

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

André Arraes de Alencar Valença

IRONIA E TRADUÇÃO EM *INFINITE JEST*

Recife
2018

ANDRÉ ARRAES DE ALENCAR VALENÇA

IRONIA E TRADUÇÃO EM *INFINITE JEST*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura

Orientador: Prof. Dr. Lourival de Holanda Barros

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

V152i Valença, André Arraes de Alencar
Ironia e tradução em *Infinite Jest* / André Arraes de Alencar Valença. –
Recife, 2018.
85 f.

Orientador: Lourival Holanda.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2018.

Inclui referências.

1. Literatura comparada. 2. David Foster Wallace. 3. Caetano Galindo.
4. *Infinite Jest*. 5. Graça infinita. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-172)

ANDRÉ ARRAES DE ALENCAR VALENÇA

IRONIA E TRADUÇÃO EM INFINITE JEST

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

APROVADA EM 15/3/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Oussama Naouar
LETRAS - UFPE

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia
LETRAS - UFPE

*À memória de vovô Arraes,
A sombra que intimida e o sol que aponta o caminho*

DEDICATÓRIA

A Laura, minha parceira nas fortunas e nas roubadas da vida, que quando não estava ajudando, estava atrapalhando com amor igual. A Oto, que fez o mesmo, embora talvez de maneira menos consciente. Ao meu gêmeo Bernardo, que, se não morasse distante, estaria no mesmo barco dos outros dois aí em cima. Aos meus pais, Nena e Décio, que se tivessem noção da frivolidade dos meus escritos, teriam atrapalhado mais do que ajudado. Ao meu irmão mais velho, Daniel, que só podia mesmo era me ajudar na minha outra formação, em exatas (e meu mestrado, Daniel, como fica? Não ajudar é o mesmo que atrapalhar, sabia?).

A Lourival, pela orientação e pelo cafezinho na Editora. A Rafa, uma lanterna para me guiar. A Oussama, um amigo adquirido no processo. A Cecília e a Paula, do batalhão da brodagem da pós. A Gianni, caminhando ali na minha paralela. A Jozaías – a gente nem se conhece direito, mas obrigado por ser um funcionário porreta do PPGL (valeu também por responder a meus e-mails, coisa que o povo da coordenação de Jornalismo nunca fez, vou te contar. Aliás, faça o seguinte: aproveite e estenda meus agradecimentos a todo mundo que trabalha no departamento).

Mais sobriamente, ao CNPq, por me permitir dedicação exclusiva a esta pesquisa.

A Pedro, que me estimulou na aquisição de um dos livros que mais me abalou as estruturas. A Leo, que desistiu no meio da leitura e por isso ganha medalha de participação. A Guilherme, que nem começar começou, mas a gente te quer bem, Guigas.

A Caetano Galindo, o qual, ao nosso primeiro encontro *tête-à-tête*, *muy* lordemente insistiu que eu detonasse o trabalho dele e eu disse que não era bem assim porque realmente não é. A ele também (e por tabela, à Cia das Letras), que, apesar da renitente relutância do original, fez possível o acesso desse livro singular a uma soma de brasileiros os quais de outra forma não haveriam como suspeitar da existência de uma pepita dessas escondida debaixo de quase duas décadas de falta de coragem do mercado editorial em traduzi-la.

Ao sistema de segurança da Livraria Cultura, por não ter percebido a inocente surripiada que dei no marcador de livro personalizado dentro de *A piada infinita*, tradução para o português de Portugal de *Infinite jest* pela Editora Quetzal. Ele é verdinho, bem

bonitinho, e daqueles mais largos, que facilitam abrir na página certa. Quando estou numa mesa com as duas versões com as quais trabalho nesta dissertação, pulo o olho do título nesse marcador para o título do *Graça infinita*, para o do original em inglês e enxergo com otimismo as possibilidades inesgotáveis de leituras de uma obra escrita.

A David Foster Wallace, que provavelmente reprovaria o excedente de sarcasmo rolando solto na página, mas que possivelmente (que é um degrau de certeza abaixo de “provavelmente”, mas mesmo assim) entenderia a velada sinceridade dos meus intentos. A David Foster Wallace por nos fazer confundir melancolia com senso de humor, ironia com sinceridade, mal estar com epifania. A DFW por popularizar o uso das siglas e dos acrônimos na literatura, economiza tempo e munheca. A David Foster Wallace por ter tirado a vida duas vezes, uma arrancada do peito e lançada na folha, a outra que eu desejaria profundamente o devolver.

And Lo, for the Earth was empty of Form, and void. And Darkness was all over the Face of the Deep. And We said: 'Look at that fucker Dance'.

*- David Foster Wallace,
através de Madame
Psychosis, em Infinite Jest*

E era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala.

- Gênesis 11:1

Ainsi sommes-nous, ainsi existons-nous, dispersés et confus, et appelés à quoi? Eh bien... à la traduction! Il y a un après-Babel...

- Paul Ricoeur

RESUMO

O Trabalho apresentado é uma obra seminal da literatura contemporânea dos Estados Unidos, *Infinite jest* (1996), do autor David Foster Wallace, que levou quase duas décadas para ser publicada em português brasileiro. Portando o título *Graça infinita*, a Companhia das Letras finalmente lançou o romance no ano de 2014 no Brasil, sob a batuta do mais recente tradutor do *Ulysses* de James Joyce, Caetano Galindo. Esta dissertação pretende como primeira missão avaliar complexidades narrativas do livro de Wallace, e os temas que explora, como a ironia, o cinismo e a sinceridade. Em seguida, será nossa preocupação entender os processos utilizados por Galindo para tocar sua versão, à luz de conceitos da Literatura Comparada como também da Teoria da Tradução. E desejamos, enfim, justificar que o ato da tradução deve ser tratado como uma “adaptação cultural”, enquanto que ao mesmo tempo deve tentar preservar, no resultado final, a aura de originalidade do texto de partida.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada. David Foster Wallace. Caetano Galindo. *Infinite jest*. *Graça infinita*.

ABSTRACT

This work is a seminal of contemporary U.S. Literature, David Foster Wallace's *Infinite jest* (1996) took almost two decades to be published in Brazilian Portuguese. Under the title *Graça infinita*, Brazilian publisher Companhia das Letras finally launched the novel in 2014, with the translation being helmed by the acclaimed Caetano Galindo, most known for his task in James Joyce's *Ulysses*. This research intends to firstly evaluate narrative intricacies of Wallace's book, as well as his themes of preference, such as irony, cynicism and sincerity. Supported by Comparative Literature and Translation Theory concepts, our second concern is to understand the processes applied by Galindo to mold his version. At last, we wish to make the assertion that the act of translation must be conceived as “cultural adaptation”, whilst at the same time it must thrive for the preservation of the source text's originality.

KEYWORDS: Comparative Literature. David Foster Wallace. Caetano Galindo. Infinite jest. Graça infinita.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	CÓLERA.....	19
1.2	SANGUE.....	26
1.3	FLEUMA.....	32
1.4	MELANCOLIA.....	38
2	UM BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA E COMO SE RELACIONA AOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO.....	43
2.1	DA TRADUÇÃO DE <i>INFINITE JEST</i> E COMO MANUSEIA TUDO O QUE FOI DISCUTIDO ACIMA.....	49
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
	REFERÊNCIAS.....	82

1 INTRODUÇÃO

1.

David Foster Wallace já era um autor respeitado literária e academicamente bem antes de publicar *Infinite jest* (1996). Seu primeiro romance, *The Broom of the system* (1987) – escrito como trabalho de conclusão de curso da Amherst College –, ganhou relativa notoriedade entre a crítica, que, em geral, apontou similaridades entre o trabalho do jovem escritor com o do veterano Thomas Pynchon, traçando um paralelo particular entre a obra de Wallace com o romance *The crying of lot 49* (1966). O resumo descritivo da quarta capa da edição da Perennial Classics de V. (1963) – outro livro de Pynchon que é frequentemente listado como influenciador do trabalho de Wallace –, por sinal, poderia estar facilmente descrevendo *The Broom of the system*, *Infinite jest*, ou praticamente qualquer outro do seu “discípulo”: “The wild, macabre tale of the twentieth century [A fábula selvagem e macabra no século 20]”. Permeiam a literatura de ambos temáticas psicossociológicas contundentes, uma quantidade caudalosa de personagens, aventuras absurdas e a travessia cambaleante pela linha tênue entre o cômico e o sombrio.

Quando finalmente publicou a que seria sua “*magnum opus*”, a crítica especializada consagrou Wallace – foram poucas, as vozes dissonantes – como o grande escritor de sua geração. Seu livro vendeu 45 mil cópias em menos de dois meses e o autor atingiu um status de intelectual-pop imediato, algo infrequentemente visto na geografia literária contemporânea no que se refere a obras de uma linha duramente pós-moderna e experimental, como aparentemente é o caso.

Por que, então, passaram-se dezoito anos para que a obra fosse publicada pela Companhia das Letras, com tradução assumida por Caetano Galindo e sob o título *Graça infinita* (2014)? Ainda mais, quais são os esforços empregados por Galindo para captar a voz de Wallace, dicotomicamente alienada e representativa de seu tempo? Há, talvez, respostas pragmáticas para estas perguntas, algumas das quais podem ser parcialmente sanadas – de forma intencional, ou não – no decorrer da dissertação. Nenhum poço é por inteiro esgotável, nem pretendo me fixar a uma estrutura, ou porventura fabricar um bloco de concreto para alicerçar ainda mais os estudos na área – ao invés disso, a ideia é se enamorar de conceitos e manifestar formulações que façam sentido em acepções mais amplas e livres.

2.

Tive o primeiro contato com o trabalho de David Foster Wallace em 2011, quando

vorazmente li o ensaio jornalístico *A supposedly fun thing I'll never do again*, contido na coletânea de textos não-ficcionais de mesmo nome e publicada em 1997. Por à época estar em meio à minha formação em Comunicação Social, lembro-me de ter criado na mente uma relação entre este trabalho de Wallace (e outros como *Consider the lobster*, presente na mesma coletânea) e a obra gonzo de Hunter S. Thompson. Ambos, em certa medida, sujeitaram suas integridades mentais em troca de algum tipo de verdade jornalística, cada um à sua maneira. Como mesalina não é muito minha praia (apesar do uso de substâncias ser também uma temática central do trabalho de Wallace) e sou bastante capaz de me identificar com neuroses e obsessões advindas de convivências sociais, escolhi o autor de *Infinite jest*, no lugar do de *Medo e delírio em Las Vegas* (1972), como alguém do qual poderia tirar valiosas leituras sobre o mundo.

A esta altura, ainda estava longe de me aventurar no trabalho mais conhecido do norte-americano, por falta de coragem mesmo. Em meio a incontáveis elogios à proeza literária de Wallace, havia lido relatos cibernéticos pouco estimulantes de leitores que, embora tenham no fim das contas caído de amores pelo livro, em dados momentos tiveram vontade de defenestrá-lo, tamanho seria o sacrifício intelectual e emocional de se enveredar pelo emaranhado narrativo, psicologicamente instável, de *Infinite jest*.

Nos fins de 2012, como um *dealer* que oferece mesalina pela primeira vez, Pedro (um amigo próximo) aproximou-se de mim e de Leo (outro amigo) com a sugestão de fazer uma leitura em grupo. Não tipo um sarau, né? Haja garganta para mil páginas. Seria cada um no seu devido lar, lendo, e depois se encontrando ou correspondendo via e-mail. Leo foi o primeiro a cair fora, cerca de setenta e cinco páginas adentro. Pela lógica de relatos autobiográficos de heroísmo, vocês devem estar supondo agora que Pedro foi o segundo a tombar e eu, triunfantemente, sobrevivi de pé. Coisa de duzentas páginas e *tchau, meu bem*. Pedro foi quem disparou estilo Uzain Bolt, até o talo.

Uma hora, no entanto, retomei a leitura. Deixei de novo. Peguei o livro. Defenestrei-o. Cacei-o entre as plantas do jardim daqui de casa. Voltei. Em meados do ano de 2013, após intermitente esforço, terminei o que havia começado. Revisito partes do *Infinite jest* desde então com certa frequência. Seja o original em inglês, seja a tradução de Caetano Galindo, que foi lançada logo no ano seguinte à minha leitura. Galindo como tradutor já me era familiar quando tentei enfrentar sua versão do *Ulysses*, de Joyce. Mais uma leitura – do ponto de vista da conclusão – improfícua, com desistência na marca das trezentas páginas (juro, normalmente não sou de deixar livro pela metade; juro também que tento não cair na tentação fetichista de certos fãs de Wallace e Joyce de bradar sobre a dimensão física do que foi lido

como quem relata uma subida ao Everest). Independentemente, de alguma maneira, deu para captar e admirar o *modus operandi* do tradutor da Cia das Letras.

3.

Voltando à pesquisa.

No início, acho que intencionava coletar extravagâncias na tradução de Galindo. Que ia contar quantas vezes ele substitui _____ por tal outra coisa afetada que temos aqui no português do Brasil e que meio que encaixa porém é um tanto heterodoxo se levarmos em conta o que habitualmente entendemos por uma tradução do inglês para o linguajar literário brasileiro. Daí me dei conta que, para fazer lista de exotismos, bastava um programinha computacional da vida automatizando um Ctrl+F para resolver o assunto mais eficaz e rapidamente do que eu mesmo. Já tenho até em mente como seria o funcionamento do programa. Um banco de dados com todas as palavras do léxico formal brasileiro (e todas as suas inflexões); um algoritmo de busca linear pelo ebook; as palavras que não batessem com as registradas seriam filtradas e armazenadas. Depois, bastava um estagiário para passar a vista humana e separar com mais fineza o joio do trigo¹. A tarefa seria um tanto redundante, na realidade, pois, em termos deste autor especificamente, não dá para bancar uma de enciclopedista, quando temos tantos meios de comunicação dedicados a esta tarefa (infinitejest.wallacewiki.com, thehowlingfantods.com, infinitesummer.org etc.).

Qual seria então o intuito de distinguir prótons de nêutrons de elétrons no âmbito do trabalho de Galindo? É possível fazer uma revisão do estilo editorial, escancarando, a título de exemplificação, que nas páginas 200 e 208 ele engoliu uma frase ou outra (engoliu, Caetano, mas não fez diferença não, para ser sincero), ou que interpretou “big boy” (285) como “meninão” (293), e não como o termo mais adequado para aquele momento, “crescidinho”. Ou especular se um dos apelidos de James O. Incandenza, “Infinite Jim”, ficou “Infindo Jim” na versão final provavelmente porque uma das primeiras sugestões feita por Galindo para o título do livro, antes de *Graça infinita*, era *Infinda graça*. É claro que existe, sim, algum valor em avaliar se “largar rabo-de-arraia” equivale a “[*having too much*] *seafood to cook*”, se “pega pra capar” substitui “*razzle-dazzle*”, se chamar o outro de “*heavy-tongued*” é o mesmo que apelidar alguém de “batata quente”, se “dar um relax” e “*kick back*” têm a mesma carga

¹Já na reta final do trabalho, errando pela web, descobri o seguinte site:

<http://ryancompton.net/2014/06/06/statistical-features-of-infinite-jest/>. São estatísticas das mais diversas sobre JJ, extraídas a partir de – não é brincadeira – um algoritmo, cujo código é aberto e pode ser modificado. Do número de palavras não repetidas ao acrônico mais longo, a obsessão wallaciana por coleta de dados, sem dúvidas, teve seus herdeiros.

semântica...

No entanto, existe ainda mais valor em inserir esses valores numa equação de complexidade superior. Aplicar uma técnica parcialmente revisionista ao mesmo tempo tentando compreender se, agindo desta forma, Galindo captura em alguma instância os sentimentos, o senso de humor e os questionamentos existenciais contidos em *Infinite jest*. O cara é humano, mesmo que esse humano tenha um repertório lexical maior do que a maioria dos dicionários nos quais já toquei. “Busíli”, “buzunhi”, “seráfica”, “lâmbico” etc. são apenas algumas palavras do português brasileiro tão comicamente fora do usual, não obstante tão brasileiras-mesmo-que-ao-mesmo-tempo-portuguesas-de-Portugal que somente Caetano Galindo é capaz de esfregar as mãos, pô-las no desfibrilador, em seguida esfregar também o desfibrilador e, finalmente, revivê-las para o uso num romance. Enfim... Ele é humano mesmo?

Independentemente.

O complicado é que leitura é algo essencialmente pessoal, então não há muito de essencialmente universal a ser reivindicado aqui. O que existe mesmo – academicamente falando – são leituras distantes e aproximadas, são consensos e vozes dissonantes que apesar da distinção se respeitam em altíssimo grau, assim esperamos. É a concordância da diferença – o que, ao meu ver, é não só o pressuposto básico do diálogo saudável, como também é a lei que permite a existência de uma tradução, para início de conversa. Tradução é um acordo entre um ente e outro de que o que você vai experienciar ali é, tanto quanto for possível, a obra de um autor o qual não teria outra forma de se comunicar com você senão mediado por um terceiro. Se é que vem ao caso, afirmou Steiner:

The model 'sender to receiver' which represents any semiological and semantic process is ontologically equivalent to the model 'source-language to receptor-language' used in the theory of translation. In both schemes there is 'in the middle' an operation of interpretative decipherment² (STEINER, 2013, p. 97).

4.

Por questão de conveniência, dividi a dissertação em duas partes. Fui contestado por algumas figuras de autoridade acadêmica quanto à ordem e a própria natureza da separação, mas no fim das contas sinto que cada um dos dois assuntos, embora eles imperativamente se cruzem, exige uma lógica de escrita distinta da outra. E a respeito da ordem, a primeira parte em algum momento chegava a ser quase como um estorvo necessário para se prosseguir para a segunda, enquanto que se a ordem fosse trocada, ao se terminar de ler a parte dois (que nesta

²[tradução livre] O modelo “emissor para receptor” que representa qualquer processo semiótico e semântico é ontologicamente equivalente ao modelo “língua-de-partida para língua-de-chegada” usada na teoria da tradução. Em ambos os esquemas, há “no meio” uma operação de descodificação interpretativa.

especulação é a parte um), nos depararíamos com um monólito que é a parte um (aqui agindo como parte dois) e basicamente só restava mesmo dar meia volta e nem se preocupar com a leitura dela.

Retornando à esquematização: na primeira, pretendo me valer de uma investigação crítica da obra em si, dos temas que o autor explora e das veias filosóficas às quais se associa. Como Wallace insiste em atacar mordazmente a indústria cultural (numa perspectiva adorniana e concomitantemente anti-adorniana), utilizando-se retórica e estilisticamente de uma intercalação entre o dispositivo irônico e uma “super-sinceridade”, seria não mais do que pertinente pescar algumas molduras teóricas de filósofos como Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard (convenientemente citado em *Infinite jest*) e Peter Sloterdijk (este último, cuja obra *Crítica da razão cínica* parece ter, para o bem e para o mal, uma ligação quase umbilical com o trabalho de Wallace) no intuito de dar uma forma mais sólida à análise. Com Sloterdijk, decidi ir mais além, traçando ao longo da primeira parte da dissertação paralelos que me pareceram pertinentes e, por vezes, assustadoramente similares ao pensamento do autor estadunidense, embora não tenha encontrado uma admissão explícita do autor ter se valido de conceitos deste filósofo em particular, não obstante Wallace deixar muito claro quem são suas influências, na maioria das vezes.

O conceito de *border thinking* como entendido principalmente por Walter D. Mignolo, aplicado *en passant*, servirá não só para entender o funcionamento das questões geopolíticas intra-literárias que, em certa medida, botam nossos personagens para frente, como também pairarão como uma sombra sobre as reflexões acerca de processos de tradução que virão na sequência.

Esta triangulação (humor, crítica comunicacional e teoria pós-colonial) foi escolhida arbitrariamente. São aspectos do texto de Wallace que me saltam à vista e merecem ser analisados com proximidade para entrever a fibra contextual sobre a qual a obra repousa e, então, entender como tudo isso influencia – direta ou indiretamente – o trabalho de Galindo.

No segundo eixo, pareceu-me conveniente, além de científico, levantar conceitos e terminologias do âmbito dos estudos tradutórios e de Literatura Comparada, ramo da Teoria da Literatura na qual se insere esta pesquisa; colocar, por exemplo, acadêmicos como Emily Apter (autora de *The translation zone*), o *pop star* da área, Lawrence Venuti (*A invisibilidade do tradutor*, *Escândalos da tradução* etc), e Paul Ricoeur (*Sur la traduction*) em contraposição com um verdadeiro *ouvrier* da ocupação (embora também acadêmico) tal qual Paulo Henrique Britto, também alocado profissionalmente na Cia das Letras, além de tido pelo próprio Caetano Galindo como uma espécie de mentor (“Eu me formei como tradutor ao

longo de vários livros. Mas eu aprendi a ser tradutor nas ‘masterclasses’ que assisti na sala de estar do grande Paulo Henriques Britto, vendo o mestre trabalhar, ouvindo ele melhorar o meu trabalho” (GALINDO, 2012-2015)).

Ainda nesta segunda etapa, de modo conclusivo, serviria-me do estudo comparativo propriamente dito entre a obra e sua tradução. À luz dos anos passados entre a publicação de *Infinite jest* nos EUA, em 1996, e da publicação de *Graça infinita*, pela Cia das Letras em 2014, no Brasil, fica evidente que, além de estratégias de adaptação cultural no sentido geográfico e social, o fator “tempo” foi imperativo no que diz respeito aos percalços e soluções encontrados por Galindo para performar sua versão. Porém, o que mais chama atenção nesta versão brasileira é a forma como o humor é manuseado, e é aqui onde minha atenção é mais fisgada.

Identificar certas passagens e fazer uma avaliação de diferenças intertextuais será o procedimento básico adotado neste último excerto da dissertação. Devo também lançar mão de um texto auxiliar importante, que é a coletânea de escritos intitulada *Em tradução*, presente no *blog* de Caetano Galindo, sediado pelo site da Cia das Letras. Tratam-se, na sua maioria, de crônicas muito bem-humoradas que passam um raio-x no ato prático da tradução. Nele, Galindo apresenta suas visões – das mais corriqueiras às mais academicamente elaboradas – sobre processo de conversão de um texto de uma língua em outra, aproveitando para brincar com o estilo de Wallace dentro da lógica de sua própria escrita. Para uma análise comparativa mais completa neste setor, faz-se necessário frisar que essa exposição do tradutor ao autor, através de um processo de contato, diálogo textual e intervenção *mútua*, opera uma adaptação cultural em cima do texto, com o risco constante de relevar e abrandar traços presentes no original.

Gostaria de pedir, de antemão, que tenham paciência com o fluxo. Como se trata de uma pesquisa em tradução, tentei privilegiar as citações em suas línguas originais. Por isso todas as passagens de Wallace vêm no texto corrido em inglês (as traduções de *Infinite jest* são sempre tiradas de *Graça infinita*, enquanto as de outros textos de Wallace são minhas) e os pedaços de *Sur la traduction* estão no francês de Ricoeur, além das citações em espanhol de Walter Mignolo. Ainda não aprendi alemão para ler Sloterdijk, então trouxe a versão em inglês (a correlação de uma língua germânica para outra é evidentemente maior do que para uma latina, apesar de haver minha tradução livre no rodapé, que já é a tradução de uma tradução, o que desbanca a própria premissa. *C'est la vie*). Em outros casos nos quais também uso o original e nos quais essas explicações não pareçam encaixar, a razão é simplesmente porque utilizei a única versão que tinha às mãos.

5.

Por que estudar Wallace, ironia/sinceridade, tradução? Aqui mais um questionamento para vocês, e não para mim que já estou sobrecarregado: haveria, por acaso, o crescimento de uma tendência discursiva voltada para a sinceridade, expressada talvez em frases como “mais amor, por favor” e “#somostodos[insira aqui]” e “#metoo” etc. – e outras declarações de franqueza estranhamente transparente e linguajar publicitário –, presentes principalmente no Twitter e em murais de Facebook de jovens de intensa formação acadêmica que têm o sincero interesse em “mudar o mundo” com *wishful thinking* através de militância cibernética? Estaria vanguarda política de esquerda, a qual historicamente está associada a uma prática retórica mais elaborada e de maior complexidade, simplificando o palavreado como estratégia política, ou por pura preguiça?

Outrora tidas como “bobas”, declarações como aquelas aspeadas acima – num dado momento – passaram a ser semanticamente validadas como instrumento de construção ideológica no texto. Esta atitude, me parece, só pôde se fazer valer após um longo debate sobre cinismo na sociedade contemporânea, que teve seu um de seus picos de popularidade nos anos noventa, pós-queda-do-muro. Wallace tentou esgotar a discussão pegando o caminho mais longo: chegar à sinceridade através da ironia. Uma vez que aprendemos o caminho do otimismo, diminuímos a complexidade do discurso por via de eliminação de uma camada (a ironia combativa que causticamente corrói aquela outra ironia, mas que pode respingar em nós)?

“A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (2005, p. 59), afirma Jacques Rancière. Há algo a se dizer sobre o quanto a filosofia e a literatura não só se entrecruzam, mas como também se ancoram no mundo real. Nietzsche se aventurou na ficção aforística em *Zaratustra*. Wallace foi graduado em Filosofia na Armhest College com interesse particular em Wittgenstein. A ficção-científica, surreal, cartunesca; o filósofo que aceita o niilismo como uma onda necessária para reconfigurar o *ethos* moral da humanidade; e até, por exemplo, o homem recluso em *Notas do submundo* (que é a própria expressão da negação), de Fiódor Dostoiévski, são todos elementos deste mundo, rearranjados, retoricamente válidos, ficção ou não. “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com uma tese de realidade ou irreabilidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Chegamos à sinceridade preconizada? Não importa. E, justamente, não é para isso que

estamos aqui, em debate na esfera acadêmica?: para fazer especulações minimamente interessantes apoiadas em estruturas de pensamento altamente contestáveis. Ou, colocando de forma menos agressiva, para colocar em união e contraposição tensões constitutivas do pensamento, ao invés de delinear verdades monolíticas. Na melhor das hipóteses, o que é trabalhado de maneira excessivamente barroca nestes limites aqui invadem sorrateiramente a sociedade civil e viram conversa, pura e simplesmente.

É com este arremate otimista que os convido a carinhosamente ler as dúvidas, impressões e convicções que imprimi nas páginas do trabalho que ou repousa em suas mãos, ou paira na tela do seu dispositivo de leitura, qualquer ele que seja. Boa sorte.

1.1 CÓLERA

Em *O conceito de ironia – constantemente referido a Sócrates*, Søren Kierkegaard (1991) associa metaforicamente a prática retórico-discursiva do filósofo grego³ a uma gravura alusiva à tumba de Napoleão Bonaparte em Santa Helena, na qual, à primeira vista, não se vê nada além de duas árvores dispostas paralelamente. Sob um olhar mais atento, o apreciador da ilustração pode distinguir, no contorno entre as árvores, a silhueta do imperador francês. Uma ilusão de ótica; talvez uma insinuação como que dizendo “se Napoleão já não é mais matéria, ele vive nos espaços vazios”. Porém, mais do que isso, é uma forma de entregar ao receptor a possibilidade de preencher o campo vazado com a imaginação. Ou seja, um jogo de linguagem em que se opta pela economia de informação como maneira de criar um outro espaço, projetado.

Infinite jest, por mais que seja um romance que insiste em deixar perguntas no ar, parece estilisticamente fugir desta estratégia, usando de períodos infundavelmente explicativos e parêntesis repletos de cientificidade, além de indispensáveis embora abundantes (ou abundantes, embora indispensáveis?) notas de fim de livro (são mais de cem páginas destas). Em sua literatura – e também em seus trabalhos não ficcionais –, Wallace faz questão de delinear ele mesmo o contorno entre as árvores, e ainda se dá ao trabalho de comentar a consistência do tronco, a tonalidade das folhas, o nível de decibéis do farfalhar, a velocidade a que a seiva se mexe, o alcance vertical e horizontal das raízes, quais animais poderiam se lhe abrigar etc. Talvez por isso, em aparente oposição a Sócrates, o autor é invariavelmente associado a um movimento literário norte-americano de meados dos anos 1990 chamado *New sincerity* [Nova sinceridade].

Uma arma com o alvo mirado no *establishment*, a “sinceridade” de Wallace na verdade está mais para uma ironia através do espelho, como adiante observaremos mais pormenorizadamente:

It has become a critical axiom that in his fiction David Foster Wallace turns irony inside out in order to express genuine emotion. “Wallace conceives a treatment for contemporary American solipsism that is drenched in hip irony and negates the ‘Other’” (143), Petrus van Ewijk writes, while Paul Giles observes that Wallace “turns . . . irony back against the postmodern condition itself,” an “ironization of irony [that] leaves scope for tantalizing glimpses of authentic experience” (340). Similarly, Marshall Boswell argues, “hip irony is itself ironized in such a way that

³Finalmente definida por Kierkegaard como, de fato, irônica – e não inocentemente idiota, como afirmava Xenofontes.

the opposite of hip irony—that is, gooey sentiment—can emerge as the work’s indirectly intended mode” (17)⁴ (RANDO, 575, 2013)

Porém, antes de chegarmos na argumentação de fato, é preciso entender como a obra é esculpida.

Trocando em miúdos, *Infinite jest* é uma longa crítica à indústria cultural, representada por uma fita de vídeo contendo um filme que, por ter uma carga tão alta de entretenimento, o espectador não consegue fisicamente parar de assisti-lo e, tocando-o num *loop*, morre de fome e desidratação, “something so bloody compelling it would reverse thrust on a young self’s fall into the womb of solipsism, anhedonia, death in life⁵” (WALLACE, 1996, p. 839), como definido pelo próprio diretor do filme. Levantando a bola de vôlei teórica para ser argumentativamente cortada nos próximos *sets*, entendamos aqui “indústria cultural” como definida por Theodor Adorno e Max Horkheimer. A seguinte explicação sumariza bem o conceito:

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2009, p. 6)

Já de início, Wallace subverte o próprio conceito de indústria cultural dentro do escopo narrativo do livro. Nem a produção, nem, num primeiro momento, a difusão deste entretenimento-mor seria “massiva” – como observam os teóricos críticos da Escola de Frankfurt –, mas furtiva, silenciosa, direcionada. Para confeccionar *the Entertainment* [o Entretenimento (cujo título é *Infinite jest*)], James Orin Incandenza, realizador do filme, trava uma busca artística e/ou científica, aliada ao desejo de estabelecer uma linha de comunicação com seu filho, Hal, o qual, de acordo com delírios de James – e apesar de parecer uma criança perfeitamente normal –, não era psicologicamente capaz de travar uma conversa com o próprio pai.

Já a difusão é feita por uma célula terrorista quebequense e sem o conhecimento de

⁴[tradução livre] Transformou-se num axioma crítico que, em sua ficção, David Foster Wallace vira a ironia do avesso com o intuito de expressar emoção genuína. “Wallace considera que o solipsismo americano contemporâneo está encharcado de uma ironia descolada e nega o “Outro” (143), escreve Petrus van Ewijk, enquanto Paul Giles observa que Wallace “lança. . . a ironia de volta contra a própria condição pós-moderna,” uma “ironização da ironia [que] deixa espaço para vislumbres tentadores de uma autêntica experiência” (340). Na mesma linha, Marshall Boswell argumenta, “ironia descolada é ela mesma ironizada de tal forma que o oposto de ironia descolada – ou seja, sentimento meloso – pode emergir como a intenção indireta da obra” (17).

⁵alguma coisa divertida pra cacete, que reverteria a inércia da queda de uma jovem alma rumo ao útero do solipsismo, da anedonia, da morte em vida.

James, visto que ele já havia falecido na época em que o filme começa a ser espalhado. E apesar de também ganhar a alcunha de *samizdat* (uma tática de guerrilha intelectual russa de copiar e distribuir livros proibidos pelo Estado Soviético, o *Infinite jest* de Incandenza também não foi cunhado com o propósito de ser usado como uma arma ideologizante, sendo inclusive ocultado pelo realizador da vista de outros indivíduos como medida profilática. Apesar de haver um planejamento de expansão dos quebequenses – que toma gás nos finais da trama –, a princípio o Entretenimento tem seu poder alienante direcionado a indivíduos específicos com certa influência nas esferas de poder, além de outros rivais ideológicos. Então, nem as motivações de feitura, nem a distribuição inicial deste que é o maior dos produtos realizado pela indústria cultural (que, novamente, não é indústria) opera como diagnosticado pelos teóricos alemães nos anos 1940. No entanto, os efeitos parecem ser os mesmos:

Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. A libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação. A impudência da pergunta retórica: "Que é que a gente quer?" consiste em se dirigir às pessoas fingindo tratá-las como sujeitos pensantes, quando seu fito, na verdade, é o de desabitua-las ao contato com a subjetividade (ADORNO, 2009, p. 25).

Wallace inclusive usa esse entretenimento artesanal, apontado para as estruturas de poder, como uma analogia para seu próprio procedimento de escrita. Explico (ou Morris explica): a indústria cultural estadunidense, principalmente através da televisão, estaria

[a]ppropriating strategies of ironic critique from '60s counterculture purely for their entertainment value, ironic gestures become embedded in American culture as they are depicted more and more as models of the way people interact with one another. Wallace explains that this effect creates a positive feedback-loop of social anxiety and isolation⁶ (MORRIS, 2014, p. 3).

Assim como a força comunicativa arrebatadora do entretenimento teria sido usada pelo *establishment* (notem aqui que uso “*establishment*”, “estruturas de poder”, “poderes hegemônicos”... de forma um tanto quanto intercambiável) para reprimir possíveis insurreições ao “domesticar” as mentes dos indivíduos comuns (a “massa”), os terroristas canadenses devolveriam com a mesma moeda. E assim como televisão e outros meios de comunicação estariam se apropriando de estratégias da contra-cultura dos anos 1960 – por exemplo, o uso da ironia no plano discursivo – como forma de se blindar de críticas, ao

⁶[tradução livre] se apropriando de estratégias da crítica irônica contracultural dos anos 1960 puramente como forma de se entreter, gestos irônicos acabam permeando a cultura americana no momento em que são empregados cada vez mais como modelos das pessoas interagirem umas com as outras. Wallace explica que esse efeito cria um sistema de feedback-loop de ansiedade social e isolamento.

incorporá-las dentro do produto veiculado (ironicamente), Wallace pretende redirecionar mais uma vez a ironia para a indústria cultural. Mais na frente, conjeturo sobre o fim que ele espera disso.

Levanto aqui elementos da crítica marxista à indústria cultural não por acaso, ou por especulação viajada, e sim porque o próprio Wallace não costuma dar ponto sem nó. Um ano após a publicação de *Infinite jest*, sai um pequeno tratado em forma de artigo, intitulado *E unibus pluram – Television and U.S. fiction*⁷, contido na coletânea de textos *A supposedly fun thing i'll never do again*, no qual – não de forma assumida – paradoxalmente continua e atualiza o trabalho de Adorno e Horkheimer e vira a própria teoria de cabeça para baixo. Fato curioso: Adorno e Horkheimer são citados na página 450 (da versão americana), onde, ironicamente, uma estudante de graduação lê textos da dupla sem muito ímpeto ou poder persuasivo. Para se ter uma ideia de como Wallace explora esses conceitos, nos próximos parágrafos farei um lance-a-lance tanto do *E unibus pluram...*, como de *O iluminismo como mistificação das massas*, de Adorno e Horkheimer.

Um asterisco essencial antes de começarmos é o fato de que Wallace começa o texto apontando o seu próprio consumo exagerado de televisão e o de outros autores de ficção da sua geração, além de, ao longo da redação, reiterar a razão do porquê: “there’s no denying the simple fact that people in the U.S.A. watch so much television basically because it’s fun. I know I watch for fun, most of the time, and that at least 51% of the time I do have fun when I watch⁸” (WALLACE, 2009, p. 59).

A argumentação na qual se engaja inicialmente compara o ato de assistir tevê com o voyeurismo, ou com uma fonte de pesquisa de personagens substitutiva do método de, por exemplo, descer para o metrô e soltar umas olhadelas discretas para os indivíduos que estão sem prestar muita atenção para o fato de estarem sendo observadas ou não. O problema seria a possibilidade do escritor ser pego no ato pelo observado, contra-reação literalmente impossível no que concerne a personagens dentro de uma tela. Ademais, Wallace argumenta, “[i]f we want to know what American normality is—i.e. what Americans want to regard as normal—we can trust television. For television’s whole raison is reflecting what people want to see. It’s a mirror⁹” (WALLACE, 2009, p. 26). A ideia da televisão – ou de qualquer outro

⁷Na realidade, escrito em 1990 e publicado mais timidamente em 1993 pela primeira vez.

⁸[tradução livre] não há como negar o simples fato de que as pessoas nos EUA assistem a tanta televisão assim porque é divertido. Sei que eu assisto por diversão, na maioria das vezes, e que pelo menos 51% das vezes me divirto quando assisto.

⁹[tradução livre] [s]e quisermos saber o que significa normalidade norte-americana – ou seja, o que os norte-americanos querem enxergar como normal – podemos nos confiar na televisão. Porque toda a razão de ser da televisão é refletir o que as pessoas querem ver. É um espelho.

meio de comunicação engajado em contar narrativas, sejam elas ficcionais ou não – como um objeto reflexivo parece ser um pouco antiquada, é verdade. O conceito do produto audiovisual como um “espelho da realidade” há muito foi descartado, por questões óbvias. No entanto, Wallace neste momento muito provavelmente usa a palavra “espelho” lhe aplicando uma carga narcisista, tendo em vista a frequência com que o autor explora a temática do solipsismo ao longo de toda a sua obra, conceito este quase-irmão de narcisismo. Observemos agora a seguinte passagem de *O iluminismo como mistificação das massas*:

A velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver – pois este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente – tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Desde a brusca introdução da trilha sonora o processo de reprodução mecânica passou inteiramente ao serviço desse designio. (ADORNO, 2009, p. 10)

Ambas as argumentações, numa primeira passada de olhos, parecem ser a mesma. O entretenimento “imita” a vida, e isto confunde o espectador. Quem sabe até o rouba de sua subjetividade, de sua capacidade de pensar por si só. Contudo, a comparação destes dois textos já demonstra sinais de onde haverá uma bifurcação argumentativa. Como narcisismo, solipsismo, melancolia e outros conceitos associados à solidão são extensivamente trabalhados na obra de Wallace, fica claro que o autor está interessado em dissecar a perspectiva do indivíduo, e não da máquina que paira sobre o indivíduo – apesar de dedicar um bocado de tempo a isso também. Talvez as próximas duas citações deixem essa tensão entre a crítica cultural de Wallace e a de Adorno e Horkheimer mais clara:

Though I’m convinced that television today lies, with a potency somewhere between symptom and synecdoche, behind a genuine crisis for U.S. culture and literature, I do not agree with reactionaries who regard TV as some malignancy visited on an innocent populace, sapping IQs and compromising SAT scores while we all sit there on ever fatter bottoms with little mesmerized spirals revolving in our eyes¹⁰ (WALLACE, 2009, p. 70).

E aqui a passagem do texto dos críticos da Escola de Frankfurt, sobre o que chamam de “problemas da diversão”:

¹⁰[tradução livre] Apesar de estar convencido que hoje em dia a televisão esteja, com uma potência mais ou menos entre sintoma e sinédoque, por trás de uma verdadeira crise na cultura e literatura dos EUA, não concordo com reacionários que veem a tevê como uma malevolência visitando populações inocentes, pisoteando QIs e pondo em risco notas de vestibular enquanto todos nós repousamos sentados com nossas bundas gradativamente mais gordas e olhos girando em uma espiral hipnótica.

O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo — que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante — mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO, 2009, p. 19)

Uma pena que a alegoria do espectador de televisão com as espirais nos olhos provavelmente ainda não estava disponível em 1947 para uso universalmente reconhecível, pois ainda não havia sido usada tão exaustivamente pela própria indústria cultural a ponto de virar um verdadeiro lugar-comum. Porque, se estivesse à disposição, encaixaria como uma luva no contexto da citação acima. Fica mais claro, a partir desta justaposição, entender a crítica de Wallace em *Infinite jest*, sob a efígie do Entretenimento, não só como um rasgo contra a indústria cultural em si, mas também contra essa reciclagem barata, na contemporaneidade, da historicamente valiosa crítica marxista, sem perder de vista mesmo assim o potencial destrutivo dessa ferramenta. “Treating television as evil is just as reductive and silly as treating it like a toaster w/ pictures¹¹” (WALLACE, 1996, p. 70).

Faço questão de salientar que o ataque de Wallace não é contra a teoria crítica marxista nos anos 1940. A pessoa que afirma “[t]elevisão is the way it is simply because people tend to be extremely similar in their vulgar and prurient and dumb interests and wildly different in their refined and aesthetic and noble interests¹²” (2009, p. 71) parece ter muito em comum com o que os dois alemães prescreveram. Wallace está, na verdade, contra quem repete cegamente noções há muito desgastadas sobre a função da televisão e sobre as práticas receptivas dos telespectadores.

Take jaded TV-critics, or our acquaintances who sneer at the numbing sameness of all the television they sit still for. I always want to grab these unhappy guys by the lapels and shake them until their teeth rattle and point to the absence of guns to their heads and ask why the hell they keep watching, then¹³ (2009, p. 74).

Talvez tão eloquente quanto, um dos personagens, afiliado à célula terrorista que espalha o Entretenimento, comenta: “Us, we will force nothing on U.S.A. persons in their warm homes. We will make only available. Entertainment. There will be then some choosing,

¹¹[tradução livre] Tratar a televisão como o diabo encarnado é tão simplificador e bobinho quanto tratá-la como se fosse uma torradeira c/ figuras.

¹²[t]elevisão é do jeito que é simplesmente porque as pessoas costumam ser extremamente similares no que diz respeito a seus interesses vulgares, lúbricos e idiotas, e mundos-de-diferença no que concerne os interesses em refinados e estéticos e nobres.

¹³[tradução livre] Pegue como exemplo fastidiosos críticos de tevê, ou conhecidos nossos que fazem chacota da mesmice entorpecente da televisão que eles mesmos se sujeitam a assistir. Sempre tenho vontade de agarrar esses infelizes pela gola e sacudi-los até suas dentaduras tilintarem e fazê-los notar a ausência de pistolas apontadas para suas respectivas cabeças e perguntá-los por que diabos continuam a assistir, então.

to partake or choose not to”¹⁴ (WALLACE, 1996, p. 318).

Quando escreveram *O iluminismo...* e outros textos do gênero, Adorno e Cia viviam um momento ainda incipiente do desenvolvimento do papel dos meios de comunicação de massa na sociedade ocidental. No momento em que Wallace escreve *E unibus pluram*, na década de 1990, estamos em pleno zênite do papel da tevê na vida das pessoas. As questões se atualizaram. Wallace inclusive insere detalhes do funcionamento técnico da televisão, do tema dos direitos autorais em caso de reprises de episódios em outros canais etc. Porém, o que houve mesmo foi tempo de se desenvolver todo um processo comportamental do ser humano em função desta máquina específica, o que inevitavelmente abre diversas portas interpretativas referentes as quais Adorno et al. não tinham poderes psíquicos capazes de prever. O andar da carruagem é tão torto quanto o passo do bêbado.

Os objetivos também são radicalmente diferentes: para Wallace, é escolher investigar o papel da tevê (e não somente da tevê, veremos) na solidão das pessoas e no conseqüente individualismo. “We're on each other's food chain. (...) We're deeply alone here. It's what we all have in common, this aloneness”¹⁵ (WALLACE, 1996, p. 112), reflete Hal. “*E Unibus Pluram*” (idem), brinca seu amigo Ingersol.

Apontando o papel da televisão (do filme de entretenimento, rádio etc.), quero somente registrar uma via pela qual Wallace escolheu dispor seus temas de interesse. Do ponto de vista da análise do livro, é relevante o fato de termos esses personagens inseridos num contexto que, independentemente do Entretenimento com maiúsculas, já é inóspito, interacionalmente falando. Personagens têm real dificuldade de sincronizar uma conversa com perfeição (os diálogos entre Hal e seu irmão Orin ao telefone são um exemplo evidente disso).

Adam Kelly, num artigo escrito para a coletânea *Consider David Foster Wallace*, faz paralelos entre o trabalho ficcional de Wallace e o do filósofo Jacques Derrida. Tanto para Derrida quanto para Wallace, ele afirma, a hierarquia ético-teórica da metafísica (o *simples* preponderar sobre *complexo*; o *puro* sobre *impuro*; o *sincero* sobre *ardiloso...*) no mundo ocidental foi bagunçada com a chegada da contemporaneidade. No que concerniria a Wallace: como efeito colateral da exposição da sua geração aos males da indústria cultural. Esta estaria mais preocupada em *autenticidade* do que em *sinceridade*. Ou seja, discursivamente falando, existe na televisão uma ilusão de sinceridade. No entanto, uma emissão monológica de enunciados não espera ser ruidosa, ou seja, ela prevê o entendimento e a aceção do outro.

¹⁴Nós, nós não vamos forçar nada nas pessoas EUA dentro de seus lares quentinhos a elas. Nós vamos só tornar disponível. Entretenimento. Vai haver então algumas escolhas, de entrar na dança ou escolher não.

¹⁵“Todo mundo aqui está na cadeia alimentar um do outro. (...) Nós estamos profundamente sozinhos aqui. É o que todo mundo aqui tem em comum, essa solidão”.

Esse excesso de previsão seria equivalente a uma falta de ingenuidade e conseqüentemente, um estoque lotado de maliciosidade:

André Gide famously remarks that “One cannot both be sincere and seem so” [...]. David Foster Wallace's fiction, in contrast, asks what happens when the anticipation of other's reception of one's outward behavior begins to take priority for the acting self, so that inner states lose their originating causal status and instead become effects of that anticipatory logic¹⁶ (KELLY, 2010, p. 136).

A cura desse mal, em Wallace, seria admitir a responsabilidade de fazer parte desse sistema e, igualmente, levar em consideração que no fim das contas não há uma resposta definitiva para a hierarquia ético-teórica da metafísica, pois não teríamos objetivamente como nos posicionar de forma que destilássemos com clareza o *puro* do *impuro*, o *simples* do *complexo*, e por aí vai.

1.2 SANGUE

A narrativa de *Infinite Jest* é deslocada para um espaço temporal de um futuro relativamente próximo (uma ou duas décadas) ao da primeira publicação, em meados dos anos 1990 – tem um viés distópico, contextualizado pelo pano de fundo político-geográfico meticulosamente construído por Wallace para ancorar sua narrativa nesse tempo ulterior, embora presencialmente referente.

A trama se fragmenta em núcleos; os núcleos, por sua vez, vêm e vão no tempo; e o tempo corre em velocidades diferentes a depender do núcleo em questão. O jovem Hal Incandenza e outros alunos e *staff* da *Enfield Tennis Academy* (ETA) [Academia de Tênis Enfield (ATE)], dirigida pela matriarca Avril Incandenza e seu meio-irmão Charles Tavis, ao longo de todo o romance experienciam um ano escolar que serve de referência para o que entenderíamos de uma vivência não dilatada ou acelerada pela narrativa, enquanto os espiões de órgãos rivais Rémy Marathe e Hugh Steeply trocam informações altamente confidenciais salpicadas ao longo de diversas páginas que somam apenas uma virada de noite, aproximadamente. A saga de Don Gately o acompanha do seu passado como ladrão de residências à *Ennet House Drug and Alcohol Recovery House* [Casa Ennet de Recuperação de Drogas e Álcool de Enfield], enquanto Joelle van Dyne vai de namorada de Orin Incandenza a

¹⁶ André Gide celebrenemente aponta que “Uma pessoa não pode igualmente ser e aparentar ser sincera” [...]. Em contraste, a ficção de David Foster Wallace pergunta o que acontece quando a antecipação pelo que os outros entendem como o comportamento externo de uma pessoa começa a ser priorizada em relação ao próprio agente, de forma que estados interiores perdem seu status causal de origem e no lugar disso viram efeitos daquela lógica de antecipação.

estrela dos filmes experimentais de James Incandenza, pai de Orin e Hal (e Mario também, talvez), a locutora de rádio sob o pseudônimo de Madame Psicose, à Ennet House junto com Gately. Mas mesmo com a inconsistência do tempo, todas estas ações ocorrem majoritariamente no chamado *Year of the Depend Adult Undergarment* [Ano da Fralda Geriátrica Depend]. Na realidade do livro, os anos deixam de portar números e passam a ser subsidiados por empresas privadas ou produtos, alguns destes realmente existentes, outros fabricações da mente de Wallace. Ambientes, personagens e saltos temporais amiúde surgem como uma maneira de dimensionar o universo construído, dar palpabilidade, credibilidade intra-narrativa, complexidade social, pano de manga psicológico, humanidade etc.

O contexto geopolítico fictício que atravessa todas essas histórias é o “*Experialism*” (um jogo de palavras com “Imperialismo”), termo usado para definir uma política do governo norte-americano, iniciada com a fundação da *Organization of the North American Nations* (ONAN) [Organização das Nações da América do Norte (ONAN)] para unir as nações vizinhas (Canadá e México) num acordo de desmantelamento do intervencionismo dos próprios EUA. Ou seja, criar uma irmandade e homogeneidade administrativa entre a tríade de países. Muito possivelmente inspirada no NAFTA (que é inclusive mencionado no romance em conversas de gabinete e discussões políticas), a medida tomada, embora aparente prejudicial ao *status* de liderança do seu próprio propositor, na realidade é apenas uma manobra que, entre outras malandragens, permite aos Estados Unidos se livrar de uma área territorial (o estado do Maine e arredores) infectada por resíduos tóxicos¹⁷, entregando-a de bandeja ao Canadá – mais especificamente, ao Québec.

In many ways, the America Wallace depicts in his fiction (...) is already radically over-exposed, with many secrets appearing in open view. In *Infinite Jest*, for instance, the transparently comic machinations of Johnny Gentle's Clean U.S. Party bear remarkable and prescient resemblance to the rather blatant ways in which the real-life Bush administration would carry out torture and invasion without appearing overly concerned to argue that what it was doing was lawful or morally right¹⁸. (KELLY, 2010, p. 138)

Sobre o que há de mais agudamente absurdo na narrativa – como é o caso dos Anos Subsidiados, de um *crooner* germofóbico chamado Johnny Gentle ter sido eleito presidente da ONAN pelo recentíssimo fundado *U.S. Clean Party* [Partido dos E.U. Limpos] (esse caso aí já não é tão absurdo hoje em dia, vide Trump, vide Tiririca, vide dezenas de exemplos), da

¹⁷Diariamente, gigantes catapultas lançam lixo para essa área, e ventiladores igualmente imensos mantêm “sob-controle” potenciais massas de ar contaminado que invadiriam as áreas civis naquelas imediações.

¹⁸[tradução livre] De várias maneiras, a América que Wallace retrata na sua ficção (...) já é radicalmente super-exposta, com muitos dos segredos se escondendo à luz do dia. Em *Infinite jest*, por exemplo, as maquinações transparentemente cômicas do Partido dos E.U. Limpos de Johnny Gentle portam uma semelhança notável e presciente com o caráter flagrante com que o governo Bush da vida real executa torturas e invasões sem aparentar muito preocupado em discutir se tais ações são moral ou legalmente lícitas.

política altamente irresponsável de despejo residual, da cínica criação do *Interdependence Day* para comemorar a “união” entre os três países etc. –, a crítica de Jay McInerney para o *The New York Times*, à época do lançamento do livro, comenta: “Mr. Wallace plays it straight – that is, almost realistically – and seems to want to convince us of the authenticity of his vision by sheer weight of accumulated detail¹⁹” (1996).

Em *Cyber-Aztecs and Cholo-Punks: Guillermo Gómez-Peña's Five-Worlds Theory*, um texto sobre o artista performático Gomes Peña que parece refletir com clareza a respeito de procedimentos falaciosos semelhantes aos perpetrados pela ONAN, Thomas Foster explica como a obra de Peña se enrosca fortemente com o conceito de *border thinking* (pensamento de fronteira, ou pensamento fronteiro). Não é estranho, portanto, que a seguinte citação sobre a NAFTA remeta imediatamente à instituição criada por Wallace: “the kind of 'free trade art' promoted by NAFTA is tricky. It promotes transculture and celebrates border crossing, but for all the wrong reasons²⁰” (FOSTER, 48, p. 2002).

Os canadenses, enfim, embora ainda institucionalmente ligados à ONAN, não aceitam o território, o que transforma a região em alvo de disputa. Por conta de como a área é representada no mapa, a depender de seu posicionamento ideológico, ela poderá ter um de dois nomes: norte-americanos referem-na como *Great Concavity* [Grande Recôncavo], Canadenses como *Great Convexity* [Grande Reconvexo], fertilizando enfim o aparecimento de diversos grupos separatistas e/ou células terroristas (binarismo importante) na área diretamente afetada: o Québec. Destes, o grupo mais perigoso é o auto-intitulado AFR, ou *Assassins des Fauteuils Rollents (sic)* [Assassinos Cadeirantes], da qual o acima mencionado Marathe faz parte. Enquanto isso, o agente do outro lado do jogo, Steeply, é funcionário do *Office of Unspecified Services* [Escritório de Serviços Aleatórios], parte do serviço de inteligência da ONAN, apesar da referida inteligência ser assaz contestável.

Infinite jest é um épico no sentido lato, embora Wallace pareça se associar à narrativa do *loser*, indo de encontro com o que se supõe estereotipicamente da tradição cultural estadunidense: de explorar em relatos grandiosos os temas heroicos do seu processo histórico, como a corrida pelo petróleo, ou as bravuras dos *cowboys* no extremo oeste do continente. Apesar do passado colonial dos Estados Unidos, a obra também não versa explicitamente sobre a traumática cicatriz moderna deixada pelos ingleses, embora tensões raciais, culturais e

¹⁹[tradução livre] O sr. Wallace não entrega o jogo – ou seja, [escreve] quase realisticamente – e parece querer nos convencer da autenticidade da sua visão pura e simplesmente pela quantidade de detalhes acumulados.

²⁰[tradução livre] o tipo de “arte de livre comércio” promovido pela NAFTA é problemático. Promove a transcultura e celebra o transposição de fronteiras, mas pelos motivos errados.

geográficas são latentes, e se situam durante toda a prosa a ponto de ebulição. Há também, na percepção do autor, a descoberta de uma mecânica de funcionamento geopolítico do processo neocolonialista promovido pelo seu país, como explanado pelos parágrafos anteriores.

Os artifícios internos no livro e o tom preeminentemente destacado na voz do(s) narrador(es) incitam resistência. Wallace escancara verdades ao descrever situações que percorrem toda a escala que vai do insólito ao surreal. Tomemos a querela *Great Concavity/Great Convexity*²¹ como exemplo:

Borders, arbitrary dividing lines that are simultaneously social, cultural and psychic; territories to be patrolled against those whom they construct as outsiders, aliens, the Others; forms of demarcation where the very act of prohibition inscribes transgression; zones where fear of the Other is the fear of the self; places where claims to ownership – claims to 'mine', 'yours' and 'theirs' – are staked out, contested, defended, and fought over²² (BRAH, 1996, p. 198).

Os AFR, cujo objetivo é devolver nada menos que “all Reconfigured territories to American administration (...) and the secession of Canada in toto from the Organization of North American Nations²³” (WALLACE, 1996, p. 1057), são claramente um produto deste espaço do qual fala Brah: são os “Outros”, criaturas gestadas nas “mobile overlapping zones of contradictory civilizations²⁴” (BALIBAR, WILLIAMS, 2003, p. 74). Assim como qualquer cultura reprimida, de espaço roubado e diaspórica, amparam-se numa busca atávica. “This 'return to the beginning' is like the imaginary in Lacan – it can neither be fulfilled nor requited, and hence is the beginning of the symbolic, of representation, the infinitely renewable source of desire, memory, myth, search, discovery²⁵” (HALL, 2000, p. 32).

Claro que estamos falando do Canadá, longe de ser uma nação de língua(s) e cultura(s) consideradas inferiores. Pelo contrário, ambos o francês e o inglês estão dentro do que seriam as seis línguas modernas julgadas intelectualmente hegemônicas (junto com o português, o

²¹The officially spun term for making Canada take U.S. terrain and letting us dump pretty much everything we don't want onto it is Territorial Reconfiguration. Great Concavity and Grand Convexité are more like U.S./Canadian street argot that got adopted and genericized by the media. (WALLACE, 1032, p. 1996) [Termo oficialmente diluído para forçar o Canadá a aceitar território dos EU e deixar a gente jogar basicamente o que desse na nossa telha não querer mais na sua *Reconfiguração Territorial*. *Grande Recôncavo* e *Grande Reconvexo* são mais gírias de rua dos EU/Canadá que foram adotadas e generalizadas pela mídia.]

²²[tradução livre] Fronteiras, linhas de divisão arbitrária que são simultaneamente sociais, culturais e psicológicas; territórios a serem patrulhados contra aqueles que são tidos como *outsiders*, alheios, os Outros; formas de demarcação onde cada ato de proibição registra uma transgressão; zonas onde o medo do Outro é o medo do eu; lugares onde reivindicações de propriedade – reivindicações do 'meu', 'teu' e 'deles' – são demarcadas, contestadas, defendidas e disputadas.

²³todos os territórios Reconfigurados para a administração americana (...) e a secessão do Canadá *in toto* da Organização das Nações da América do Norte.

²⁴[tradução livre] zonas sobrepostas de civilizações contraditórias.

²⁵[tradução livre] Esse 'retorno ao princípio' é como o imaginário em Lacan – não pode nem ser realizado, nem recompensado, e portanto é o começo do simbólico, da representação, da fonte infinitamente renovável de desejo, memória, mito, procura, descoberta

espanhol, o italiano e o alemão – grego e latim seriam as antigas). E muito porém seja possível se afirmar, como bem escreve Arnaldo Rosa Vianna Neto (coordenador do curso de letras da UFF, num artigo sobre Réjan Ducharme), que o Québec,

[]localizando-se geograficamente em um território ao qual se atribui posição central no que Edward Said (1995) chama de mundo atlântico, e ocupando, dentro dessas fronteiras, uma posição periférica (normalmente imposta às regiões excluídas do eixo de poder ocidental), uma vez que possui uma situação ethnocultural diversa daquela que predomina no contexto geográfico em que está inserido, (...) situa-se politicamente em um entre-lugar, sendo fortemente atingido pelas políticas hegemônicas do pós-colonialismo, assimilando o ethos standard do “big stick”, a longa bengala do Tio Sam que mantém as Américas sob controle. (NETO, 2014, p. 90)

Muito porém também afirmamos sem dúvidas que o Canadá é dono de um dos maiores IDHs do mundo. E cadeirantes, embora sejam subalternos no sentido de que o mundo não lhes é feito sob medida e que reivindicam a devida representatividade social, não são aqueles cuja luta é comumente trabalhada no âmbito dos estudos culturais, como grupos étnicos e comunidades LGBTT e de mulheres, por exemplo. Isso porque, como a investigação do *E unibus pluram* demonstrou ali em cima, Wallace não consegue não dar um corta-luz nas teorias²⁶.

É possivelmente problemático que o autor escolha trabalhar com casos de opressão ficcionalmente análogos às reais opressões do mundo, ao invés de verdadeiros problemas sociais. Ao mesmo tempo, porém, há certa segurança no que concerne não pisar fora do seu lugar de fala, apesar de se arriscar quando constantemente erra a grafia e sintaxe do francês e de outras línguas (como também o português) no âmbito da narrativa – mas a estrutura conceitual dessa sátira permite, e até incita, tais deslizos, pois coloca a língua francesa como inferior e indigna de reprodução fiel para membros mais preconceituosos da sociedade estadunidense. E o alvo a ironia aqui seria em cima do preconceituoso, não francófono. É quase folclórico, o desdém estadunidense a outras línguas que não o inglês. Investigação de problemas sociais reais ou o uso de suplentes a estes problemas à parte, ao trabalharmos a realidade intra-literária de *Infinite jest*, percebemos que a situação dos quebequenses neste contexto não se afasta muito da seguinte definição provida por Mignolo:

las categorías básicas de la epistemología fronteriza: la percepción bio-gráfica del cuerpo Negro en el Tercer Mundo, anclando así una política del conocimiento que está arraigada al mismo tiempo en el cuerpo racializado y en las historias locales marcadas por la colonialidad. Es decir, un pensamiento que hace visible la geo-

²⁶Não estou inferindo, neste caso, que Wallace conscientemente subverteu as teorias pós-coloniais, ou os estudos culturais, dentro do texto – até porque, primeiramente, essas linhas de pesquisa pegaram mais pique no início do século 21; secundamente, não tenho como afirmar, nem é preciso, que Wallace entrou em contato com tais estudos e deliberadamente lhes incorporou elementos no próprio texto, como o fez com as teorias de Adorno e Horkheimer, por exemplo; terceiramente, essa área do saber não parecia muito ser a praia dele, embora haja certo encaixe, sem forçar muito a barra, assim espero, com propósitos argumentativos.

política y corpo-política de todo pensamiento que la teología cristiana y la egología (e.g. Cartesianismo) oculta²⁷. (2017, p. 2)

Explico a relação:

O *Culte au prochain train* [Culto ao próximo trem], descrito no romance, ilustra a procura pela raiz de maneira curiosa. Remontando uma prática folclórica de seus antepassados, os “assassinos” forçam os novos integrantes da célula a atravessarem transversalmente o trilho do trem segundos antes dele passar. Muitos deles, não conseguindo cruzar a linha férrea à tempo, engancham-se e, na melhor das hipóteses, perdem apenas seus membros inferiores.

It's an accepted fact that *Les Assassins'* Root Cult, in a fashion typical of those whose objects are divorced from the rational advancement of individual interest, takes, for its rites and personality, rituals intimately bound up with “*Les jeux pour-mêmes*,” formal competitive games whose end is less any sort of “prize” than it is a manner of basic identity: i.e., that is, “game” as a metaphysical environment and psychohistorical locus and gestalt²⁸ (WALLACE, 1996, p. 1058).

Elementos como o acima, de amputações involuntárias mais ou menos voluntárias, ou como as longas descrições sobre as deficiências físicas de Mario que brotam paulatinamente ao longo do livro, ou o disfarce apertado e mal arrumado de Steeply (que se finge de mulher como camuflagem civil, não obstante ser um homenzarrão), são a maneira como David Foster Wallace se afasta da imanência kantiana para uma filosofia do *corpo* dentro da sua literatura, à moda de Wittgenstein, cuja influência é patente e evidente nos trabalhos de Wallace (assunto este já extensivamente explorado no âmbito da academia estadunidense nas últimas duas décadas, além de explicitamente declarada pelo próprio autor). Evidentemente, o corpo é igualmente reivindicado no trabalho de Mignolo e de outros teóricos da pós-colonialidade. Não é espantoso que o processo de des-colonização, segundo o teórico argentino, “en lugar de trabajar hacia la acumulación del conocimiento y el manejo imperial trabaja hacia el empoderamiento y la liberación de los diferentes estratos (racial, sexual, género, clase, lingüístico, epistemológico, religioso, etc.)²⁹ (2018, p. 5).

É portanto dentro desta proto-realidade tão cruel quanto a nossa que Wallace insere

²⁷[tradução livre] as categorias básicas da epistemologia fronteira: a percepção bio-gráfica do corpo Negro no Terceiro Mundo, ancorando assim uma política do conhecimento que está arraigada ao mesmo tempo no corpo racializado e nas histórias locais marcadas pela colonialidade. Ou seja, um pensamento que faz visível a geo-política e corpo-política de todo pensamento que a teologia cristã e a egologia (e.g. Cartesianismo) oculta.

²⁸É fato consabido que a Seita de base de *Les Assassins*, de uma maneira típica daqueles cujos objetos se divorciam da busca racional dos interesses individuais assume, para seus ritos e personalidade, rituais intimamente ligados a '*Les jeux pour-memes*', jogos competitivos formais cujo fim é menos qualquer espécie de 'prêmio' que uma forma de identidade básica: i.e., ou seja, o 'jogo' como ambiente metafísico, locus psico-histórico e gestalt.

²⁹[tradução livre] ao invés de trabalhar para a acumulação do conhecimento e o manejo imperial, trabalha para o empoderamento e a libertação dos diferentes estratos (racial, sexual, gênero, classe, lingüístico, epistemológico, religioso etc.)

seus personagens. Ela é apenas mais escancarada do que a real. Não é à toa que os Assassinos Cadeirantes tão intensamente desejam ameaçar as vidas de seus cárceres administrativos, já que

una vez que caes en la cuenta de que tu inferioridad es una ficción creada para dominarte, y si no quieres ni asimilarte ni aceptar con resignación la mala suerte de haber nacido donde has nacido, entonces te desprendes. Desprenderse significa que no aceptas las opciones que se te brindan³⁰. (MIGNOLO, 2011, p. 3)

1.3 FLEUMA

Para além de criar mundos, a especialidade de David Foster Wallace era fazer uma adivinhação geral do que significa “estar no mundo”. Sim, a geopolítica da literatura e a diferença cultural são elementos importantes em *Infinite jest*. No entanto, acima de tudo, tratam-se de artifícios de legitimação – ou, ainda, contextualização – do sentimento das pessoas, de suas maneiras de se comunicar etc. Delinear o *zeitgeist*, mesmo que de um mundo fictício, é o mesmo que capturar o sentimento da época – neste caso não a época fictícia, mas aquela na qual Wallace vivia de fato, nos anos 1990. Em outras palavras, há uma grande disputa territorial em jogo, não obstante as agendas pessoais aparentem ser mais prementes:

once Marathe had committed not just to pretend to betray his Assassins des Fauteuils Rollents in order to secure advanced medical care for the medical needs of his wife, but to in truth do this — betray, perfidiously: now pretending only to M. Fortier and his A.F.R. superiors that he was merely pretending to feed some betraying information to “B.S.S. 40 — once this decision, Marathe was without all power, served now at the pleasures of the power of Steeply and the B.S.S. of Hugh Steeply: and now they spoke mostly the U.S.A. English of Steeply’s preference.³¹ (WALLACE, 1996, p. 89)

Thomas Pynchon já tinha feito o mesmo em *V.*: se valer da figura do agente secreto, aparentemente desapegado da própria identidade, como artifício para discutir o cinismo enquanto norma generalizada de convívio social no Ocidente, e o quanto isto fragmenta o indivíduo, internamente. Wallace – como não só discípulo espiritual de Pynchon, mas sucessor também – lança o holofote com maior intensidade para essa temática e, concomitantemente, consegue confundir ainda mais o assunto: “... have I merely pretended to

³⁰[tradução livre] uma vez que você se dá conta de que sua inferioridade é uma ficção criada para te dominar, e que não queres nem se integrar a ela nem aceitar com resignação a má sorte de ter nascido onde nasceu, então você se desprende. Desprender-se significa que você não aceita as opções que te oferecem.

³¹a partir do momento em que Marathe tinha se comprometido a não só fingir trair seus Assassins des Fauteuils Rollents para garantir cuidados médicos avançados para as necessidades de saúde de sua esposa, mas de fato a fazê-lo - trair, perfidamente: agora fingindo apenas para M. Fortier e seus superiores na AFR que estava meramente fingindo entregar informações traiçoeiras para o BSS -, a partir do momento dessa decisão, Marathe estava todo sem poder, servindo agora às vontades e ao poder de Steeply e do BSS de Hugh Steeply: e agora em geral eles conversavam no inglês da preferência de Steeply.

pretend to betray³²” (WALLACE, 2014, p. 99), questiona-se Marathe.

A esta altura, ele não sabe mais se as informações que transmite para Steeply são verdadeiras de fato, se Steeply as interpretará como tal, ou se realmente isso importa. A recíproca é a mesma: Steeply sabe que o chefe de Marathe tem conhecimento do encontro, mas não sabe se ele aprova o encontro ou se as informações fornecidas por Marathe foram implantadas pelo chefe, ou se, de fato, tudo isso realmente importa. Ambos os espões, a essa altura, já adentraram tão profundamente na espiral de identidades (uma hora, o narrador os chama de agentes duplos, depois triplos, quádruplos...), que a trilha de migalhas de pão que os levava à intenção inicial da interação já foi há uma boa data consumida pelos passarinhos.

It is thus part of the logic of survival of each side in a dyad of opponents to see through and circumvent the deceptive maneuvers of the opponent through enlightenment in the sense of espionage and to outdo him with one's own exposures, counterdeceptions, and operative measures. Espionage in its most immediate form is set up as a science of survival³³. (SLOTERDIJK, 1987, p. 332)

Ao escrever *Critique of cynical reason* (1987), o filósofo alemão Peter Sloterdijk se adianta a Wallace, ao discutir questões similares às presentes na obra do norteamericano, inclusive dedicando um dos tópicos de um capítulo ao cinismo na esfera da espionagem. É curioso como o trabalho desse filósofo conservador (um anti-marxistas, embora talvez adepto a certos aspectos da obra de Marx), de verve humanista, se sobrepõe a *Infinite jest*. Mesmo que os questionamentos levantados por Wallace sejam de extrema relevância social – capazes se serem avaliados à luz da crítica pós-colonial; mesmo que seu olhar feroz se direcione à publicidade, ao mundo corporativo e à cara de pau das instituições governamentais do universo capitalista; mesmo que, em certos aspectos, seu pensamento teórico sincronize com críticos marxistas da velha guarda; mesmo assim há um dispositivo em sua literatura que sempre devolve o poder de transformação (ou destruição) ao indivíduo (ou algo de compleição psicológica individual), isentando – no fim das contas – boa parte da contribuição da superestrutura para sua formação psicossociológica de seus personagens.

Para Wallace, a catarse transformadora é a sinceridade; para Sloterdijk, o “Esclarecimento” (mas um esclarecimento bem direcionado, e não cínico, como também pode ser). Ambos creem que o cinismo – uma ironia vazia que o filósofo define como “enlightened false consciousness (...). It has learned its lessons in enlightenment, but it has not, and

³²... será que eu meramente fingi fingir fingir trair.

³³[tradução livre] Faz parte da lógica de sobrevivência de cada lado de uma díade de oponentes levar a cabo e contornar as manobras ardilosas do oponente sob a batuta do esclarecimento no que se refere à espionagem, e o superar com todas as suas revelações, neutralizações e capacidades operativas. Espionagem é, na sua forma mais imediata, desenhada para ser a ciência da sobrevivência.

probably was not able to, put them into practice³⁴” (SLOTTERDIJK, 1987, p. 5) – não somente é destruidor, como também é a norma operacional na sociedade ocidental contemporânea.

A escolha de um enredo rocamboloso, cheio de situações cartunescas e uma cronologia desconexa, e a escolha de situar a história nessas zonas fronteiriças é a resposta de Wallace ao que ele entende por uma sistemática repressão política estadunidense (repressão esta institucional ou civil, direcionada a outros países ou a seu próprio território), resultado de uma prática de desrespeito e cinismo sedimentados, cujo comportamento é fruto de um processo de retroalimentação desse cinismo entre Estado e sociedade, onde não temos como descobrir ao certo de quem partiu primeiro a iniciativa – mas que gera uma desconfiança mútua, representada ali, principalmente, na disputa entre a ONAN e as células separatistas/terroristas quebequenses.

Organs of state and representatives of hegemonic powers watch out for subversive, oppositional, deviant forces in the domain of their subjects, fueled by the worry that a "conspiracy" could be formed that gives expression to a will to change. The oppositional powers, by contrast, keep a transcript of the immoralism of the ruling power, of its capricious acts, infringements of justice, its corruptness and decadence.³⁵ (SLOTTERDIJK, 1987, p. 337)

Não é à toa que é assim que ambos os lados dessa dicotomia (representantes hegemônicos/oposicionistas subversivos) decidem proceder, visto que “irony seems to have become a generalized protective response against appearing naïve or sentimental³⁶” (RANDO, 2014, p. 575) e “what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human³⁷” (WALLACE, 1996, p. 694). Mais uma vez voltando a um trecho do livro de Sloterdijk, o qual, se não houvesse sido escrito no tempo anterior, poderia muito bem se tratar de uma passagem de *Infinite jest*:

[os cínicos esclarecidos] do not see their clear, evil gaze as a personal defect or an amoral quirk that needs to be privately justified. Instinctively, they no longer understand their way of existing as something that has to do with being evil, but as participation in a collective, realistically attuned way of seeing things. It is the universally widespread way in which enlightened people see to it that they are not taken for suckers.³⁸ (SLOTTERDIJK, 1987, p. 5)

³⁴[tradução livre] falsa consciência esclarecida (...) aprendeu suas lições no esclarecimento, mas não as colocou, e provavelmente nunca o pode, em prática.

³⁵[tradução livre] Os órgãos estatais se representantes de poderes hegemônicos ficam de olho nas forças subversivas, oposicionistas e de comportamento desviante que estão no seu cercadinho, alimentados pelo receio de que uma “conspiração” pode tomar forma e se transformar numa vontade de mudança. Os poderes oposicionistas, por outro lado, guarda uma transcrição do imoralismo do poder vigente, das suas ações caprichosas, das violações de direitos, do seu caráter corrupto e decadente.

³⁶[tradução livre] a ironia parece ter se transformado numa forma generalizada de resposta defensiva para não parecer ingênuo ou sentimental.

³⁷[tradução livre] o que transparece um transcendência cínica e descolada do sentimento é na realidade uma espécie de medo de ser de fato humano.

³⁸[tradução livre] [os cínicos esclarecidos] não veem seus próprios olhares tão claramente malignos como um defeito pessoal, ou um habitozinho amoral que precisa ser justificado privadamente. Instintivamente, eles não compreendem mais a conduta de existência deles como algo que tenha a ver com ser maligno, mas como

A resposta de Sloterdijk para essa indiferença problemática – “Because everything has become problematic, everything is also somehow a matter of indifference³⁹” (SLOTERDIJK, 1987, xxxii) – é reviver a tradição dos *kynics* como contra-estratégia. Veia satirista que vai de Diógenes a Schweik, o *kynicism* (uma espécie de razão subversiva) seria, segundo o filósofo, a solução para nos tirar do vazio existencial pós-*dêbacle* do socialismo real e de um suposto esfacelamento das críticas à ideologia no Ocidente.

I call it the dialectic of disinhibition. Those who take the liberty of confronting prevailing lies provoke a climate of satirical loosening up in which the powerful, together with their ideologists of domination, let go affectively – precisely under the onslaught of the critical affront by kynics⁴⁰ (1987, p. 103).

E qual seria a resposta de Wallace? Particularmente em *Infinite jest*, diante do veneno do cinismo, ele se propõe a utilizar como solução improvisada não um antídoto, mas um passo ao lado. Uma prática análoga, uma linha que acompanha a outra paralelamente, só que não lhe é similar. Ou o autor utiliza a ironia contra si própria, criando algo que se assemelha a uma terceira – e dialética – ironia, a qual podemos (podemos?) chamar de “sinceridade”, caso acreditemos em seu logro. Nas palavras do próprio Wallace, as quais resumem muito do que viemos afirmando aqui:

[t]hink, for a moment, of Third World rebels and coups. Third World rebels are great at exposing and overthrowing corrupt hypocritical regimes, but they seem noticeably less great at the mundane, non-negative task of then establishing a superior governing alternative. Victorious rebels, in fact, seem best at using their tough, cynical rebel-skills to avoid being rebelled against themselves—in other words, they just become better tyrants. And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is impossible to pin down. All U.S. irony is based on an implicit “I don’t really mean what I’m saying.” So what does irony as a cultural norm mean to say? That it’s impossible to mean what you say? That maybe it’s too bad it’s impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today’s irony ends up saying: “How totally banal of you to ask what I really mean.” Anyone with the heretical gall to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its subject is, when exercised, tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself⁴¹ (2009, p. 103)

fazer parte de uma maneira de ver as coisas que é coletiva, realista e atendida. É a estratégia universalmente generalizada das pessoas esclarecidas se assegurarem que ninguém os considerará otários.

³⁹[tradução livre] Porque tudo tornou-se problemático, tudo é também uma questão de indiferença.

⁴⁰[tradução livre] Eu chamo de dialética da desinibição. Aqueles que tomam a liberdade de confrontar mentiras hegemônicas provocam um clima de descontração satírica no qual o poderoso, junto com os ideólogos da dominação, desistem-se afetivamente —precisamente sob a investida da afronta crítica feita pelos *kynics*.

⁴¹[tradução de Galindo no artigo *A voz de David Foster Wallace em seu Octeto...*] Pense, por um momento, nos rebeldes e nos golpes de estado do Terceiro Mundo. Os rebeldes do Terceiro Mundo são excelentes para expor e derrubar regimes corruptos e hipócritas, mas parecem perceptivelmente menos competentes na tarefa simplória e não negativa que é a de estabelecer uma alternativa superior de governabilidade. Os rebeldes vitoriosos, na verdade, parecem ter mais talento para usar seus talentos rebeldes e aguerridos para evitar que outros se rebellem contra eles – em outras palavras, eles apenas viram tiranos melhores. E não se iluda: a

Embora essa interpretação seja debatível (i.e. o ponto de vista de Rando: “contrary to dominant emotional triumphalist readings of Wallace, therefore, I will argue that the very failure of love to emerge and separate itself from irony constitutes the affective drama of Wallace's work⁴²” (2013, p. 577)), é inegável que Wallace se apropria linguisticamente do artifício da ironia para apoiar estilisticamente sua obra.

O jogo é delicado, e o escritor corre o risco de expressar-se cinicamente (o que, para Wallace, seria pior do que recair num sentimento meloso), já que “a ironia liberta ao mesmo tempo a poesia e o poeta. Mas para que isto possa acontecer é preciso que o próprio poeta domine a ironia” (KIERKEGAARD, 2005, p. 275). Não somente isto, é preciso também que o leitor esteja de conluio com o escritor, pois

[r]hetorical irony is not meant to be deceptive, for if it isn't recognized by its audience, it doesn't work. The utility of the device lies in its potential to demonstrate a thought's flaws in practice, which in some cases may be more effective than a plain-spoken critique; as the common writing advice goes, “show, don't tell.” (...) The resulting satire is rhetorically successful because of the ridiculousness (...) made viscerally understandable to the reader⁴³ (MORRIS, 2014, p. 2).

A escolha de Wallace de lançar a ironia na direção de si mesma não é casual, mas meticulosamente deliberada e explícita em diversos trabalhos não-ficcionais, como no seu *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, citado anteriormente. Em uma entrevista para uma emissora alemã, o autor de *Infinite jest* comenta:

Wittgenstein believes that the most serious and profound problems and questions and issues could be discussed only in the form of jokes. In U.S. lit there's a tradition called black humor, which is a very kind of sardonic, sad type of humor. There are forms of humor that offer escapes from pain and there are forms of humor that transfigure pain. In the U.S. there's a strange situation where, in some respects, humor and irony are political responses and they're redemptive. In another sense, particularly in popular entertainment, irony and a kind of dark humor can become a

ironia nos tiraniza. O motivo de nossa ironia cultural generalizada ser ao mesmo tempo tão poderosa e tão insatisfatória é o fato de que um ironista é inimputável. Toda a ironia norte-americana é baseada em um implícito “Eu na verdade nem estou falando sério.” Então qual é realmente o discurso da ironia como norma social? Que é impossível falar sério? Que talvez seja uma pena ser impossível assim, mas, tipo, se liga de uma vez e acorda pro mundo? O mais provável, eu acho, é que a ironia de hoje acabe por dizer: “Que coisa mais rasa você me perguntar o que eu realmente quero dizer.” Qualquer um que tenha o colhão herético de perguntar a um ironista o que ele de fato representa acaba parecendo um histérico ou um puritano. E aí repousa a opressividade da ironia institucionalizada, o rebelde que fez um sucesso excessivo: a capacidade de proibir a pergunta sem dar atenção a seu conteúdo, quando empregada, é uma tirania. É a nova junta, usando a mesmíssima ferramenta que denunciou seu inimigo para se proteger. (WALLACE, apud GALINDO, 2011. p.4)

⁴²[tradução livre] na contramão das leituras hegemônicas de triunfo emocional que fazem de Wallace, assim sendo, argumentaria que o próprio insucesso do amor de emergir e se separar da ironia constitui o drama afetivo de Wallace.

⁴³[tradução livre] ironia retórica não significa que é para ser enganosa, porque, se não for reconhecida pelo público, não funciona. A utilidade do dispositivo jaz no seu potencial de demonstrar, na prática, uma falha do pensamento, o que, sem alguns casos, pode ser mais eficaz do que uma crítica franca; já diz uma ordinária dica de escrita, “mostre, não diga”. (...) A sátira resultante é bem sucedida quando seu aspecto ridículo (...) se torna visceralmente compreensível para o leitor

way of pretending to protest when it really isn't. Someone once called irony the song of a bird that has come to love its cage.⁴⁴ (2012)

A partir daí, não seria um exagero colocar a expressão do pensamento, por assim dizer, wallaciano em paralelo com a argumentação nietzschiana no que diz respeito ao niilismo.

Descrevo o que vem: o apogeu do niilismo. Posso descrevê-lo aqui porque aqui ocorre algo necessário. Os sinais estão por toda parte, faltam somente os olhos para esses sinais. Não elogio nem critico o fato de ele chegar: creio que exista uma das maiores crises, um momento da mais profunda auto-reflexão do homem. Se o homem recuperar-se dela, se apoderar-se desta crise, trata-se de uma questão de força: é possível...O homem moderno tenta acreditar logo neste, logo naquele outro valor e depois os deixa de lado: o círculo dos valores que sobreviveram e que foram postos de lado torna-se cada vez mais cheio; o vazio e a pobreza de valores faz-se sentir cada vez mais; o movimento é irrefreável, embora se tente retardá-lo em grande estilo. Finalmente ele arrisca uma crítica dos valores em geral; reconhece sua origem; reconhece o bastante para não acreditar mais em nenhum valor; o pathos está presente, o novo calafrio... O que estou contando é a história dos próximos dois séculos. (NIETZSCHE, 1887-8, p. 362)

Enquanto para o filósofo a onda niilista é o que forçaria a humanidade a um momento histórico *a posteriori* de auto-valorização (e à chegada do Além-homem), o antídoto provisório para Wallace, neste caso, seria combater o establishment se valendo dessa espécie de “ironia retórica” (o *kynicism* de Sloterdijk) nos discursos políticos, literário, cotidiano... Até que enfim sublimaríamos a era do cinismo e passaríamos a viver uma era da sinceridade pura e simplesmente. Apesar de ser um dos trechos mais contestados e discutidos da obra Wallace, o último parágrafo do supracitado *E unibus pluram* dá a entender justamente isso:

The next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of anti-rebels, born oglers who dare somehow to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse and instantiate single-entendre principles. Who treat of plain old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and hip fatigue. These anti-rebels would be outdated, of course, before they even started. Dead on the page. Too sincere. Clearly repressed. Backward, quaint, naïve, anachronistic. Maybe that’ll be the point. Maybe that’s why they’ll be the next real rebels. Real rebels, as far as I can see, risk disapproval.⁴⁵ (WALLACE, 2009, 117)

⁴⁴[tradução livre] Wittgenstein acredita que os problemas mais sérios e profundos só podem ser discutidos em forma de piada. Na literatura americana, há uma tradição chamada humor negro, que é um tipo de humor muito sardônico e triste. Há formas de humor que oferecem fugas da dor, e há formas que transfiguram a dor. Nos E.U.A., temos uma situação estranha em que humor e ironia são respostas políticas e redentoras. Noutro sentido, particularmente em entretenimento, ironia e humor negro podem tornar-se numa forma de fingimento de protesto. Alguém disse uma vez que ironia era o canto de um pássaro que passa a amar sua gaiola. Nos E.U.A., atualmente, é difícil perceber a diferença.

⁴⁵[tradução livre] Os próximos “rebeldes” literários pra valer neste país quem sabe surgirão na forma de uma cambada doida de anti-rebeldes, encarões natos que de alguma forma ousam se privar de assistir [TV] ironicamente, que têm à vera a audácia pueril de endossar e fundamentar princípios de entendimento unívoco. Que lidam com problemas e emoções humanas triviais e desgastadas da vida norte-americana com mesura e convicção. Que se esquivam de encabulamento e fadiga no quadril. Esses anti-rebeldes evidentemente já ficariam fora de moda antes mesmo de começar. Cairiam na obsolescência. Excessivamente sincero. Evidentemente reprimido. Todo errado, excêntrico, ingênuo, anacrônico. Talvez seja esse o xis da questão. Talvez seja por isso que eles serão os próximos rebeldes pra valer. Rebeldes pra valer, no meu entendimento, estão passíveis a censura.

1.4 MELANCOLIA

Em "*One Never Knew*": *David Foster Wallace and the Aesthetics of Consumption*, Jesse Ortiz afirma que “irony delegitimizes sincere emotions. In order to create that feeling for the 'real other,' Wallace must show that genuine emotion can exist despite – or because of – irony⁴⁶” (ORTIZ, 2016, p. 66). Como demoradamente comentamos, esta parece ser uma das questões que mais assaltam a trama de *Infinite Jest*, de como a sinceridade encontra seu lugar dentro de um mundo que não só a rejeita, como também levanta barreiras para que ela nunca veja a luz do dia. Nas palavras de Sloterdijk,

[w]hat is self-evident in this world is fraud, threats, dangers – not openness, generosity, security. Truth is thus never to be had straight off but only through a second effort, as the product of critique that destroys what seemed before to be the case. Truth is not “discovered” innocently and without struggle, but rather is won in a toilsome victory over its predecessors, which are its concealment and antipode. The world bursts at the seams with problems, dangers, deceptions, and abysses as soon as the gaze of mistrusting investigation penetrates it. In the universe of modern knowledge, the backdrops, trapdoors, panoramas, deceptive images, dissembling gestures, hidden feelings, concealed motives, enveloped bodies predominate – all of these phenomena make “reality itself” more inaccessible precisely because, with increasing complexity, it is composed of ambiguous, concocted, and contrived acts and signs. This forces us all the more to separate the obvious from the concealed. I am deceived, therefore I am. And: I unmask deceptions, I myself deceive; therefore, I preserve myself⁴⁷. (1987, p. 330-331)

Ou seja, na sociedade contemporânea ocidental, inteligência e ingenuidade estão uma para a outra numa relação inversamente proporcional, uma questão tal-qualmente desenvolvida por Wallace. Hal e Mario Incandenza – irmãos, embora vastamente diferentes – servem como como tubo de ensaio para todos esses questionamentos. Enquanto o primeiro é um espécimen, gênio do tênis e capaz de decorar um dicionário inteiro, o segundo – do outro lado da balança – é acometido por incontáveis imperfeições físicas e é um incauto, como se tivesse nascido ontem. A exemplo de Hal, temos a seguinte passagem:

⁴⁶[tradução livre] ironia deslegitima emoções sinceras. Para que Wallace consiga criar aquele sentimento do “outro de verdade”, ele tem que mostrar que emoção genuína pode existir apesar da – por causa da – ironia.

⁴⁷[tradução livre] [o] que é auto-evidente neste mundo são as fraudes, ameaças, perigos – não abertura, generosidade, segurança. A Verdade, portanto, nunca deve ser adquirida de cara, e sim só através de um segundo esforço, como o produto de uma crítica que destrói o que anteriormente parecia ser o caso. A Verdade não é “descoberta” inocentemente e sem luta, mas conquistada através de uma vitória penosa sobre seus predecessores, que são sua ocultação e antípoda. O mundo tem sua costura arrebatada por problemas, perigos, embustes e abismos tão logo o olhar de investigação desconfiada o penetra. No universo do conhecimento moderno, as cortinas, as os alçapões, os panoramas, as imagens enganosas, os gestos dissimulados, os sentimentos escondidos, os pretextos escusos, os corpos encobertos predominam – todos esses fenômenos fazem “a própria realidade” mais inacessível, precisamente porque, com gradual complexidade, é composta de atos e sinais ambíguos, fabricados e maquinados. Isso nos força ainda mais a separar o óbvio do oculto.

Deixo-me ludibriar, logo existo. E: desmascaro falsidades, eu mesmo ludibrio; logo, preservo a mim mesmo.

It occurred to Hal that although he lied about meaningless details to Orin on the phone it had never occurred to him to consider whether Orin was ever doing the same thing. This induced a spell of involuted marijuana-type thinking that led quickly, again, to Hal's questioning whether or not he was really all that intelligent⁴⁸ (WALLACE, 1996, p. 136).

Enquanto isso, o amigo ardiloso dos Incandenza, Michael Pemulis, usa da inocência de Mario para ajudá-lo num esquema de venda de urina não contaminada por substâncias, criando um joguinho para convencer o rapaz a catar garrafinhas de colírio no chão (as quais serão preenchidas com o líquido corporal de infantes que ainda não consomem drogas). A reação de Mario, por ser das mais desinformadas, é também comovente:

Mario's really come to look forward to [o jogo], since he's found he has a real sort of mystical intuitive knack for finding Visine bottles in the sedimentary layers of packed dumpsters, and always seems to win hands-down, and if you're poor old Mario Incandenza you take your competitive strokes where you can find them⁴⁹. (WALLACE, 1996, p. 152)

Enquanto aquele que é física e intelectualmente dotado (e valorizado por tais qualidades) é autoconsciente do/e acometido pelo sentimento de inadequação, tornando-o incapaz de realmente calcular a delimitação real dos seus atributos, o outro aceita suas limitações com passividade e aproveita com felicidade pueril cada momento em que pode se fazer útil, mesmo que esteja sendo usado.

Acertadamente, Sloterdijk afirma que nossa cultura “floods us with signs, educates us in the area of physiognomic knowledge to a state of dyslexia⁵⁰” (SLOTERDIJK, 1987, p. 139). Portanto, ruídos de comunicação existem não só na fala, mas nos gestos (e, através da fala – da escrita –, Wallace se esforça para materializar os gestos que imaginou, tornando a coisa toda uma Babel). Listemos o riso de nervosismo como exemplo. Diante de uma situação atroz, pode ser interpretado como sadismo, ou falta de escrúpulo, enquanto na realidade se trata apenas de uma resposta fisiológica imediata que subverte certas expectativas culturais. Em sua literatura, como Wallace faria seus personagens lidarem com esse tipo de riso? Suponho que deixaria acontecer e, muito provavelmente, explicaria na narração pormenorizadamente

⁴⁸Ocorreu a Hal que, embora ele mentisse sobre detalhes insignificantes para Orin no telefone nunca tinha lhe ocorrido que Orin por acaso podia estar fazendo a mesma coisa de vez em quando. Isso induziu um momento de convulso raciocínio marijuânico que rapidamente levou, mais uma vez, Hal a questionar se ele era mesmo assim tão inteligente.

⁴⁹Mario tinha passado a esperar [o jogo] com verdadeira ansiedade, já que descobriu que tem um talento místico para achar potinhos vazios de Visine nas camadas sedimentares de lixeiras lotadas, e sempre parece ganhar de longe, e se você é o coitadinho do nosso Mario Incandenza você agradece cada competição que pode ganhar.

⁵⁰[tradução livre] inunda-nos com sinais, educa-nos na área do conhecimento fisionômico até chegarmos a um estado de dislexia.

sua intenção. Ao clamar por mais sinceridade, seu objetivo não é eliminar tais expressões do vocabulário fisionômico, mas preencher a lacuna que impede que a comunicação se torne a mais clara possível, sem perder também o impacto inicial que a provoca. Da má comunicação, Wallace é o faxineiro do turno da noite (embora acabe sendo, em outras instâncias, a criança bagunceira). Por exemplo, a reação imediata de rejeição de Hal à natureza física de um colega de escola não deixa de ser descrita, assim como também o âmago do sentimento não passa despercebido:

Hal some weeks back had acquiesced to Lyle's diagnosis that Hal finds Ingersoll — this smart soft caustic kid, with a big soft eyebrowless face and unwrinkled thumb-joints, with the runty, cuddled look of a Mama's boy from way back, a quick intelligence he squanders on an insatiable need to advance some impression of himself — that the kid so repels Hal because Hal sees in the kid certain parts of himself he can't or won't accept⁵¹. (WALLACE, 1996, p. 114)

Gestos são indissociáveis de corpos, por isso a anatomia é uma preocupação latente no trabalho de Wallace: da antítese Mario/Hal à assimetria dos braços dos meninos tenistas à escolha indumentária de Joelle Van Dyne, que usa um véu para esconder ou uma beleza insuportável, ou um rosto desfigurado. Não é à toa também que os espelhos dos vestiários da ATE permitem que você tente “to look all natural and uncomposed so you can try to see what you really might normally look like to other people⁵²” (WALLACE, 1996, p. 1066). O corpo em *Infinite jest* sempre aparece como aquele recipiente que se vê obrigado a empacotar os sentimentos. Portanto – assim como qualquer embalagem –, pode ser da fonte mais à menos confiável para sugerir o que guarda ali dentro.

Voices within Wallace's work that are understood in terms of their potential sincerity – such as those of Madame Psychosis in *Infinite Jest* and of the Granola Cruncher in the final "Brief Interview" – tend to resist positive description: “not bored or laconic or ironic or tongue-in-cheek. It's reflective but not judgmental, somehow” we are told of the transmitted voice of Madame Psychosis (189). Because all telling can be understood as a pose, there is no way to present sincerity positively in cognitive terms⁵³ (KELLY, 2010, p. 141).

Também é válido apontar que a preocupação com a anatomia é mais uma forma que Wallace encontra de transfigurar um sentimento fundamentalmente pós-moderno:

⁵¹Hal algumas semanas atrás aquiescera com o diagnóstico de Lyle de que Hal acha Ingersoll – aquele menino esperto fofo e cáustico, com um rostão fofinho e dessobrancelhado e juntas sem rugas nos polegares, com cara repolhuda e mimada de um filhinho de mamãe dos tempos antigos, uma inteligência rápida que ele desperdiça numa insaciável necessidade de melhorar alguma impressão que cause – que o menino é tão repulsivo para Hal porque Hal vê no menino certas partes de si próprio que não pode ou não quer aceitar.

⁵²ficar com cara natural e não montada pra poder tentar ver qual é a tua cara normal pros outros.

⁵³[tradução livre] As vozes que povoam o trabalho de Wallace que são entendidas em termos de sua potencial sinceridade – tais quais aquelas de Madame Psychosis em *Infinite jest* e do Natureba em *Breves entrevistas...* – tendem a resistir uma representação positiva: “[n]ão é entediada, lacônica, irônica ou sarcástica. É reflexiva mas não cáustica, de alguma maneira” nos é dito da transmissão de voz de Madame Psicose. Porque toda característica marcante é passível de ser entendida como pose, não existe uma forma de demonstrar sinceridade como algo positivo, em termos cognitivos.

[i]n a pithy formulation, Steven Connor has quipped that “[b]eing modernist always meant not quite realizing that you were so,” whereas “[b]eing postmodernist always involved the awareness that you were so” (10). Within these terms, I would suggest, being a “post-postmodernist” of Wallace’s generation means never quite being sure whether you are one, whether you have really managed to escape narcissism, solipsism, irony and insincerity⁵⁴. (KELLY, 2010, p. 145)

Em *Critique of cynical reason*, Sloterdijk desenvolve sua teoria fisionômica, na qual lista partes do corpo (olhos, bocas, bustos, bundas, genitálias...) que provocam leituras emocionais diversas, a depender de como são utilizadas, e comenta as formas de expressividade tanto do cinismo (o sorriso torto, de lado, malicioso) quanto do *kinicism* (a língua para fora de Eulenspiegel, ou Einstein, que demonstra uma espécie de doidice lúcida). “Those who have been able to maintain their perceptual competence undamaged possess an effective antidote to the atrophy of the senses with which we pay for progress in civilization⁵⁵ (1987, p. 139)”, afirma o autor. Portanto, não chega a ser uma surpresa quando, no romance de Wallace, temos em Hal justamente um personagem que num dado momento se torna incapaz de estabelecer correspondência entre seus sentimentos e suas expressões faciais – no primeiro e últimos capítulos do livro, cronologicamente referentes ao fim da narrativa. Na cena que examinaremos a seguir, Hal tenta ajudar seu amigo Ortho Stice a resolver uma séria crise de testa colada no vidro por conta do frio (colada mesmo, com o risco de arrancar um pedaço de pele, se tentar puxar com força) e vai atrás de dois funcionários adultos da escola, Kenkle e Brandt, os quais reparam nos movimentos involuntários do rosto do jovem que tenta sobriamente se comunicar:

“We are in route,” Kenkle said, “but why the hilarity?”
 “What hilarity?”
 Kenkle looked from me to Brandt to me. “What hilarity he says. Your face is a hilarity-face. It’s working hilariously...”⁵⁶ (WALLACE, 1996, p. 876)

Pegando carona na situação da testa de Ortho mas mantendo o mesmo tema. Embora a cena seja aparentemente cômica *stricto sensu* (Kenkle e Brandt evocam claramente a *commedia dell'arte*), ela revela a luta desajeitada do corpo para encontrar lugar no mundo, assim como mais sobriamente em Hal. Em fontes garrafais, a quarta capa da versão norte-

⁵⁴[tradução livre] Numa formulação energética, Steven Connor havia astutamente comentado que “[s]er um modernista sempre significou não se dar conta de sê-lo”, enquanto “[s]er pós-modernista sempre quis dizer que existe a consciência de sê-lo (10). Partindo desses pressupostos, eu sugeriria que ser um “pós-modernista” da geração de Wallace significa nunca ter a exata certeza de que se é, nunca saber se conseguiu escapar do narcisismo, do solipsismo e da insinceridade.

⁵⁵[tradução livre] Aqueles que foram capazes de manter sua competência perceptiva intacta possuem um antídoto eficaz contra a atrofia dos sentidos, a qual abdicamos pelo progresso civilizatório.

⁵⁶“Nós estamos a caminho”, Kenkle disse, “mas por que a hilaridade?”
 “Que Hilaridade?”

Kenkle Olhou de mim pra Brandt e pra mim. “Que hilaridade ele diz. O seu rosto é um rosto-de-hilaridade. Ele está se mexendo hilariamente...”

americana descreve o *Infinite jest* assim: “A gargantuan, mind-altering comedy [grifo meu] about the pursuit of happiness in America⁵⁷”. Apesar de Wallace afirmar com frequência que tinha escrito um livro triste, e não engraçado, esta definição não chega a ser equivocada (comédia pode ir da farsa à sátira – e não precisa ser exclusivamente feliz). Contudo, o reducionismo da formulação faz parecer que o elemento cômico da obra não é uma rolha de garrafa de vinho tentando tapar o duto de esgoto que conduz a evasão implacável do fluxo diluviano da melancolia. E é. É claro que há senso de humor chulo e vulgar nos escritos de Wallace, como, por exemplo, quando um pombo voador defeca no terno do treinador da escola durante um funeral. Há humor a cada vez que adiciona mais um traço deformado no coitado e fofinho do Mario Incandenza; ou quando descreve mais um aspecto em que distinguimos que o disfarce feminino de Steeply é dos mais precários. No entanto, quase nunca a piada fica por isso mesmo. O pé sofrendo pelas diminutas dimensões do salto alto, a peruca que nunca está no lugar e o batom mal passado de Steeply não só chegam a ser comoventes, como também aos poucos vão provocando uma certa angústia de presenciar um ser humano preso num corpo ao qual não pertence (ou pelo menos às indumentárias que, emocionalmente, não lhe pertencem). Mario, a cada página, torna-se um jovem mais encantador. E a quantidade perturbadora de desafios físicos com os quais tem que conviver unida à tranquilidade com que aceita sua condição sem precisar usar a muleta do sarcasmo para se justificar é, francamente, algo enternecedor. Enquanto a localização tão ao topo da cadeia evolutiva de seu irmão – completando a disparidade fraternal como um yin-yang (ou tipo aquele filme de comédia, *Irmãos gêmeos* (1988), com Arnold Schwarzenegger e Danny DeVito) –, de tão dicotômica deveria ser cômica, não fosse sua luta contra crises existenciais e sua virtual incapacidade de sentir algo.

E o que tudo isso tem a ver com tradução mesmo? Uma dica:

Quando consideramos que a tradução literária, além de processo criativo e intelectual, ocorre em um contexto histórico e social específico, após ser transplantada de um outro contexto histórico e social específico, fica claro que duas línguas, duas culturas e duas sociedades estão aí envolvidas, ensejando para o pesquisador a oportunidade de cotejar os dois ‘produtos’, aquilatar em que medida as transposições influenciaram ou não a cultura receptora, em que medida a cultura emissora afetou ou modificou a cultura receptora, e que ‘ajustes’ culturais foram eventualmente feitos; enfim, uma investigação da fortuna literária dos autores e obras, das fontes e influências. (ALLEGRO, 2004, p. 7)

⁵⁷[tradução livre] Uma *comédia* [grifo meu] gigantesca e psicoativa sobre a busca da felicidade na América.

2 UM BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA E COMO SE RELACIONA AOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO

O termo “literatura comparada” brota de maneira esparsa em diversos países da Europa no fim do século 19, início do século 20. A princípio, é impulsionado na França, notadamente com o lançamento da *Revue de Littérature Comparée* em 1921. Por isso, tradicionalmente, os teóricos franceses são associados à sua vertente clássica, que prezava pelo estudo das fontes (a comprovação das influências só poderia ser afirmada se alguma documentação atestasse o contato entre autores e obras) – ou seja, uma visão estritamente historicista do campo – e, na mesma linha, pelo acompanhamento do destino das obras: a aceitação de determinados autores fora do seu país de origem.

A “escola francesa” definia-se por seus vínculos a concepções positivistas e lineares de história, recaindo em julgamentos de valor que valorizavam as fontes em detrimento das influências. Seus métodos eram rigorosamente historicistas, buscando linhas de evolução pautadas nos estudos de fontes e influências, com vistas à elaboração de uma “história da literatura geral”. Para os estudiosos alocados sob tal rubrica, era indispensável ao comparatismo que as obras em cotejo fossem provenientes de culturas nacionais distintas, e que tais investigações abarcassem obras escritas em línguas distintas. (ALÓS, 2012, p. 18)

A alcunha “escola francesa” seria mais uma determinação generalista para designar um volumoso grupo de teóricos que, de maneira geral, estavam alinhados com essa visão historicista, embora também pudessem apresentar pontos de fuga. Carré e Tieghen, por exemplo, corroboraram tal perspectiva, entendendo a literatura comparada como um sub-ramo da literatura geral. Guyard, Pichois, Rousseau e Brunel, avançando um pouco, embora ainda conservadores, delineiam uma “linhagem”, uma “tradição” da “grande literatura (europeia, diga-se de passagem)” e sugerem uma filiação entre obras. A ideia de sucessão foi tão influente que ainda vigora em certos departamentos, principalmente nas vertentes mais conservadoras da crítica literária, no que diz respeito à constituição do “cânone”:

The deepest truth about secular canon-formation is that it is performed by neither critics nor academies, let alone politicians. Writers, artists, composers themselves determine canons, by bridging between strong precursors and strong successors. Let us take the most vital contemporary American authors, the poets Ashbery and Mery and the prose writer of epic fictions, Pynchon. I am moved to pronounce them canonical, but one cannot altogether know as yet. Canonical prophecy needs to be tested about two generations after a writer dies⁵⁸ (BLOOM, 1994, p. 522).

⁵⁸[tradução livre] A mais profunda verdade no que diz respeito à formação canônica secular é que esta não é levada à cabo nem por críticos, nem por academias, quem dirá por políticos. Escritores, artistas, compositores é quem determinam por si sós os cânones, conectando-se a precursores fortes e sucessores fortes. Tomemos como exemplo os mais vitais dos autores contemporâneos americanos, os poetas Ashbery e Mery e o

(curiosamente, numa das notas de rodapé de *Infinite jest* – no que aparenta ser um comentário sorratamente extra-literário, embora não tenhamos como afirmar – Wallace acusa os estudos de influência de H. Bloom de “*turgid*” (p. 1077), ou “empolados” na tradução; enquanto em entrevistas recentes, Bloom afirma que “‘Infinite Jest’ [regarded by many as Wallace’s masterpiece] is just awful. It seems ridiculous to have to say it. He can’t think, he can’t write. There’s no discernible talent⁵⁹”, o que pode ou não pode ser recalque. De toda maneira, mesmo que ele tivesse conhecimento do comentário e mesmo se importasse com ele, não há muita coisa pré-Pynchon que, trocadilhos à parte, cai nas *graças* de Bloom)

Já o verdadeiro caso distinto daquele momento específico da literatura comparada é Étiemble, que, ao contrário dos seus contemporâneos, não acreditava inteiramente na hegemonia da literatura europeia e propunha uma análise crítica como acompanhamento da investigação histórica. Portanto, de maneira geral, o termo “escola francesa” estende-se aos teóricos que pregam, em maior ou menor grau, um afastamento da análise literária (e aproximação da História), um binarismo reducionista e/ou um determinismo causal das relações.

No entanto, um dos primeiros autores a surgir com a ideia de uma espécie de “unificação” literária – independentemente de considerá-las num mesmo patamar de qualidade –, ou seja, entender que literatura era produzida em diversas partes do mundo e que, de alguma forma, todas compunham um mesmo quadro, foi Goethe, cunhando o termo *Weltliteratur* (em diversas traduções interpretado como “Literatura Mundial”) já no século 19. A expressão significaria “o advento de uma literatura que deveria conduzir a um novo *ethos* universal, algo que se aproximaria de uma totalidade de caráter moral” (HEISE, 2007, p. 36).

[O] resultado que se obtém a partir da análise comparada e que faz que as obras se insiram no campo da literatura universal, ou seja, deixam transparecer o processo dinâmico de trocas interculturais entre as literaturas. Essa ideia de trocas interculturais é a que mais se aproxima do conceito de *Weltliteratur*, tal como idealizado por Goethe. (HEISE, 2007, p. 38)

Outro conceito de fundamental importância para a solidificação dos estudos em literatura comparada foi o da imagologia. Grosso modo, trata-se de descobrir a imagem que um país forma a respeito de um outro país: como países se percebem e analisam-se, pois “desde os tempos primordiais, um povo mostra interesse por outro povo, ou porque dele

prosador de ficções épicas, Pynchon. Inclino-me a pronunciá-los como cânones, mas não há ainda como se ter certeza. O prognóstico canônico precisa ser testado por volta de duas gerações após a morte do escritor.
⁵⁹[tradução livre] “*Infinite jest* [tido por muitos como a obra prima de Wallace] é indiscutivelmente terrível. Parece ridículo da minha parte ter que dizê-lo. Ele não tem capacidade de pensar, ou de escrever. Não há um talento discernível” – disponível em <http://wwd.com/eye/people/the-full-bloom-3592315/>, acessado em fevereiro de 2018.

precisa se proteger, ou porque com ele quer entrar em contato. Nesse processo de observação, constrói uma imagem do povo observado” (SOUSA, 2009, p. 65). A forma como o estudo se configurava, contudo, abria espaço para a ordenação qualitativa de certas imagens (em geral, as culturas eurocêntricas colocando sua auto-imagem como superior).

Diríamos que, até os anos de 50, as imagens de países configuradas em obras literárias são examinadas como se representassem relações coletivas de cunho histórico-social: ainda não existem preocupação com reflexões teóricas a propósito da problemática em questão. A pesquisa imagológica é praticada através de exame puramente descritivo. (SOUSA, 2009, p. 168)

Um exemplo seria a imagem que o Brasil faria de si mesmo, e a que se teria dele diante dos colonizadores:

[O]s traços gerais da arqui-imagem do Brasil estarão associados num primeiro momento a um espaço fertilíssimo e riquíssimo, de clima ameno, em eterna primavera, ocupado por gente primeva, próxima do primeiro homem. Este substrato, de uma forma ou de outra, dificilmente abandonará as metamorfoses que a heteroimagem do Brasil irá sofrer. (SOUSA, 2011, p. 39)

Quando o romantismo brasileiro esboça um estereótipo que viria a ser, de certa maneira, um pôster para o país, e quando lemos, por exemplo, a carta de Pero Vaz de Caminha, percebemos a formação de imagens, de um lado, excessivamente romântica e, do outro, demasiadamente exótica. Esta perspectiva é bastante perigosa, porque acaba relacionando

as imagens de um país à “psicologia dos povos”, à chamada “alma de uma nação”, ou seja, acabam acreditando que as imagens realmente veiculam caracteres nacionais e que, portanto, o principal objetivo da Imagologia é chegar exatamente ao desenho do perfil psicológico dos grupos nacionais. Este alcance psicológico-coletivo, esta falta de clareza do objeto de pesquisa, do rigor de um método preciso, em tais estudos, levou a Literatura comparada e a Imagologia literária ao descrédito, na medida em que estas foram empurradas para as proximidades de perigosas e facistas nuances do conceito de “caráter nacional”. (SOUSA, 2009, p. 169)

Ao longo dos anos, outros conceitos foram se anexando à imagologia brasileira, como a ideia de “democracia racial”, perpetuada por Gilberto Freyre, e o termo “homem cordial”, trabalhado por Sérgio Buarque de Holanda. Entretanto, o que outrora havia sido um espaço profícuo para a criação de estereótipos, hoje trabalha no sentido contrário, com o interesse de quebrá-los. A imagologia e a literatura comparada, aos poucos, foram se reconfigurando como estudos que teriam como princípio básico o diálogo horizontal.

Quem primeiro encontrou um furo (ou ao menos o explicitou de forma veemente e com grande repercussão) na maneira como se conduzia a disciplina de literatura comparada no universo acadêmico foi tcheco René Wellek, no artigo *Crisis in the comparative literature*, publicado pela primeira vez 1959. Fundador da chamada “escola norte-americana” (novamente, uma generalização), o chefe do departamento de literatura comparada da Universidade de Yale pregava uma maior análise do texto literário em detrimento das relações

entre autores, ou obras. Acreditava também no confronto entre duas obras de uma mesma literatura, viés absolutamente desprezado pelos franceses. Weliek vai tão distante que prega a eliminação do conceito de influência no sentido clássico, substituindo-o por um conceito operacional de estratégia de influência, uma análise intra-literária. Ele distingue duas estratégias: integradoras (como, por exemplo, a imitação ou a adaptação) e diferenciadoras (a paródia, ou a sátira, digamos). Uma é lisonjeira, a outra, ácida. Para ele, o texto é o objeto central. E o método a se seguir é o crítico. Além disto tudo,

René Weliek mostra que há um paradoxo na evolução da literatura comparada já que, apesar de ela ter surgido como uma reação contra o nacionalismo limitado, como um protesto contra o isolacionismo, acabou desembocando numa competição entre países, cada um querendo provar que mais exerceu influência sobre os demais ou que melhor assimilou um grande escritor estrangeiro. (FIGUEIREDO, 2013, p. 33)

A “escola norte-americana” foi a porta de entrada para as grandes mudanças que atingiriam a literatura comparada nos próximos cinquenta anos, mudando o curso da disciplina de um lugar histórico-enciclopédico para o que viria a ser um estudo do diálogo, das relações de conflito e da solidariedade entre povos; como eles são manifestados na literatura e como se relacionam com outras esferas sócio-culturais. Foi o pontapé para se começar a entender que

o comparativismo não está a serviço apenas de literaturas nacionais com vistas à identificação das características essenciais a cada uma delas, mas pode colaborar para uma história das formas literárias, para a evolução das mesmas e, sobretudo, firmar-se crítica e historicamente diante dos fenômenos literários, não se limitando apenas à busca de imagens, temas e influências (REBELLO, 2012, p. 34)

A partir daí, é possível perceber de onde partiram os vetores para que a literatura comparada realizasse esse deslocamento. Os estudos da linguagem, notadamente os trabalhos de Mikhail Bakhtin (no início do século XX) – com conceitos como de *dialogismo* e *polifonia* – e Julia Kristeva (na carona do russo) – com sua definição de intertextualidade – foram essenciais para os avanços teóricos na área.

É importante lembrar que em Kristeva a noção de texto é muito vasta: pode referir-se a obras literárias, linguagens orais ou sistemas simbólicos de natureza social ou inconsciente. A semioticista búlgara desloca o foco das relações dialógicas que em Bakhtin estavam centradas na “consciência plenivalente” (o herói visto como representação de um conjunto de valores próprios¹⁷, distinto daqueles do autor e/ou narrador), ampliando o alcance das noções de dialogismo/polifonia para uma perspectiva textual e discursiva na qual não apenas consciências ou subjetividades representadas estão em questão, mas o próprio intercâmbio semiótico típico do funcionamento do texto literário: “[o] texto está, pois, duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (...) e para o processo social do qual participa enquanto discurso” (Kristeva 1974:12) (ALÓS, 2006, p. 14)

Com Bakhtin e, subsequentemente, Kristeva, os textos passam a não ser mais considerados exclusivos das séries literárias (nem são obras pétreas, imutáveis): interagem

diretamente com outras séries e com elementos distintos do *corpus* social.

A ideia primeira de intertextualidade – presente em Bakhtin e em Kristeva – na qual tanto a relação entre diferentes textos literários quanto a relação entre o texto e o mundo social (lido também como um texto) foi aos poucos perdendo força, na medida em que uma preocupação mais imantetista concentrava sua atenção em aspectos estruturais do texto e esquecia sua “dureza” de artefato cultural, de capital simbólico em circulação gerando valores e significados (ALÓS, 2006, p. 24)

Com o surgimento do estruturalismo, “substituindo” a tendência formalista da primeira metade do século 20, o campo da crítica literária deu uma virada, e então “houve uma explosão de correntes teóricas que, a par de suas coordenadas materiais diferenciadas de produção, desestabilizaram modos tradicionais de investigação científica e contribuíram decididamente na abertura epistemológica dos campos disciplinares”. (SCHMIDT, 2007, p. 17)

Ao se politizar, poder-se-ia dizer que a teoria tem caminhado em direção à descolonização de seu território, colocando em pauta lições definitivas sobre as relações saber/poder e poder/saber inscritas não somente no etnocentrismo e seus valores universalistas presumidamente neutros, mas também nas práticas dos sujeitos e das instituições. (SCHMIDT, 2007, p. 18)

Tal abertura alinhou a literatura comparada com as teorias pós-coloniais e os estudos culturais. Permitiram o começo de uma legitimação de outras literaturas, pertencentes a países tidos como periféricos, ou realidades de grupos subalternos. Em outras palavras: “a emergência do marginal pressiona os limites de tradições culturais – a nacional e a ocidental – forçando, nesse processo, o reconhecimento da localização geográfica como fator preponderante nos processos de produção de conhecimento” (SCHMIDT, 2007, p. 20).

[A]s conformações político-econômicas que se constroem na América do Sul e na do Norte estão a sugerir problemas de inter-relação cultural e literária, de análise de diferenças, de representação da alteridade e de expressão de identidade que interessam diretamente à literatura comparada. Será, pois, no exame dessas questões substantivamente comparativistas que buscar-se-á a formulação de teorias em literatura comparada que amparem o andamento das investigações e que sejam específicas aos problemas com que ela se ocupa (CARVALHAL, 2013, p. 16).

Claro que se trata de um movimento historicamente condicionado, associado às mudanças geopolíticas que reconfiguraram o século 20, assaltando todos os âmbitos das relações humanas, inclusive a literatura:

escritores “étnicos” (seja pela cor seja pela religião: negros, mestiços, muçulmanos), provenientes das antigas colônias, deixaram seus países e se radicaram nas metrópoles dos países ocidentais começando a dar novas configurações às literaturas nacionais. (FIGUEIREDO, 2013, p. 33)

Percebemos que há uma ressignificação de valores que coloca as diversas vivências da experiência humana em paralelo com a prática textual. Viver – ou, ainda, reviver – seria, em certa medida, ler e escrever; e vice-versa. “A extensão do significado de cultura – de textos e

representações para práticas vividas e suas implicações na rígida divisão entre níveis culturais distintos – propiciou considerar em foco toda produção de sentido” (ESCOSTEGUY, 2008, p. 157).

Diante deste cenário de constante evolução, é fácil identificar por que a questão da tradução no domínio da literatura comparada foi, durante muito tempo, afastada da discussão. Também não é complicado entender como foi incluída (num lugar ao qual sempre pertenceu). “Em outras palavras, é preciso estabelecer um diálogo com o outro. A ideia de uma literatura mundial surge da crença na existência de um constante processo de efeitos recíprocos entre as literaturas nacionais (HEISE, 2007, p. 43)”. E onde haveria diálogo mais claro (ao menos, mais direto), se não na tradução?, já que “[t]ranslation theory and Comp Lit have traditionally supported each other in arguing for enhanced conduits of linguistic and cultural exchange⁶⁰” (APTER, 2006, p. 86).

Eleger como objeto de investigação o texto traduzido é perfeitamente compatível com os trabalhos realizados no âmbito da Literatura Comparada. Se no passado o diferencial da Literatura Comparada se encontrava na restrição de seu campo de atuação, hoje, o mesmo se configura pela possibilidade da disciplina para atuar em diferentes áreas e de se apropriar dos métodos dessas áreas. (REBELLO, 2012, p. 34)

Celeste Souza coloca de forma interessante a relação da tradução com a imagologia, o que também nos oferece um vislumbre do quão importante esse processo de diálogo e intervenção entre culturas (e não *exclusivamente* entre línguas) pode ser: “A própria tradução de uma obra pode criar alterações de imagens contidas nos originais, ou seja, criar novas imagens. Não se trata, aqui, de avaliar traduções através de observações pontuais, pois este não é o propósito, nem tampouco o caminho (SOUSA, 2011, p. 180). E ainda: “será que o que é traduzido não está sujeito à confirmação de imagens pré-concebidas do Outro?” (SOUSA, 2011, p. 179).

O campo da tradução se mantém também relevante dentro da perspectiva pós-colonial (e da relação desta com a Literatura Comparada) porque nos coloca no centro da problemática do multiculturalismo e, mesmo que *a priori* venha inevitavelmente a falhar, busca uma solução para o diálogo entre povos. “The challenge of Comp Lit is to balance the singularity of untranslatable alterity against the need to translate *quand même*. For if translation failure is acceded to too readily, it becomes an all-purpose expedient for staying narrowly within one's own monolingual universe⁶¹” (APTER, 2006, p. 91). É inquestionável que a tradução está

⁶⁰[tradução livre] teoria da tradução e Lit Comp têm apoiado uma a outra na defesa da melhoria do canal de intercâmbio entre língua e cultura.

⁶¹[tradução livre] O desafio da Literatura Comparada é balancear a singularidade da intraduzibilidade da alteridade com a necessidade de traduzir *quand même*. Porque se o fracasso da tradução é prontamente

intimamente vinculada às teorias pós-coloniais, porque também bota em relevância temas caros a este campo do conhecimento, como o *border thinking*, a *hibridização* de culturas, *plurilinguismo*, dentre outros assuntos.

A relação entre a Literatura Comparada e os Estudos de Tradução configura-se na medida em que a Literatura Comparada recorre à tradução ao estudar a questão de influências além fronteiras, ou, ainda, recorre ao estudo da poética vigente em certa época e às normas de tradução que prevalecem em determinados períodos. Há inúmeras posições teóricas sobre a tradução de textos literários. (REBELLO, 2012, p. 34)

De um campo da linguística a uma área específica da Literatura Comparada, aos poucos a tradução passa a ser, desde os anos 1970, estudada como disciplina por si só. Acredito no entanto que a tendência acadêmica atual de levar em consideração a diferença das diversas realidades culturais – tanto na Literatura Comparada, como nas teorias pós-coloniais, como vem sendo também nos estudos de tradução – só deixa ainda mais nebulosa a fronteira que define tais áreas do saber. E parece ser esta mesmo a tônica da tradução no contexto da crítica literária contemporânea: mais preocupada com a co-existência das culturas. Permitir que as diferenças sobressaíam, enquanto encontra também pontos de convergência, afinal: “[h]oje se traduz, sobretudo, e cada vez mais, para dar a ler o original em toda a sua estrangeiridade. Senão no limite de sua alteridade, ao menos bastante atento a ela” (MORAES, 2011, p. 61). Em todos os casos? No capítulo seguinte, cataremos alguns dos mais egrégios posicionamentos acerca da teoria tradução para tentar consolidar uma análise comparativa entre o *Infinite Jest* de David Foster Wallace, e o *Graça infinita* de David Foster Wallace, via Caetano Galindo, por assim dizer.

2.1 DA TRADUÇÃO DE *INFINITE JEST* E COMO MANUSEIA TUDO O QUE FOI DISCUTIDO ACIMA

Professor Doutor de Linguística Histórica da Universidade Federal do Paraná, Caetano Galindo é dotado de um estilo de tradução o qual, logo de primeira, aparenta ser plenamente improvisado, desgovernadamente intuitivo e excessivamente pessoal. Ainda que devidamente antenado ao fluxo da maré (o qual exige não poucas gambiarras para ser domado), sob maior escrutínio fica evidente que Galindo se vale de um instrumental acadêmico bem sólido para exercer sua função, tendo sempre em vista as relações de influência entre as duas línguas – e,

alcançado, ele torna-se uma desculpa fácil para nos confinarmos hermeticamente nos nossos próprios universos monolinguísticos.

consequentemente, entre os dois códigos literários – nos contextos sócio-econômico, geopolítico e cultural. Também vale salientar que seu vocabulário caudaloso e seu domínio eclético de registros de linguagem tornam o trabalho efetuado, no quesito tecnicidade, qualitativamente pouco contestável, não é à toa que a Companhia das Letras viu nesse professor (cuja primeira língua estrangeira, por sinal, é o francês, não o inglês) a competência da sua ressignificação do *Ulysses* de Joyce uma terceira vez no Brasil (após esforços de Antonio Houaiss e de Bernardina Silveira), além de lhe permitir mergulhar no mais notável influenciador de Wallace, Thomas Pynchon, na tradução do recente *Vício inerente*. Entre outros projetos.

Esta saliência é passível de ser validada porque, não obstante Galindo ter plena consciência das dificuldades que envolvem articular o complexo diálogo entre culturas, sofre frequentemente de questionamentos quanto a seu método, como está registrado no blog *Em tradução*, mantido pelo próprio e sediado pelo site da Companhia das Letras desde 2012 e, por sinal, a princípio criado especialmente para veicular relatos de sucesso e percalço do processo tradutório de *Infinite jest* (há uma política da Cia de abrir espaço editorial na *web* para os profissionais da casa):

Que apesar do que alguns podem ter achado eu não sou ‘contra’ a fidelidade na tradução. Que eu não sou um maluco deformador de textos alheios. Que eu não pretendo escrever nada que David Foster Wallace, ou qualquer autor que me caiba traduzir, não tenha escrito. Ok? Porém (ah, porém...), a questão é que eu acho que o público leitor às vezes espera (ou ‘acha’ que espera) coisas diferentes desses conceitos. As discussões no campo da tradutologia acadêmica são sem-fim, mas nem quero entrar pesado nisso. É só um pouco de bom-senso. Fiquemos só com a fidelidade. Se o que o leitor deseja é saber que o texto que está lendo não foi cortado, editado, mutilado, adulterado, que nele nada foi inserido, que nele nada foi censurado... ora, hoje, nas editoras sérias, não há motivo para preocupação. Isso já se fez. Isso ainda se faz em casas mais vagabundinhas. As boas traduções, das boas editoras, são sérias. São fieis. O leitor pode acreditar, deve acreditar, que está lendo o mesmo livro. E eu insisto em repetir que o que um tradutor de prosa literária traduz não são frases. Não são palavras. É um livro. É nessa escala que está a noção final de fidelidade, e nela que devem residir as avaliações de qualidade. Por isso que às vezes é meio sacanagem resenhar tradução desancando o pobrezinho do tradutor e, pra isso, elencando 3-4 ‘erros’ lexicais. (GALINDO, 2012-2015)

Não é falado explicitamente no excerto extraído acima, mas o que cada uma das entrelinhas sugere é que Galindo pede por mais *funcionalismo* na prática da tradução, o que parece ser um mantra generalizado no campo dos profissionais da área, por questões as quais – da minha perspectiva – parecem ser tão transparentes quanto um copo d’água:

[f]unctionalism has been an influential trend in modern translation studies. The new focus on translation purpose advocated by functionalists emerged in Germany in the 1980s under the general designation of ‘skopos theory’ and is associated most notably with Hans Vermeer (...). Skopos (Greek: ‘purpose’, ‘goal’), is an appropriate name for a theory which focusses on such aspects of the translation process as interactional dynamics and pragmatic purpose. The theory holds that the way the

target text eventually shapes up is determined to a great extent by the ‘function’, or ‘skopos’, intended for it in the target context⁶². (HATIM, 2009, p. 39)

O “o que um tradutor 'traduz não são frases. Não são palavras. É um livro””, de Galindo, já seria suficiente para ilustrar do que se trata a abordagem do *skopos* (mas, enfim, uma validação sistematizada é sempre interessante). Por tratar-se de um trabalho comparativo, o que nos interessa são mais as nuances dessa adaptação pragmática e como elas são aplicadas no livro em questão.

Para esse primeiro aspecto, das nuances, Paul Ricoeur, no seu *Sur la traduction*, desenvolve uma possível sugestão: “la tâche du traducteur ne va pas du mot à la phrase, au texte, à l'ensemble culturel, mais à l'inverse : s'imprégnant par de vastes lectures de l'esprit d'une culture, le traducteur redescend du texte, à la phrase et au mot”⁶³ (RICOEUR, 2004, p. 56). Em outras palavras, o movimento é da célula ao átomo. É importante ter uma dimensão geral do texto para que pequenas “intraduzibilidades” não estorvem o caminho. Mais além, entender que um texto é parte de um contexto específico faz alongar o percurso apontado por Ricoeur: agora, partindo de um complexo organismo pluricelular para chegar ao átomo, pois

translation as intercultural communication requires treating the text itself as only one of the cues of meaning. Other, ‘silent’, ‘hidden’ and ‘unconscious’ factors, which when shared may be termed cultural, determine how a text will be understood. In translating, a new text will be created which will be read according to a different map or model of the world, through a series of different set of perception filters⁶⁴ (KATAN, 2009, p. 91).

Em um dos artigos do *Routledge Companion to Translation Studies* (2009), Basil Hatim, teórico da tradução de árabe para inglês (e vice-versa), evoca o linguista Roger Fowler ao dizer que há uma interrelação dialética da língua com a estrutura social: “the varieties of linguistic usage are both products of socio-economic forces and institutions – reflexes of such factors as power relations, occupational roles, social stratifications, etc. – and practices which

⁶²[tradução livre] Funcionalismo tem sido uma tendência influente nos estudos de tradução modernos. O novo foco no propósito da tradução advogado por funcionalistas emergiu na Alemanha nos anos 1980 sob a definição genérica de “teoria do skopos” e é associada, mais notadamente, a Hans Vermeer. Skopos (Grego: “propósito, “objetivo”), é um nome apropriado para a teoria, que foca em aspectos do processo da tradução como dinâmica interacional e propósito pragmático. A teoria sustenta que a forma como o texto de chegada acaba se desenhando é determinada em sua maioria pela “função”, ou “skopos”, tencionada para ela no contexto da chegada.

⁶³[tradução livre] O trabalho do tradutor não se desloca da palavra à frase, dela ao texto, deste ao grupo cultural; faz o contrário: ao se contaminar por vastas leituras do espírito de uma cultura, o tradutor retorna ao texto, depois à frase e enfim à palavra.

⁶⁴[tradução livre] tradução como comunicação intercultural requer tratar o texto em si como apenas um das pistas para o significado. Outros fatores “silenciosos”, “escondidos” e “inconscientes”, os quais – se compartilhados – podem ser chamados de culturais, determinam como um texto será compreendido. Ao traduzir, um novo texto será criado, o qual será lido de acordo com um diferente mapa, ou modelo, do mundo, através de uma série de conjuntos distintos de filtros de percepção.

are instrumental in forming and legitimating the same social forces and institutions⁶⁵” (HATIM, 2009, p. 37). Ou seja, a língua define e é definida pela cultura e pelas suas entidades. O contexto relaciona-se com o texto num processo que é definido como “textualização”. Os procedimentos (ou estratégias) textuais que dariam condição para este processo acontecer seriam o “campo” (*field*) no aspecto técnico, o “tenor” (*tenor*) na formalidade e o “modo” (*mode*) na coesão.

No entanto, Hatim logo aponta, para que uma série de frases seja considerada um texto de fato, esses critérios só conseguirão dar conta da construção se forem redefinidos para além do que já são. “Campo” teria que significar um ponto de vista sobre um determinado assunto, e não só o objetivo técnico. “Tenor” deveria estar muito mais associado às variações de humor e às escolhas linguísticas condicionadas às relações de poder entre indivíduos (ou indivíduo-instituição), e não só a como se manifesta efetivamente no plano da escrita, em termos de formalidade. E “modo”, para além de avaliar a coerência semântica do texto, daria ao usuário da língua artifícios recursivos estruturantes, com o intuito de negociar o estatuto do texto como um gênero de maneira muito mais interdiscursiva e dinâmica.

A partir daí, para Hatim, a discursividade passa a ser o agente do gênero. E este último, efetivamente o veículo do discurso. Quer dizer, ambos trabalhariam de maneira alinhada: a) o discurso com o intuito de dar condição de existência do texto e b) o gênero permitindo a comunicação do sistema de valores e convicções ideológicas do discurso.

To be closer to the life world of the language user and to communicate anything meaningful regarding social, cultural or political issues, texts must involve more than organization and mapping procedures or simply the need to uphold conventionality. Texts must be seen as macro-structures through which the language user can take a ‘stance’ on an issue or a set of issues⁶⁶. (HATIM, 2009, p. 47)

É por essa razão que, ao realizar a tradução de *Infinite jest*, Caetano Galindo não está apenas manuseando um texto. Para além disto, está lidando com um complexo emaranhado de novelo cultural (norte-americano), o qual deve desembaraçar e emaranhar novamente num outro arranjo, desta vez de acordo com a entropia cultural que diz respeito à sociedade brasileira – ou pelo menos que se relacione dialogicamente com ela. Por isso a importância de entender como Wallace organiza as ideias, como se contextualiza historicamente e quais

⁶⁵[tradução livre] as variedades de uso da linguagem são na mesma medida o produto de forças econômicas e de instituições – reflexos de fatores tais quais relações de poder, papéis ocupacionais, estratificações sociais etc. – e práticas as quais são essenciais para a formação e legitimação daquelas mesmas forças e instituições.

⁶⁶[tradução livre] Para ficar mais próximos do mundo vivido do usuário da língua e para comunicar o que quer que seja significativo no que diz respeito a questões sociais, culturais ou políticas, os textos têm que envolver mais do que organização e mapeamento de procedimentos ou simplesmente a necessidade de perpetuar convenções. Textos devem ser vistos como macro-estruturas, através das quais o usuário da língua possa tomar “partido” de alguma questão ou um conjunto de questões.

estratégias retóricas únicas ao seu contexto cultural utiliza na construção textual, justificando portanto todo o nosso preâmbulo, identificado aqui meramente como “parte um” do trabalho.

No que toca, por exemplo, o já extensivamente comentado assunto da ironia dentro da obra autor norte-americano, observemos a seguinte passagem do original:

Marathe ignored this. 'Are we not all of us fanatics? I say only what you of the U.S.A. only pretend you do not know. Attachments are of great seriousness. Choose your attachments carefully. Choose your temple of fanaticism with great care. What you wish to sing of as tragic love is an attachment not carefully chosen. Die for one person? This is a craziness. Persons change, leave, die, become ill. They leave, lie, go mad, have sickness, betray you, die. Your nation outlives you. A cause outlives you.'

'How are your wife and kids doing, up there, by the way?' (WALLACE, 1996, p. 107)

E agora no português brasileiro.

Marathe ignorou. “Não somos todos nós fanáticos? Eu digo somente o que vocês dos EUA somente fingem não saber. Ligações são de grande seriedade. Escolha bem suas ligações. Escolha seu templo de fanatismo com grande cuidado. O que você deseja decantar como amor trágico é uma ligação não cuidadosamente escolhida. Morrer por uma pessoa? Isso é a loucura. As pessoas mudam, partem, morrem, adoecem. Elas partem, mentem, enlouquecem, têm doença, traem você, morrem. Sua nação sobrevive a você. Uma causa sobrevive a você.”

“Como é que vão a patroa e as crianças lá no nortão, por falar nisso?” (WALLACE, 2014, 112)

A uma primeira vista, trata-se de uma tradução talvez das mais conservadoras, colocando em comparação à totalidade do que foi produzido por Galindo. Há, no entanto, o indício de uma escolha que se encontra levemente disseminada ao longo da tradução. Ora pontual, ora recorrente.

Marathe, um personagem que carrega marcas físicas de um passado sofrido, expressa-se de forma mais seca. O caráter sóbrio e distante também serve para ser contrastado com os modos bobos e desajeitados de Steeply – o primeiro, como quebequense, Wallace preferiu o identificar com postura e maneirismos europeus (apesar de, a bem dizer, ser igualmente norteamericano), e o outro, com jeito de ser estadunidense. Steeply é uma figura leve, picaresca. Está disfarçado de mulher e tenta emular os trejeitos associados a uma versão normativa do gênero em questão, o que faz com tremenda dificuldade e escassa graciosidade. É um personagem com anseios, sim, e muita humanidade (na trama, recentemente teve de lidar com um divórcio, e seu arco desenvolve-se de um jeito que a balança do *tragicômico* vai progressivamente pendendo mais para a esquerda – mas assim são todos os personagens de Wallace), embora ainda raso em certa medida, pelo menos quando o colocamos em paralelo com Marathe.

No excerto, no entanto, temos uma inversão interessante. Após uma conversa sobre o papel de Páris e Helena na Guerra de Troia (SteePLY acredita que o amor de ambos motivou o conflito, Marathe, que o romance se tratou apenas de um bode expiatório para o que seria, de fato, uma investida político-econômica de Esparta, visando o controle dos Dardanelos), Marathe aproveita para apontar a ingenuidade de SteePLY e, conseqüentemente, de toda a sociedade dos EUA. Se Wallace aponta o cinismo como característica prevalecente na sociedade contemporânea estadunidense, tentemos imaginar como classificaríamos o representante de uma cultura que os acusa de ingênuos. Classificar-lo-íamos como um brutamontes, desprovido de qualquer falta de sinceridade, fé no mundo e na vida (fica claro mais adiante que na realidade trata-se de algo nas imediações de uma sinceridade endurecida).

Entretanto, a forma como Marathe escolhe para zombar do adversário soa demasiadamente romântica, e não árida e gélida como se lhe seria esperado. A sentida solidão e o ressentimento ao considerar a partida de *um outro* se evidenciam na detalhada gradação que nos é fornecida: “*change*”, “*leave*”, “*have sickness*”, “*die*”... – ainda mais sentida quando sabemos que a esposa do terrorista se encontra doente de feição possivelmente irreparável. Outra: “*A cause outlives you*”, da maneira como é colocada, embora pareça um chamado coletivo e militante, neste momento, da boca de um Marathe agindo de forma individualista diante da sua AFR ao pedir auxílio da antagonista ONAN para a causa da esposa em troca de informações confidenciais, ou é uma afirmação vã, ou é melancolia. Mas de forma alguma passa a impressão de ser derrotista, realista ou glacial, como nos acostumamos a esperar dele.

A resposta de SteePLY sela a inversão, ainda mais sutilmente. Perguntar sobre o estado da família de Marathe não é só uma alfinetada, como “Como é que vão a patroa e as crianças lá nortão, por falar nisso?” pode levar a crer. “How are your wife and kids doing, up there, by the way?” é uma cortada ácida, sim, mas também uma maneira astuta de descartar o tema antes que adentre, de corpo e alma, no domínio da sinceridade. É uma forma de sarcasmo; que finge não dar a mínima, não obstante somatiza. “Lá no nortão” é jocoso de um jeito desprezioso. Não é que Wallace não fosse engraçado (muito pelo contrário; às vezes beira ao pastelão), é que suas piadas mais sofisticadas são que nem pequi: se você só roer, sente o gostinho inofensivo; mas se morder, espinhos virão.

“Toques de leveza” como esses estão espalhados ao longo da tradução. Vejamos mais um caso. As informações em *Infinite jest* vão chegando a conta-gotas (não só vêm a conta gotas, como são dezenas de conta gotas diferentes se revezando no trabalho) e depois de nos deixar por 222 páginas relativamente em suspenso sobre a cronologia do universo, Wallace lista, em ordem, todos os Anos Subsidiados:

CHRONOLOGY OF ORGANIZATION OF NORTH AMERICAN NATIONS' REVENUE-ENHANCING SUBSIDIZED TIME™, BY YEAR

- (1) Year of the Whopper
 - (2) Year of the Tucks Medicated Pad
 - (3) Year of the Trial-Size Dove Bar
 - (4) Year of the Perdue Wonderchicken
 - (5) Year of the Whisper-Quiet Maytag Dishmaster
 - (6) Year of the Yushityu 2007 Mimetic-Resolution-Cartridge-View-Motherboard-Easy-To-Install-Upgrade For Infernatron/InterLace TP Systems For Home, Office, Or Mobile (sic)
 - (7) Year of Dairy Products from the American Heartland
 - (8) Year of the Depend Adult Undergarment
 - (9) Year of Glad 78
- (1996, p. 223)

Os quais são interpretado por Galindo da seguinte forma:

CRONOLOGIA DO TEMPO SUBSIDIADO™ DA ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES DA AMÉRICA DO NORTE, POR ANO

- (1) Ano do Whopper
 - (2) Ano do Emplastro Medicinal Tucks
 - (3) Ano do Chocolate Dove Tamanho-Boquinha
 - (4) Ano do Frango-Maravilha Perdue
 - (5) Ano do Lava-Louças Quietinho Maytag
 - (6) Ano do Upgrade-de-Placa-Mãe-para-Visualização-de-Cartuchos-de-Resolução-Mimética-Fácil-de-Instalar Tutikaga 2007 para sistemas TP doméstico, empresarial ou móvel Infernatron/Interlace [sic]
 - (7) Ano dos Laticínios do Coração da América
 - (8) Ano da Fralda Geriátrica Depend
 - (9) Ano Feliz
- (2014, p. 230)

Notem que Wallace alterna entre empresas/produtos que existem no mundo real e fabricações de sua cabeça. Whopper é o hambúrguer da Burger King, enquanto “Yushityu” é um jogo de palavras com o inglês “you shit you”, ou “você se caga”, que é brilhantemente convertido para o português como “Tutikaga”, mantendo a ideia do trocadilho e a sonoridade de uma palavra oriental facilmente identificável/confundível com uma marca de produtos tecnológicos. No entanto, ao trocar “Year of the Trial-Size Dove Bar” por “Ano do Chocolate Dove Tamanho-Boquinha”, quando existem termos perfeitamente intercambiáveis e universalmente aceito para “*trial-size*” no Brasil, como “amostra grátis” em caso de gratuidade e “tamanho miniatura” em caso de pirangagem⁶⁷, é um exemplo de um brilho a mais de humor que é inserido onde não havia necessariamente sido requisitado. É que o próprio absurdo dos anos de um calendário passarem a ser patrocinados por empresas

⁶⁷Acho também que o “Dove bar” descrito no livro é uma barra de *sabonete* da marca Dove, não de chocolate – muito provavelmente uma brincadeira com o presidente Gentle, que é germofóbico. Uma outra nota é que “Glad” do “Ano Feliz” vem de uma marca tipo a Tupperware. Junto com o sabonete, a fralda, o emplastro e o lava-louças, delineia-se a suspeita de que marcas relacionadas a organização e limpeza devem ganhar uns pontinhos a mais quando de uma licitação. Enfim, não necessariamente vem ao caso.

privadas já é comentário ardiloso suficiente, já é *kinicism* suficiente (para não esquecermos dos termos estudados lá na primeira parte). E não obstante aqueles nomes criados por Wallace, por si só, já estarem situados no espectro do ridículo, ainda há ali uma certa sutileza no linguajar e no balanceamento que torna a coisa toda crível, na medida do possível (exceto talvez por “*Yushityu*”, é verdade).

Vamos para um último exemplo desta leva. A Ennett House é uma casa de recuperação de dependentes de substâncias (sejam elas quais forem – de álcool a narcóticos pesados). Tanto na narração quanto nos diálogos diretos, Wallace se apropria estilisticamente do linguajar dos Alcoólicos Anônimos, Narcóticos Anônimos etc. com o objetivo de criar fluxos de relatos, cujas reflexões são colocadas em fileira sem discriminação – com esse intuito mesmo de não serem julgadas, independente da horripilância ou do patético do que está sendo dito. Quanto mais fui adentrando na versão brasileira, mais me surpreendi com a habilidade de Galindo de segurar a onda da delicadeza desses trechos⁶⁸. Porém, volta e meia há o que pode ser considerado um escorregão, como no trecho a seguir:

... que artistas profissionais da *dingância* chegam realmente a ter os seus **coloquiosinhos** profissionais de vez em quando, **convencõezinhas** (...) Que a palavra **fofinho** do AA de Boston para o pensamento de tipo viciante é: Paralisanálise; *jamais* relatou ter ficado feliz por ter feito isso, ter usado a Substância de novo e se reescravizado; **nunquinha** (...) ninguém vai te responder claramente se esse preço inclui um histórico de crédito verificável e uma linha de crédito para quando o caixa passa o cartão falso pelo **modemzinho** de verificação da registradora (WALLACE, 2014, p. 210-211). [negritos meus]

Outras passagens apresentam o mesmo padrão (exemplos: a) p. 363 – “patinha”, “advogadinho”, “barbichinha”, “bostinhas”, “depressinha”; b) p. 568 – “verificadinha”, “novinha”, “direitinho” [x2], “notinha”, “mundinho”, “hipercertinhos”, “cinzeirinho” e “sentadinho”; c) etc.). O que soa estranho nessa(s) seção(ões) é o excesso de palavras no diminutivo (tantas em tão curto espaço), pois deixam o relato talvez um pouco mais leve e palatável do que deveria ser e abrem margem para a leitura num tom de desdém, ao invés da almejada informalidade que entrecorta os relatos seríssimos de consumo de substâncias viciantes e as periclitantes situações de vida caracterizadores das interações deste núcleo.

⁶⁸Lá para o meio do livro, uma residente da Ennett House descreve a história de como se tornou prostituta e viciada em opioides por conta do ambiente familiar em que vivia: sua família adotiva incluía um pai que molestava a filha biológica atrofiada e em estado vegetal e gritava as palavras “Raquel Welch” quando chegava ao ápice, enquanto a residente, adolescente, fingia dormir na cama ao lado. Esse tipo de detalhe picaresco (um cara gritando “Raquel Welch” no cume do prazer), que Wallace faz questão de encaixar, em outra situação poderia ser hilário. Mas aqui só torna história mais grotesca. E é outra forma de sinceridade: não abrir mão de detalhes possivelmente de mal gosto em função de causas uma recepção conflituosa no leitor. Mas o que queria dizer mesmo aqui – e nem foi a intenção simular o tipo de nota de rodapé Wallace – era que na leitura original foi um momento em que decidi fechar o livro e o mesmo efeito ocorreu depois de ler na versão de Galindo, mesmo ainda me recordando da história.

É delicado criticar o uso de diminutivos numa tradução, até porque a inflexão de grau nem existe na língua inglesa, nem estamos muito acostumados a encontrá-la em romances brasileiros/traduzidos para o português brasileiro – pelos menos não de maneira tão proeminente, e ainda mais quando presentes não no território do diálogo, mas no da narração. Ou seria só um impressão do lado de cá? Em *A tradução literária*, Paulo Henriques Britto conta a experiência de ler *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, em português brasileiro, aos 10 anos de idade. Depois, partiu para morar nos EUA, onde foi atrás do original, aos 12. A primeira leitura tinha sido sofrida e, inevitavelmente, interrompida. A segunda, estranhamente fluida e prazerosa.

Agora, tendo aprendido o idioma, devorei o romance no original com sofreguidão. Quando voltei ao Brasil, encontrei na minha estante a versão brasileira que eu havia rejeitado alguns anos antes e, pela primeira vez na minha vida, confrontei um original com sua tradução. Constatei, então, a diferença óbvia entre os dois textos: o Huck Finn de Twain falava como um garoto analfabeto do interior dos Estados Unidos, enquanto o protagonista da tradução usava palavras como “convescote” e formas verbais – como o futuro do pretérito sintético – que as pessoas no Brasil só empregavam na escrita... (2012, p. 82)

Será que estamos mais acostumados com a formalidade na tradução brasileira, mesmo nos momentos em que se pede informalidade, oralidade? Talvez. Talvez também haja um limite. Antes de fechar a questão, soltemos um verde para colher maduro, novamente sobre o diminutivo: é mais do que evidente que Wallace permite que seus personagens invadirem a narração. Às vezes mais explicitamente, como em Pemulis na nota 123, que começa com um tímido "Pemulis here, dictating to Inc"⁶⁹ (WALLACE, 1996, p. 1023) e termina com ele mandando um alô para sua cidade natal; ou ainda no primeiro e nos últimos capítulos, nos quais Hal deliberadamente ganha protagonismo narrativo. Outras vezes (quase todas, na realidade), o narrador permanece na terceira pessoa, mas incorpora elementos de fala do personagem, como é o caso aqui de Gately:

He wasn't Grateful so much as kind of suspicious about it, the Removal. How could some kind of Higher Power he didn't even believe in magically let him out of the cage when Gately had been a total hypocrite in even asking something he didn't believe in to let him out of a cage he had like zero hope of ever being let out of? When he could only get himself on his knees for the prayers in the first place by pretending to look for his shoes? He couldn't for the goddamn *life* of him understand how this thing worked, this thing that was working. It drove him bats. At about seven months, at the little Sunday Beginners' Mtg., he actually cracked one of the Provident's fake-wood tabletops beating his big square head against it. (WALLACE, 1996, p. 468)

As interrogações dão a entender que os questionamentos estão na mente de Gately e algumas expressões também o indicam: “*goddam*”, “*like*”, “*bats*”... Sutil, não obstante

⁶⁹Pemulis aqui, ditando para o Inc.

definitivamente marcado. Galindo traduz da seguinte forma:

Estava muito mais meio que suspeitando daquilo tudo, daquela Remoção, do que se sentindo Grato. Como é que algum Poder Superior em que ele nem acreditava podia magicamente tirar ele da jaula quando Gately tinha sido um completo hipócrita e até pedido que uma coisa em que ele não acreditava o tirasse de uma jaula que ele tinha tipo nenhuma esperança de ser solto? Quando ele só conseguia ficar de joelhos para as orações pra começo de conversa se fingisse que estava procurando o sapato? Ele não tinha mais a remota sombra de uma porra de uma ideia de como é que aquela coisa funcionava, aquela coisa que estava funcionando. Isso deixava ele doido. Com coisa de sete meses, na **reuniãozinha** [negrito meu] de Iniciantes de domingo, ele chegou a ponto de rachar um dos tempos da mesa de imitação de madeira do Providência batendo a cabeçorra quadrada contra ele. (WALLACE, 2014, 480)

“A sombra de uma porra de uma ideia”, “pra”, “com coisa de”... estão posicionados não necessariamente nos mesmos locais onde aparecem no texto original, mas de maneira global, traduzem a passagem e mantêm a dupla personalidade do relato (tradutor/Gately) com maestria.

Entretanto, o detalhe a ser ressaltado aqui é ínfimo e, por isso mesmo, fácil de deixar passar (e talvez seria mais saudável até mesmo deixar passar, mas aponto essa miudeza supondo que se entenda que várias miudezas dessas se apresentam recorrentemente). É o “na reuniãozinha de Iniciantes de domingo”. Porque a narração está imbricada com a voz de Gately e porque ele está meio confuso e meio que duvidando quase desdenhosamente do método dos Narcóticos Anônimos, “reuniãozinha” fica parecendo uma ironia de Gately em relação à reunião em si, mas, de fato, é só uma reunião em pequena escala, como o “little Sundays Beginners' Mtg.” leva a crer. Claro que “reuniãozinha” também pode dar esse efeito, mas pode também confundir. Repito, um detalhe tão pequeno (dentro de uma passagem a um mindinho de distância da impecabilidade) parece ser – e pode até ser – desconsiderado, porém ajuda a ilustrar um efeito de recepção que está na áurea desta tradução (o humor levemente abrilhantado em relação ao original), mas que é quase inefável, e complicado de explicar quando você senta e tenta de fato racionalizar. Além do mais, acabou sendo também uma breve (brevíssima) análise de como a polifonia é manuseada na tradução.

Porém, verdade seja dita, em algumas passagens o diminutivo funciona perfeitamente bem. Conversando com Hal sobre uma lenda urbana sobre o efeito de uma droga superpotente, chamada DMZ, num usuário, Pemulis diz: “Eu estou dizendo *perdeu* a cabeça quase literalmente, tipo a dose maciça pegou a **cabecinha** [negrito meu] dele e levou embora pra algum lugar e largou por lá e esqueceu onde” (WALLACE, 2014, p. 221). Neste caso, apesar de “cabecinha” não ser nem uma correspondência direta⁷⁰, não haveria outra expressão mais

⁷⁰No original é “I mean, literally *lost* his mind, like the massive dose picked his mind up and carried it off somewhere and put it down someplace and forgot where.” Veja que pela estrutura da frase o equivalente aqui

adequada para representar o modo de fala de Pemulis, personagem que passa o tipo de insensibilidade irreverente que usaria o diminutivo como expressão de descaso. Encaixa mesmo aqui, quando Pemulis está genuinamente tentando consolar um amigo: “Eu acho um bom sinal você vir falar comigo em vez de ficar segurando isso tudo **traumatizadinho** aí dentro” (WALLACE, 2014, p. 1124).

Um dos elementos que dificultam a tradução é o chamado *cultureme*, ou seja, “formalized, socially and juridically embedded phenomena that exist in a particular form or function in only one of the two cultures being compared⁷¹” (KATAN, 2009, p. 79). Para resolver questões envolvendo *culturemes*, Katan sugere quatro possíveis procedimentos a serem adotados: 1) *exotizar*, que seria o mesmo de manter o termo como grafado no original; 2) se houver um *exotismo reconhecível*, que aquele nome próprio para o qual há uma palavra correspondente na língua de chegada (i.e. Genève/Genebra), escolher entre ambos; 3) *explamar* seria adicionar uma ou outra palavra com atribuição de sentido ladeando o *cultureme* com o intuito de fornecer uma dica mais ou menos que se trata o termo; 4) para se *assimilar*, a estratégia seria adaptar o termo original para um termo aproximado e culturalmente equivalente.

No decorrer de *Graça infinita*, Galindo faz uso de todos esses procedimentos (e também não os faz, a depender da situação). *Exotizando* – além de, por exemplo, todos os termos técnico-esportivos do tênis e do futebol americano –, ele deixa alguns anglicismos os quais inclusive já entraram no vocabulário brasileiro, mas que, à época do lançamento de *Infinite jest*, ainda não necessariamente tinham se esgueirado para dentro do nosso léxico (e, se sim, ainda não eram usados naturalmente), tal qual a palavra “*hype*” (388 no original, 399 na versão traduzida) – que é algo como uma grande expectativa/ansiedade –, ou “*input*” (435 e 446, respectivamente) – algo como “opinião”, igualmente já bem difundido por aqui⁷². Deixa também “*blizzard*” e “*blessed*” (899 em IJ, 918 em GI) passarem, porque se trata de Hal especulando sobre a etimologia da palavra “nevasca”. Neste último, ele aproveita para

é “mind”. Mas também observe o tom e perceba uma nonchalance gaiata para a qual a palavra “cabecinha” cai muito bem.

⁷¹[tradução livre] fenômenos formalizados, social e juridicamente incorporados, que existem em uma forma (ou têm uma função) única em apenas uma das duas culturas sendo comparadas

⁷²Entretanto, algo como “*cream cheese*”, presente na metade dos sushis servidos nos restaurantes brasileiros de comida japonesa e possível de encontrar em 9 de cada 10 supermercados de qualquer capital do país (estatística não confirmada), é traduzido para “requeijão” (que está mais para um tipo de catupiry, na verdade), mas, enfim, o *cream cheese* em questão não aparece, nem reaparece, na trama de forma relevante, então no fim das contas que diferença faz?

explicar, quando escreve:

O OED condensado, num raro trecho de ornamentada imprecisão, definia *nevasca* como “Uma furiosa rajada atordoante de vento gelado e de neve em que homens e animais frequentemente se perdem”, **dizendo que a palavra blizzard** era ou um neologismo ou uma corruptela do francês *blessier* (WALLACE, 2014, p. 918)/ [negritos meus]

No original, “*blizzard*” vem no lugar de “nebrasca” e não é repetida mais na frente:

The condensed O.E.D., in a rare bit of florid imprecision, defined *blizzard* as 'A furious blast of frost-wind and blinding snow in which man and beast frequently perish,' **claiming the word** was either a neologism or a corruption of the French *blessier*... (WALLACE, 1996, 899) [negritos meus]

Quanto a este aspecto (da exotização), há uma particularidade no livro a qual foi dedicado todo um post no *Em tradução*. Eis um trecho:

Mas aí tem que eu sou plenamente capaz de ver que o francês dos personagens e narradores do Wallace, por exemplo, é todo bisonho. E não tem MESMO como botar aquilo tudo na conta do canadensianismo da trama.

Fato 1. O homem tinha um francês tosquinho.

Fato 2. Costuma rolar uma soberba linguística no mundo americano, que faz com que eles ou não se liguem ou não liguem. (GALINDO, 2012-2015)

Galindo procede a discussão apresentando um dilema: corrigir ou não, o francês de Wallace. Evidentemente que surge a tese da intencionalidade dos erros (a mais plausível), tendo em conta que incontáveis expressões em francês aparecem espalhadas pelo livro, quase todas com uma altíssima percentagem de erros gramaticais (de todas as ordens: lexical a sintático, sem contar com alguns neologismos). Além do mais, *Infinite jest* foi editado pela Little, Brown and Co, em atividade desde 1837, responsável por primeiro imprimir *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, além de publicar também traduções dos quadrinhos belgas (francófonos) *As aventuras de Tintim* por décadas (embora a tradução tenha sido adquirida, e não supervisionada, pela casa). É mais do que provável que haja um grupo de editores/revisores que passaram uma vista nas diversas vezes em que a expressão *Assassins des Fauteuils Rollents* aparece e tenha apontado não só o erro lexical de “*rollents*” (*roulants*), como o uso inadequado do pronome indefinido “*des*”. Vale considerar que o francês ruim também pode ser uma piada com o cinema etnocêntrico estadunidense: é reconhecido o fato de que vários filmes da indústria hollywoodiana apresentam personagens estrangeiros se comunicando no que seria apenas uma sombra de suas respectivas línguas natais. Nos últimos momentos do livro, principalmente através de Hal e Joelle, Wallace abre uma brecha para analisar criticamente a obra cinematográfica de James, focando mais especificamente na

tensão entre filme de entretenimento e cinema de arte cínico, entre melosidade e sátira mordaz. Enquanto *Blood sister: one tough nun*, do patriarca Incandenza, é um entretenimento superficial sobre uma *punk* que vira freira mas ainda sai por aí de motocicleta, com as tatuagens do braço expostas, numa caçada vingativa, ao mesmo tempo é uma crítica ao gênero de ação que, durante os anos 1980/90, chegou enlatado com tanta força também no Brasil, noção por sinal captada por Galindo, que escolheu o idiossincrático e não literal *Irmã de sangue: uma freira de matar* como título na versão brasileira, antenado a um certo padrão de distribuição cinematográfica no Brasil de dar a louca na hora de etiquetar filmes estrangeiros (embora particularmente acredite que “uma freira da pesada” seria ainda mais idiossincrático e, de arremate, mais literal). “Jim referred to the Work’s various films as ‘entertainments.’ He did this ironically about half the time⁷³” (WALLACE, 1996, 744), comenta Joelle. O trabalho de James chega a ser uma espécie de sinédoque da própria obra de Wallace, no sentido de que esta última se trata de uma trama farsesca, mas cujos apuro estético e autorreferencialidade de certa forma sofisticam o pacote: usar um grupo terrorista que sai pelos becos de cadeiras de roda atrás de um filme letal como sendo o primeiro plano da narrativa, enquanto na retaguarda comenta o neoimperialismo dos EUA é o exemplo mais patente.

Galindo, enfim, conclui seu dilema sem muita conclusão, conquanto deixa subentendido que o melhor mesmo é deixar as passagens intactas. E, no fim das contas, não só deixa realmente a maior parte intocada, como contribui para maximizar o caráter mal-ajambrado do francês, como em “*faisait monter la pression*” (WALLACE, 1996, p. 423), reconfigurado para “*prennant vélocité*” (WALLACE, 2014, p. 434). Como a expressão “*mounting pression*” não tem um equivalente direto em português e parte do humor idiomático da passagem está em traduzir para outra língua algo que é idiomático porém se crê universal, o tradutor buscou o algo equivalente “pegando velocidade” do português e criou sua própria versão de um francês capenga, “equivocando-se” na escolha do verbo e no uso gramaticalmente interdito do *gérondif*. Aqui já há uma aclimatização excêntrica que, veremos, é importante para a prática tradutória de Galindo.

No que diz respeito a *exotismos reconhecíveis*, estes não faltam: a troca de “*québécois*” para “quebequense” (mas muitas vezes aparece *québécois* mesmo) e todos os nomes de países (Canadá, México etc.), muito embora – e ainda bem – não chegue a usar tanto os correspondentes portugueses dos nomes (exemplo, não traduz James Incandenza para Tiago Incandenza). Vale ressaltar que traduzir nomes próprio é algo que ficou bem fora de moda, e

⁷³Jim se referia aos vários filmes da Obra como “entretenimentos”. Ele fazia isso ironicamente mais ou menos em metade das ocasiões.

só se vê atualmente – e olhe lá – em livros medievais ou de fantasia (o pai de Harry Potter, também James, recebeu o nome de Tiago nas edições da Rocco, do final dos anos 1990). No entanto, algumas adaptações tiveram que ser feitas, mas na maioria das vezes por outras razões:

Só na semana passada duas vezes eu acordei no meio da madrugada (um barulho na rua; pressãozinha urinária) e acabei passando belos minutos tentando resolver problemas ainda pendurados (um acrônimo aqui, um nome de personagem acolá [nome? É... nome...: pois o que você faz se há toda uma série de conexões entre os alcoólicos anônimos e o tênis, no livro, que se simboliza muito bem no fato de haver um grupo AA chamado Caring and Sharing e duas jogadoras (siamesas!) chamadas Karyn e Sharyn Vaught?])... (GALINDO, 2012-2015)

Concluiu-se que as irmãs ficaram com os nomes Caryn O' e Diva Dee, numa manobra que a) mantém o caráter anglófono desses nomes próprios; b) sustenta – pelo menos em Karyn – uma similaridade com o original e c) desloca a mania de pais de botar nome dos gêmeos parecidos do sufixo “yn” para nomes compostos cujo segundo nome é uma letra (O' = o; Dee = “d”). Tudo isso para resgatar o jogo de palavras de Wallace, desta vez fazendo alusão a “carinho” e “dividir”, com personagens cujo lugar na lista de importância narrativa é bem desprivilegiado, e portanto não deixa os leitores brasileiros muito alienados caso resolvam discutir o livro com um interlocutor anglófono. Outra adaptação que vale a pena ser ressaltada é nos nomes dos mascotes criados por órgãos governamentais da ONAN com o intuito de fazer inserções publicitárias televisivas as quais serviriam para dissuadir crianças de assistir a fitas de vídeo sem o selo de aprovação do governo (para evitar que dêem de encontro com o Entretenimento). “Fully Functional Phil, the prancing ass” vira “Sílvio Sempre Ativo, o jumento dançarino”; “Patch the Pony Who Says Nay to Strangers” agora é “Pedro o Pônei que Diz Não Para Estranhos”, “Frankie the No-Thankee Hankie” equivale a “Chiquinho o Lencinho Obrigadinho” e por aí vai. Funciona, na medida em que preserva o ritmo e a infantilidade, ainda mantendo uma relação com o nome original. “Phil” é um nome tão genérico quanto “Sílvio”; “Pedro” mantém o P de “Patch”; e Chiquinho é tanto apelido de Francisco quanto Frankie é de Francis.

O quanto de expressões idiomáticas e palavras associadas ao específico contexto cultural estadunidense estão presentes em *Infinite jest* só não dá para dizer que “não está escrito” porque, efetivamente, estão. E Caetano Galindo faz um esforço descomunal para encontrar *assimiladores* que deem conta da variedade: *bats*/tantã, *kertwang*/bunzunho, *dragass*/lerdo, *mollygag*/songo, *bona fried pussy*/bichona de quatro costados, *sick pup*/monstrenginho, *shocker-tipe*/tipo-bizonho, *psychobabbly*/psicomala... e por aí vai.

Este caso de *assimilação* é peculiar: numa conversa reconstruída por um média-

metragem – encenado como um teatro de bonecos e dirigido por Mario Incandenza – entre Billingsley, Secretário de Estado da ONAN, e Rodney Tine, chefe do Escritório de Serviços Aleatórios, quando o primeiro sugere ironicamente ao segundo abrir o jogo para a população sobre a inescrupulosa política de despejo de lixo tóxico dos EUA e os agudos problemas de corrupção da gestão Gentle (isso tudo antes da Reconfiguração), escuta a resposta: “Bôf. Don’t be a maroon, Billingsley” (WALLACE, 1996, p. 402). “*Maroon*” provavelmente diz respeito aos escravos fugidos nas colônias americanas que formavam comunidades independentes, ou seja, quilombos. Num sentido mais amplo, pode ser usado como “desertor”, e até como “desertado” (botado para fora de um navio, por crime ou insubordinação). Apesar do correlato preciso “quilombola” existir, ou mesmo “escravo fugido”, algo no uso específico da frase vai mais na linha de “desertor”, porque (mesmo que ironicamente) Billingsley está brincando com a possibilidade de um enfraquecimento da gestão. No entanto – e aqui especulo – a palavra “*maroon*” lembra algo entre “*moron*” e “*buffoon*”, aproximadamente dois sinônimos de “otário”. Há de se imaginar que o capitão de um navio considera o desertor um “otário”. E Rodney Tine, (supostamente) uma das grandes figuras por trás do plano de passar a perna nos canadenses entregando territórios ao redor de Maine, considera não só um desertor, mas todo e qualquer habitante do Canadá otário (como evidenciado pelo arrogante “*bôf*”, desprezando o Québec com uma expressão francófona), inclusive os que vivem na província de Ontario. Intencionalmente ou não⁷⁴, Galindo elabora: “Bôf. Não seja ontário, Billingsley”. A piada explicada talvez perca a graça, mas a sensação de que há uma leitura global do contexto em que o livro e os personagens se inserem é reconfortante e inspira confiança, visto que “[d]iscourse and register-based analysis assists in uncovering and understanding the attitudes conveyed and, when used in translation practice, is a valuable tool in enabling these attitudes to be communicated appropriately in the target text⁷⁵. (HATIM, 2009, p. 53).

Outro negócio interessante que ele faz é: em alguns dos nomes de lojas, empresas e produtos fictícios (mas não todos⁷⁶. Quais seriam os critérios?), cria um nome para o português. Têm os que são mais literais, como *Nickerson Farms Meat Facsimile/Quase-Carne Nickerson*. Outros mantêm certa literalidade, mas recebem um toque especial, como *Home-Net Hardware/Ferragens Em-Kaza*, ou *Millennial Fizzies/Refri 2000*. Há os do toque especial

⁷⁴O apelido que é dado a Gately pelos seus vizinhos na infância é Big Indestructible **Moron** (ou BIM), e em *Graça infinita* fica Grande **Otário** Indestrutível (GOI).

⁷⁵[tradução livre] o discurso e a análise baseada em registros auxilia a desvendar e a entender as atitudes veiculadas e, quando utilizados na prática tradutória, vira uma ferramenta valiosa para permitir que tais atitudes sejam comunicadas de maneira apropriada no texto de chegada.

⁷⁶Por exemplo, AminoPal High Energy, Nunhagen, LipoVac...

+ uma estilizada, como *Mass GigaBucks Lottery/ Mega\$* de Mass. Há os que mantêm a oralidade, como o trocadilho que forma “*kennel*” [canil] em inglês e “canina” em português no **Ken-L-Ration-Magnavox-Kemper-Forsythia-Bowl/Ração-K-Nina-Magnavox-Seguros-Kemper-Forsythia-Bowl**. Finalmente, os que só mantêm o sentido denotativamente, como *NoCoat/Papas da Língua*.

Ao dar-se conta de soluções aparentemente heterodoxas como algumas destas citadas acima, o leitor desavisado vai achar que Galindo efetivamente enlouqueceu. Mas todos que conhecem a obra de David Foster Wallace sabem, por exemplo, que

Infinite Jest treats slang words as always already in use, a pre-existing system that the readers must navigate. By using a language that nearly – but not completely – resembles the one of many readers, *Infinite Jest* distances readers from their own language. By doing so, the novel demonstrates how our everyday language structures our relationships with others⁷⁷. (ORTIZ, 2016, p. 67)

Recorrer a soluções pouco convencionais para se expressar não é somente uma forma de arrodar *culturemes*, problemas idiomáticos ou nomes próprios pouco comuns. É usar de um procedimento análogo ao do próprio escritor. Então, ao se deparar com neologismos tais quais “panelinhazísticas”, (WALLACE, 2014, p. 209), “tatuísticas” (p. 214), “cervejística” (p. 220), “canadôncio” (p. 222), “canadinho” (p. 222), “mimiquês” (p. 222) e “mocoçado” (p. 223), saiba que, por exemplo, “aracnodactílicos” (p. 224) vem de “aracnodactilic” (1996, p. 216), também um neologismo. Saiba também que mesmo que “*sheep-shaped*” (1996, p. 216) seja terreno permitido na gramática inglesa, o correspondente “ovelhoide” (2014, p. 224), embora não o seja em português, combina com todo o resto. Então já sabe, se trombar com “vanguardísticas” (p. 248), “acabadice” (p. 296), “pancádico” (p. 316), “manequinesco” (p. 371), “zoiudo” (p. 375), “cabeçorra” (p. 376), “sêitico” (p. 380), “protozoarístico” (p. 384), lembrar que “omnimolhância” (p. 397) não é tão fora do padrão quanto se pode imaginar, visto que Wallace realmente escreve “*omniwetness*” (1996, p. 386). Da próxima vez que encontrar “sonambulística” (2014, p. 405), “asadeltismo” p. (415), “boiolificados” (p. 423), “deslotuzificando” (p. 444), “choramungo” (p. 452), “suprêmico” (p. 454), lembrar que “Deusal” (p. 478) está substituindo God-ish (1996, p. 466) e não “*God-like*”, ou “*Godly*”, e portanto tem tudo a ver porque dá para criar qualquer adjetivo adicionando -like ou -ly no inglês, mas o -ish dá aquela ideia de uma palavra inventada mesmo. E tem mais: “pentelhésimo” (2014, p. 479), “discotéquicos” (p. 490), “vomitância” (p. 526), “ventarola” (p.

⁷⁷[tradução livre] *Infinite jest* trata gírias como se seu uso fosse corrente, um sistema pre-existente que o leitor deve navegar. Ao usar uma língua que quase – mas não completamente – se assemelha àquela de muitos leitores, *Infinite jest* distancia leitores da sua própria língua. Ao fazer isto, o romance demonstra como nossa língua do dia a dia estrutura nossos relacionamentos uns com os outros.

531), “futebolesco” (p. 565) e “sozinhidade” (p. 568), que é “*aloneness*”, e não “*lonelyness*”. Enfim, neologismos, uniões de palavras e derivações verbais e adverbiais exóticas aparecem em *Infinite jest* e *Graça infinita* num fluxo tão asfíxiante, que é melhor esquecer da essencialidade do oxigênio e seguir com a corrente.

Ou seja, Galindo basicamente recebe carta branca de Wallace para recriar o estranhamento. Quando o autor inventa, por exemplo, expressões novas como a gíria “Bob Hope” (em homenagem ao comediante) para se referir a “maconha” e, mais na frente, criar o jogo de palavras “abandon all hope” (1996, p. 796) [“abandonai toda esperança”⁷⁸ (2014, p. 813)]; quando ele usa “*map*” [“mapa”] para se referir a “vida”, com a expressão “eliminar o mapa” significando “matar” e, ao mesmo tempo, sendo provavelmente uma referência à eliminação do Estado do Maine do mapa dos EUA; quando tudo isso acontece, dificilmente haverá estranhamento na versão brasileira no momento em que Galindo mantém “*eat cheese*” no literal “comer queijo” para designar o ato do dedo-duro, visto que a expressão tem sua gênese explicitamente associada a “*rat*” (1996, p. 202) [rato], que em inglês é sinônimo de “alcaguete”. Então, traduzir “*rat*” para a conhecida gíria “x9”, por exemplo, significaria ter que encontrar um outro equivalente para “*cheese eater*” em todas as outras várias instâncias nas quais aparece, que são demasiadas e que promovem uma desejada visão picaresca de uma pessoa comendo queijo. Seja ao seguir o fluxo dessas extravagâncias de Wallace, como ao aclimatizar expressões corriqueiras – i.e. “que não nasceu ontem mesmo” (2014, p. 175) para cobrir “not a fool at all” (1996, p. 169) –, a busca de Galindo parece ser de traçar o encontro ideal entre uma familiaridade ancorada no português brasileiro e a *vibe* esdrúxula do original.

Pensando desta forma, há muito mais portas abertas por Wallace do que fechadas, apesar do senso comum apontar a intraduzibilidade da obra, levando em consideração sua dimensão e sua elaboração intrincada. Tantas são elas que levam Galindo a considerações como as seguintes:

o diabo do livro então tem centenas de notas de rodapé (388, como outrora informado). Certo? Uma tradução deste tipo de complexidade às vezes precisa de uma notinha do tradutor aqui, outra acolá. Certo? Agora, em que medida isso não me abre uma porta interessante? O mais óbvio, claro, seria manter as notas do livro original como notas de fim, que são, e colocar quaisquer notas que a gente decidisse acrescentar como notas de rodapé propriamente ditas, precedidas do clássico NT.

⁷⁸Por Galindo, traduzido como “abobonai toda hopença”, optando por uma gambiarra com ambos “Bob” e “Hope”. Faz sentido dentro do universo lúdico da gramática de Wallace, não obstante soe um pouco forçado. Talvez se mantivesse o “abandonai” e mudasse o ponto de corte da união “hope”/“esperança”, resultando em “hoperança”, o registro do trocadilho se tornaria mais natural. Apesar de não acreditar totalmente na afirmação de Ricoeur, de que “la seule façon de critiquer une traduction – ce qu'on peut toujours faire –, c'est d'en proposer une autre présumée, prétendue, meilleure ou différente” [a única forma de criticar uma tradução – que é tudo o que a gente pode fazer – é propor em troca outra que seja presumidamente, pretensiosamente, melhor ou diferente] (2004, p. 40), nem sempre dá para evitar sugestões.

(Diga- se de passagem, eu, como leitor, adorava aquele N.do/daT. Achava bacana essa assinatura...) Até aí seria feijão- com- arroz. Mas ‘E SE’ a gente decidisse (1) meter as nossas notas no meio das do autor? E ‘E SE’ a gente decidisse não identificar as nossas? Claro que no texto, no ‘conteúdo’ de cada nota eu não pretenderia disfarçar que elas eram minhas. Mas que a ideia de subversivamente imiscuir as minhas notas entre as do autor me tenta, ah me tenta.... (2012-2015)

No artigo *Translating Brazil*, Galindo desenvolve uma análise em cima do trabalho de Venuti, mais especificamente *The translator's invisibility* (1995), uma crítica à fluência na tradução. Esta seria responsável por desbotar o trabalho do tradutor, “producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems ‘natural,’ i.e., not translated⁷⁹” (VENUTI, 1995, p. 5), no contexto hierarquicamente hegemônico da anglofonia no que concerne âmbito das relações sócio-econômicas interculturais.

Segundo Berman, Venuti “tem enfatizado a necessidade de se usar a tradução não para naturalizar ou para domesticar os textos (a forma usual da tradução literária comercial na Europa e nos EUA), mas sim para estrangeirizá-los, assim enfatizando suas diferenças” (BERMAN, 2010, p. 6). Venuti compartilha da crença que “[f]oreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations⁸⁰. (VENUTI, 1995, p. 20)”. Ou seja, para não derramar indiscriminadamente a cultura alheia no caldo homogeneizante da anglofonia, a diferença deve ser marcada, quebrando os códigos da língua de chegada, salvaguardando aquilo que é lhe estranho e contraintuitivo. O teórico ainda se posiciona antagonicamente a Eugene Nida, um verdadeiro advogado da domesticação do texto estrangeiro o qual, em sua argumentação cristã e humanista, leva em consideração que os elementos em comum das sociedades somam mais do que os diversos.

A celebração da diferença parece ser o motivo da mobilização de ambos Venuti e Galindo. Em suas empreitadas acadêmicas, o tradutor de *Infinite jest* parece concordar no plano da teoria, embora na prática preconize o processo contrário, pelo menos no que diz respeito à via de volta (a tradução de textos-fonte em inglês para o português brasileiro). Na sua opinião,

when you are, as Venuti is, seated at the top of the cultural hierarchy, engaged in that same crusade we were defining, of trying to ‘present’ different worldviews to your society, different worlds to your world, the very last thing you would want is for

⁷⁹[tradução livre] “produzindo o efeito ilusório de transparência que simultaneamente mascara seu *status* de ilusão: o texto traduzido aparenta ser ‘natural’, i.e., não-traduzido”.

⁸⁰[tradução livre] [e]strangeirizar a tradução em inglês pode ser uma forma de resistência contra o etnocentrismo e o racismo, o narcisismo cultural e o imperialismo, beneficiando relações geopolíticas democráticas.

those books to become fully acclimatised, fully domesticated. You want that edge. You are working for the difference⁸¹ (GALINDO, 2015, p. 27)

Afinal, acrescenta, já há naturalmente um reconhecimento dos costumes anglófonos no contexto brasileiro – i.e. não há necessidade de introdução, ou facilitação, à cultura estadunidense, ou à inglesa. Ou, como é colocado por Moraes: “a tradução, para quem não conhece a língua do original, se inscreve na língua do leitor como (...) repertório no 'interior da floresta da língua’”. (2011, p. 68).

Em *Translator's invisibility*, Venuti já faz questão de se colocar explicitamente no local da anglocentricidade, embora não sugira explicitamente um guia para ser seguido fora dessa lógica. Essa reafirmação de Galindo, portanto, consolida uma ideia de que não há exatamente uma cartilha para a prática, embora a tradução seja capaz de se colocar como terreno fértil de enriquecimento cultural, sejam essas riqueza de fontes externas, sejam elas fruto de uma autogestão. Ele chega inclusive a comparar o papel da tradução no Brasil com o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade.

No fim das contas, o que importa a Galindo é que

a translator who belongs to a country still in the process of creating itself has the opportunity, the gift and the duty of working to expand the limits of their original language, not through a process of accommodation, but through the constant and intent mirroring of those cultures, languages and realities, to bring to our language the full potential of a literature and a consciousness of its own⁸² (GALINDO, 2015, p. 31)

Colocando de forma um tanto extrema, a ideia de que um tradutor poderia ter a liberdade de fazer mudanças estruturais na obra do autor para criar um espaço de convergência entre o original e o traduzido encontra certo respaldo no pensamento Paul Ricoeur.

Non seulement les champs sémantiques ne se superposent pas, mais les syntaxes ne sont pas équivalentes, les tournures de phrases ne véhiculent pas les même héritages culturels; et que dire des connotations à demi muettes qui surchargent les dénnotations les mieux cernées du vocabulaire d'origine et qui flottent en quelque sorte entre les signes, les phrases, les séquences courtes ou longues. C'est à ce complexe d'hétérogénéité que le texte étranger doit sa résistance à la traduction et, en ce sens, son intraduisibilité sporadique⁸³ (RICOEUR, 2004, p. 13)

⁸¹[tradução livre] quando se está, como é o caso de Venuti, sentado no topo da hierarquia cultural, engajado na mesma cruzada a qual definíamos, de tentar “apresentar” visões de mundo diferentes para nossa sociedade, mundos diferentes para nosso mundo, a última coisa a se querer é que esses livros acabem ficando climatizados demais, domesticados demais. A ousadia é necessária. O objetivo é a diferença.

⁸²[tradução livre] um tradutor que pertence a um país ainda em processo de criar a si mesmo tem a oportunidade, a dádiva e o dever de trabalhar para expandir os limites de sua língua original, não através de um processo de acomodação, mas através do ato deliberado de constantemente espelhar essas culturas, línguas e realidades, para trazer à nossa língua todo o potencial de uma literatura e de uma consciência própria.

⁸³[tradução livre] Não apenas os campos semânticos não se sobrepõem, mas as sintaxes não são equivalentes, as formas de se expressar não denunciam as mesmas heranças culturais; e o que dizer das conotações meio enurdecidas, que sobrecarregam as denotações mais conhecidas do vocabulário de origem e que flutuam de

E olhe que, mesmo assim, apesar de todos os esforços, apesar de vários “avaís” teóricos permitindo tantas liberdades – e ainda que Galindo seja capaz de arregimentar as mais variadas palavras e expressões idiomáticas do português brasileiro para performar essa domesticação –, durante boa parte do processo, o tradutor de *Infinite jest* se vê em certa medida enjaulado na necessidade de reproduzir, dentre outros aspectos, a estrutura básica da escrita do autor, pois o estilo literário de Wallace está intrinsecamente apoiado nas possibilidades sintáticas permitidas pela a língua inglesa (parece até besteira afirmar isto, visto que a literatura em si depende das delimitações da – e está sujeita às vicissitudes da – língua em que se insere o autor). Mas o que quero dizer é que Wallace passa a impressão de se sentir particularmente desinibido ao explorar os limites do inglês em sua obra:

1) na desenvoltura com a qual tricota períodos longuíssimos sem soar afetado ou enfadonho⁸⁴:

– That thus – with the Promethean-guilt angle on the Auteur’s suicide cast into serious doubt – there was little question in A.B.D.-Dr. Notkin’s mind that the entire perfect-entertainment-as-*Liebestod* myth surrounding the purportedly lethal final cartridge was nothing more than a classic illustration of the antinomically schizoid function of the post-industrial capitalist mechanism, whose logic presented commodity as the escape-from-anxieties-of-mortality-which-escape-is-itself-psychologically-fatal, as detailed in perspicuous detail in M. Gilles Deleuze’s posthumous *Incest and the Life of Death in Capitalist Entertainment*, which she’d be happy to lend the figures standing up somewhere above the lamp’s white fire, one of them tapping something irritatingly against the lamp’s conic metal shade, if they’d promise to return it and not mark it up. (WALLACE, 1996, p. 791-792)

À exceção da ordem dos substantivos em relação aos adjetivos e advérbios (ou locuções adjetivas e adverbiais), a qual é invertida do inglês para o português, cada vírgula e ordem de palavras é reproduzida com fidelidade na tradução desse trecho (e na maioria deles):

– Que assim – com a interpretação do suicídio do Auteur baseada em culpa-prometeica seriamente questionada – restavam poucas dúvidas na opinião da quase-doutora Notkin de que todo o mito do entretenimento-perfeito-enquanto-*Liebestod* que cercava o cartucho final supostamente letal não passava de uma clássica ilustração da antinômica função esquizoide do mecanismo capitalista pós-industrial, cuja lógica apresentava as mercadorias como a fuga-das-angústias-da-mortalidade-

alguma forma entre os sinais, frases, sequências curtas ou longas. É graças a essa complexa heterogeneidade que o texto estrangeiro resiste à tradução e, neste sentido, sua intraduzibilidade esporádica.

⁸⁴ A língua portuguesa, tanto quanto a inglesa, permite estruturalmente períodos compridos, através tanto de conectivos quanto de recursividade quanto de pronomes relativos... Há, no entanto, uma tensão particular no inglês. Enquanto do lado da condensação das ideias o *Plain English* firma-se como norma na comunicação popular e o uso cresce de *compound nouns* na língua formal, exemplos como a abertura da declaração da independência dos EUA mostram que há uma tradição no país de se expressar prolixamente usando uma só célula, principalmente na modalidade escrita. Aqui o trecho da declaração: [[[When in the course of human events it becomes necessary for one people [to dissolve the political bands [which have connected them with another]] and [to assume among the powers of the earth, the separate and equal station [to which the laws of Nature and of Nature’s God entitle them]]], a decent respect to the opinions of mankind requires [that they should declare the causes [which impel them to the separation]]]. E um ótimo artigo: <http://nautilus.us/issue/54/the-unspeakable/the-rise-and-fall-of-the-english-sentence>.

numa-fuga-que-é-por-si-própria-psicologicamente-fatal, conforme o detalhamento perspicaz que consta do póstumo *O incesto e a vida da morte no entretenimento capitalista* de M. Gilles Deleuze, que ela teria o maior prazer de emprestar para as figuras que estavam de pé em algum ponto acima do fogo brando da lâmpada, uma delas batendo de maneira algo irritante contra a cúpula cônica metálica da lâmpada, se eles prometessem que devolviam sem anotar nas páginas. (WALLACE, 2014, p. 809)

Wallace se aproveita desses períodos sem fim à vista para extrapolar no fluxo de consciência sem, ao mesmo tempo, parecer não-familiar (exagerado, mas ainda sim habitual). Galindo, apesar de fazer o esforço positivo de abrigar o texto, não pode manipular a pontuação com mais autoridade porque, se o fizer, elimina um dos mais marcantes traços estilísticos do autor. Sem aqueles períodos longos, não teríamos a seguinte reflexão, que é produzida em função do próprio recurso estético:

I used sometimes to think. I used to think in long compound sentences with subordinate clauses and even the odd polysyllable. Now I find I needn't. Now I live by the dictates of macramé samplers ordered from the back-page ad of an old Reader's Digest Saturday Evening Post. Easy does it. Remember to remember. But for the grace of capital-g God. Turn it over. Terse, hard-boiled. Monosyllabic. Good old Norman Rockwell-Paul Harvey wisdom. I walk around with my arms out straight in front of me and recite these clichés. In a monotone. No inflection necessary. Could that be one? Could that be added to the cliché-pool? "No inflection necessary"? Too many syllables, probably. (WALLACE, 1996, p. 270)

Que é aptamente vertida em:

Antes às vezes eu pensava. Eu pensava em longas sentenças com orações subordinadas e até uma palavra comprida de vez em quando. Agora eu vejo que não preciso. Agora eu vivo segundo os ditames de quadrinhos de macramê encomendados na quarta capa de um exemplar velho da *Reader's Digest* ou do *Saturday Evening Post*. Vai de Leve. Lembre de Lembrar. Não Fosse pela Graça de Deus com d-maiúsculo. Vire a Página. Lapidar, pesado. Palavras curtas. A boa e velha sabedoria tipo Norman Rockwell-Paul Harvey. Eu fico andando com os braços esticados para frente e recito esses clichês. Num tom neutro. Não é necessário enfatizar. Será que esse podia ser um? Será que dava pra acrescentar ao estoque de clichês? 'Não é necessário enfatizar'? Talvez comprido demais. (WALLACE, 2014, p. 278)

Ao Galindo se subordinar ao fluxo do texto de Wallace, o resultado é uma maior fidelidade à concatenação de ideias à moda do autor, sacrificando parcialmente a aclimatização desejada (talvez uma mudança de ordem, ou uma pontuação distinta, pudesse deixar o texto ainda mais palatável para o brasileiro), embora com grandes efeitos.

2) na permissividade com que junta palavras sem causar estranhamento (se o alemão me estivesse ao alcance, teria curiosidade de espiar a versão do tradutor Ulrich Blumenbach para a obra, *Unendlicher spass*, que deve ter tido um espaço de manobra legal para resolver este último tipo de problema), como em vários exemplos já citados mais atrás (i.e. *omniwetness/ omnimolhância*);

3) na maior facilidade com que cria todos os acrônimos com os quais nos inunda,

particularmente porque a) o vocabulário do inglês é objetivamente mais extenso e portanto há um poço mais fundo do qual pescar e b) há a possibilidade de juntar mais consoantes umas ao lado das outras abre mais oportunidades, enquanto o português é assaz dependente das suas vogalzinhas.

“*Prettiest Girl of All Time*”, cujo acrônimo P.G.O.A.T. descreve Joelle Van Dyne (uma mulher de formosura supostamente paralisante), talvez um dos mais divertidos e coerentes com a lógica do livro, porque une o grotesco do “*goat*” [bode] com qualificador de lindeza “*prettiest*”, recicla o já conhecido acrônimo “G.O.A.T.” (*Greatest of All Time*) e, de inhapa, ainda reitera um conceito constantemente apontado por Wallace de que a constituição corporal não-normativa muitas vezes é sinônimo de beleza interior.

Ainda sim, com o trabalho hercúleo de dar conta de todas essas singularidades idiomáticas, surgem soluções que são absolutamente um deleite, como o acrônimo correspondente ao acima registrado: +BODE, ou “Mais Belo Orgulho Da Espécie”. Ainda sim, dentre prejuízos linguísticos, temos surpreendentemente alguns ganhos, como quando – evocando novamente um acrônimo – o apelido para o grandalhão encantadoramente mentecapto Don Gately se transfigura de “B.I.M.” (*Big Indestructible Moron*) para “G.O.I.” (Grande Otário Indestrutível), não só – mesmo que inadvertidamente – fazendo referência ao termo hebraico “*gói*”, ou “*goy*” (algo como “alguém de fora da comunidade judaica”, podendo ser usado pejorativamente como “alguém de fora da comunidade judaica e, por conseguinte, menos intelectualmente capaz), como também criando um parentesco visual com o de James Orin Incandenza, “J.O.I.” (parônimo de “*joy*” [alegria, contentamento, prazer], uma ironia tanto porque a figura à qual se refere é das mais sisudas, como porque ele é o *auteur* do filme que fornece um prazer incomensurável a quem assiste). O parentesco é muito bem vindo, visto que um dos momentos mais memoráveis do livro é o encontro de Gately parcialmente sedado num quarto de hospital com o que seria o *wraith* [espectro] do falecido James. Ainda sim, mesmo tendo que abrir mão das referências às artes marciais (*roundhouse*) e ao tênis (*forehand*) –

Sometimes it's as straightforward as directing someone to give her fiancé the **roundhouse forehand slap** she's been secretly aching to give him ever since he'd once teased her about putting some Band-Aids on those insect bites on her chest. (WALLACE, 1996, p. 1029)

– é possível reconstruir a verdadeira *sensação* da passagem (de querer primitivamente esbofetar alguém de raiva) com uma sequência de palavras tão autenticamente referente à língua de chegada:

[à]s vezes a coisa se resume a orientar alguém a sapear no noivo **aquela bifa de**

mão espalmada que ela está secretamente morrendo de vontade de dar desde que ele uma vez sacaneou a menina dizendo para ela pôr uns Band-Aids naquelas picadas de mosquito no peito dela. (WALLACE, 2014, 1067)

E, ainda sim, dentre pequenas intraduzibilidades perdidas na passada do rolo compressor, outras pequenas particularidades surgem quase-carmicamente para deixar tudo (utopicamente) em ordem, como o simplíssimo “She went home. She went to the House” (WALLACE, 1996, p. 958) ser traduzido para o apenas simples “Ela foi pra casa. Ela foi pra Casa.” (WALLACE, 2014, p. 979). No caso, Joelle está voltando para a *Ennet House* [Casa Ennet], finalmente entendendo a casa de recuperação como seu verdadeiro lar, atualmente. As duas frases se prestam a provocar o mesmo efeito dessa mini-epifania de Joelle, só que a mudança do “c” minúsculo para o maiúsculo demonstra com mais clareza o quanto uma pequena alteração de grafia representa um giro emocional de alguns graus.

Marcelo Jacques de Moraes, no artigo *Sobre a violência da relação tradutória*, publicado na Revista Brasileira de Literatura Comparada, subverte a ideia de violência entre o tradutor e a língua traduzida, levando-nos a reconsiderar expressões como “*traduttore traditore*” (já há muito antiquada), as quais promovem uma noção romântica de que o original será sempre, inevitavelmente, conspurcado pela audácia e/ou pela inefetividade do tradutor, enquanto a língua matriz seria uma espécie de dama indefesa raptada da torre do castelo (metáfora interpretativa minha, não de Moraes):

o que me proponho a discutir aqui é a violência fundamental intrínseca à relação tradutória, mas não tanto em sua direção mais frequentemente referida, isto é, a violência do próprio sobre o estrangeiro que seria operada pelo trabalho da tradução de vocação etnocêntrica, a violência da língua tradutora sobre a língua traduzida. Trata-se, antes, da experiência da violência do estrangeiro sobre o próprio, da língua traduzida, da língua do original sobre o tradutor e sua língua, e que é, a meu ver, a que deflagra propriamente a “pulsão tradutória”. (2011, p. 63)

Este posicionamento parece se alinhar com a ideia de aclimação, a mesma onde Galindo está situado. Comentando uma outra questão, mas que ainda sim é aparentada com o que diz Moraes, é importante colocar em pauta o posicionamento de Paulo Henriques Brito:

[a] ideia é esta: a todos aqueles elementos do texto original que um leitor nativo consideraria convencionais e normais devem corresponder, na tradução, elementos encarados do mesmo modo pelos leitores da língua-meta. Por outro lado, toda vez que o autor do original utiliza algum recurso inusitado, destoante, desviante, que chama a atenção do leitor – é o que estamos chamando de “marcado” –, cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscite no leitor nativo da língua-meta o mesmo grau de estranhamento, nem mais nem menos, que a passagem original provocaria no leitor da língua-fonte. Não cabe ao tradutor criar estranhezas onde tudo é familiar, tampouco simplificar e normalizar o que, no original, nada tem de simples ou de convencional. (2012, p. 67)

Ou seja, para Britto, por mais que os tradutores tentem se desvencilhar dos grilhões da língua de partida, é necessário manter no mínimo uma atitude de deferência – se não como cortesia ao autor, ao menos em respeito ao leitor. Balancear os interesses da obra e os do leitor auxiliaria na tentativa de esquivar daquilo que Moraes habilmente coloca como “uma daquelas línguas híbridas que só se produzem em tradução” (2011, p. 70). Não há dúvidas de que esta questão se trata de um nódulo de tensão da prática:

muitas vezes ao traduzir (...) produzimos uma língua que soa completamente artificial em nossa língua: trata-se de defeito ou de qualidade da tradução? São problemas práticos que se colocam para um tradutor e que ele jamais pode resolver satisfatoriamente: privilegiar a estrangeirice intrínseca da língua em que se fabrica o original ou tentar restituir na tradução a posição daquele texto original em relação às normas dessa sua língua original? (2011, p. 70)

Em outras palavras, “até que ponto tal estranheza do original se deve à língua desse original ou ao modo como tal escritor a utiliza?” (MORAES, 2011, p. 70). Todo esse assunto dá uma circulada e volta àquele mesmo ponto: *estrangeirização* ou *domesticação*; contingentes ao contexto. Para Katan, ambas as abordagens abrem a possibilidade de dois tipos de tradução:

[c]overt translation is a mode of text transfer in which the translator seeks to produce a target text that is as immediately relevant for the target reader as the source text is for the source language addressee. (...) anything which betrays the origin of the translated text is carefully concealed⁸⁵ (2009, p. 42);

e “[o]vert translations, on the other hand, cater for situations in which the source text is specifically directed at source culture addressees and can thus be dealt with only within the socio-cultural setting of the original⁸⁶” (2009, p.42).

A ideia de que a abordagem criará apenas um ou outro tipo de produto, no entanto, não tem respaldo real. Por exemplo, apesar de certas marcas linguísticas serem renitentes (e se forem fortemente associadas ao estilo do autor, é bom que sejam mesmo), o *Graça infinita* como é tocado por Galindo realmente opera um esforço descomunal para naturalizar o texto ao olho do leitor brasileiro, seja ao imprimir uma marca vocabular ao trazer palavras como “patacoada”, “songa”, “jacu”, “pachorra”, “papagaiai”, “fisdapu”, “sorrelfa”, “rezingando”, que, se me botassem para chutar, diria que, se apareceram em outros romances brasileiros, a quantidade destes dificilmente fechavam os dedos de uma mão. Ainda sim, não chega a ser

⁸⁵[tradução livre] [t]radução dissimulada é um método de transferência do texto no qual o tradutor busca produzir um texto alvo que é imediatamente relevante para o leitor alvo da mesma maneira que o texto original o é para a língua do receptor original. (...) qualquer coisa que traia a origem do texto traduzido é cuidadosamente escondida.

⁸⁶[tradução livre] [a] tradução manifesta, de um outro lado, privilegia situações nas quais o texto original é especificamente direcionado aos receptores da cultura original e, portanto, pode apenas ser interpretada quando levado em conta o cenário socio-cultural do original.

nem totalmente *covert*, nem totalmente *overt*, nem arbitrariamente cria uma *língua híbrida*. É algo que passeia de lá para cá no espectro, a depender da conveniência para o leitor, dos apelos da obra original, da diferença de contextos e das ferramentas às mãos do tradutor.

Por mais que o trabalho no *Infinite Jest* tenha terminado há anos, o blog *Em tradução* hoje permanece em atividade, versando sobre novas traduções de Galindo, que também usa o instrumento para hospedar algumas crônicas pessoais. Este “apêndice” faz-se propício de ser analisado para nossos propósitos comparativos, como bem observa Carvalhal:

Quando o texto é traduzido pela primeira vez, um certo aparato crítico acompanha a tradução. Geralmente, o próprio tradutor ou algum crítico explicam por que o livro foi traduzido e mesmo como o foi. Nesse contexto, a crítica literária que avalia a tradução feita é igualmente importante. Ela tem a uma função decisiva na recepção de um dado texto, situando os leitores com relação ao autor, à literatura de origem e preparando o terreno para sua adequada leitura. Assim, a análise comparativa do material que acompanha uma tradução torna-se útil para conferir as flutuações da imagem de um escritor ou de uma obra e, eventualmente, identificar as causas dessa flutuação. Todo esse material permite ainda que sejam avaliadas as modificações introduzidas por determinado texto traduzido em uma dada tradição literária. (CARVALHAL, 1993, p. 51)

De toda forma, há claramente uma identificação mútua entre os estilos literários e as aptidões humorísticas⁸⁷ de Galindo e Wallace, evidenciados tanto no texto traduzido quanto, por exemplo, nas entradas do blog, embora se reflitam diferentemente, com uma formatação leve e despreocupada em Galindo e uma loquela socialmente travada do paradoxalmente verborreico David Foster Wallace.

Numa das primeiras postagens do blog, o tradutor joga com as expectativas da possível dupla leitura dos textos quando, numa brincadeira, simula o hábito de Wallace de não raramente inserir textos dentro de textos (os chamados “*embedded clauses*”, como na abertura da declaração da independência dos EUA), através de parêntesis ou notas de autor, como que criando verdadeiras bonecas russas de conteúdo narrativo e conceitual:

[s]abe, tem uma cena de um dos primeiros filmes do Nanni Moretti (lembro qual, não...? e no fim não é meio mais chique citar assim sem certeza? dá uma aura de erudição relaxada... [e reconhecer agora que eu queria atingir a tal aura não dá uma aura ainda mais sofisticada? {bem-vindos ao mundo de David Foster Wallace}] em que a mulher do cara dá à luz e toma uma anestesia, e ele fica encantadíssimo com o fato de que se pode anestésiar um parto normal e sai gritando pelo hospital porque, na opinião dele, “o mundo precisa saber!”./ Eu, e uma caterva de leitores, há anos me sinto assim com *Infinite Jest*. O mundo precisa conhecer. (GALINDO, 2012-2015)

⁸⁷De fato, traduzir humor é particularmente complexo, pois há o risco de “explicitar aquilo que o autor quer deixar implícito, esclarecer aquilo que ele quer deixar misterioso, engrossar o humor que é fino ou tornar sutil o humor que é grosso” (FERNANDES, 1989, p. 78)

No entanto, a identificação com o estilo do autor da obra original – mesmo que ela seja temporária – não é apenas uma reação orgânica ao processo, e sim parte essencial do processo, como o próprio Galindo tem ciência, a exemplo da entrevista que me concedeu em 2012, quando eu estagiava como jornalista na Revista Continente (PE) e ele ainda caminhava com sua tradução:

CONTINENTE *Tu pode explicar um pouco a imersão no personagem David Foster Wallace? Porque traduzir não é só converter as palavras, mas fazer transparecer o estilo. O que você precisa saber dele pra traduzir o texto?*

CAETANO GALINDO A minha sorte é que quando sentei pra traduzir *Infinite jest*, eu já tinha lido tudo o que ele escreveu. E relido boa parte. Já tinha estudado a técnica dele sozinho e em conversas com amigos – os “Danieis”, o André Conti... –, já tinha dado aulas sobre ele – uma disciplina só sobre o escritor e quatro disciplinas de tradução baseadas na análise de um conto dele. Eu sabia onde estava pisando. O “estilo” ou “os estilos” David Foster Wallace me saem com alguma facilidade. **Eu tenho uma bela familiaridade com as excentricidades, as obsessões e as características dele** [negrito meu] (VALENÇA, 2012)

Estar familiarizado com as “excentricidades, obsessões e características” de Wallace pode ser interpretado como um eufemismo para admitir certa contaminação pelo estilo e temas explorados pelo autor, o que poderíamos considerar condição *sine qua non* para a própria existência de uma tradução, afinal, ou “ela é relação, ou ela não é nada” (MORAES, 2011, p. 65).

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

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

David Foster Wallace era, afinal, o *enfant terrible* da sátira feroz. E ferozmente irônica. (GALINDO, 2008, p. 126)

Neste último excerto, há a admissão que tradução é uma leitura e, portanto, essencialmente pessoal (como não poderia deixar de ser). E se a leitura do cômico é permitida (sátira nesta perspectiva de Galindo aparenta ser um casamento de comicidade e ironia), outras também são. Reparemos numa crônica não relacionada a tradução, na qual Galindo reconta uma pequena excursão ao cinema para assistir a *Melancholia* (2011), à época o recente lançamento do diretor dinamarquês Lars Von Trier.

Aí que eu fui direto na maquininha, porque nunca tem muita gente na maquininha, acho que as pessoa acham que sei lá o que que elas acham, mas o que eu sei é que nunca tem muita gente na maquininha. Tinha só uma pessoa na minha frente. Uma tia meio lobô também. Que ficava com o dedo assim meio parado coisa de meio centímetro na frente da tela. Parado no ar, pensando antes de cada toquinho na tela. Parecia até que tipo o dedo dela era que tinha um cérebro não □lobotomizado ali. E

que era o dedo que ficava olhando pra tela e tipo ponderando as decisões. Como se ela carregasse aquele dedo pensante e tivesse que esperar o processo decisório do dedo. E isso com uma coisa na tela tipo ‘confirmar compra’. E eu numa neura, que eu sempre tenho essas neura, por mais que eu saiba que é só neura, eu sempre tenho, por isso que é neura, né? Eu numa neura disgramada que podia acabar os ingresso e eu ficar sem. Que claro que não, né? No fim tinha tipo oito ou dez neguinho na sala (GALINDO, 2012-2015).

O humor depreendido de uma situação ordinária, cuja graça advém da exploração intelectual incessante de um ato minúsculo e da “neura” que é provocada pela circunstância, encaixaria muito bem numa definição do estilo de Wallace, não obstante tanto a estrutura do texto e o sucesso venturoso da resolução (“No fim tinha tipo oito ou dez neguinho na sala”) se afastarem da sintaxe desembestada e da melancolia que sublinha as piadas do autor estadunidense. Na via contrária, a gíria “neguinho” é constantemente utilizada por Galindo em *Graça infinita* para substituir “*people*”, quando o contexto é favorável para coloquialismos. Talvez o fato de exercer também um lado cômico na sua escrita, Galindo se identifique com essa leitura específica de *Infinite jest*.

Uma das partes da trama que mais entrega a convivência paradoxal entre humor e melancolia é aquela na qual o narrador descreve a evolução da comunicação mediada interpessoal nos últimos anos, com a transição universal de telefones comuns para um modelo parecido com o Skype (ainda não inventado em 1996), para enfim termos o retorno ao uso do telefone, por razão de que a comunicação *tête-à-tête* seria algo exaustivo, psicologicamente falando, e as pessoas em geral prefeririam conversar sem ter que demonstrar atenção devota ao interlocutor, optando pela possibilidade de, por exemplo, cortar as unhas enquanto papeia. “And the videophonic stress was even worse if you were at all vain. I.e. if you worried at all about how you looked. As in to other people. Which all kidding aside who doesn’t⁸⁸” (WALLACE, 1996, p. 147), explica o narrador, marcando a dualidade do ridículo da situação com as sérias consequências psicológicas do advento. “Quê, sério, quem nunca?” (WALLACE, 2014, p. 152) é como a última passagem do trecho é traduzida por Galindo, o que a princípio pode soar histérica demais, além de ser ligeiramente mais marcada do que “[w]hich all kidding aside who doesn’t”. Indiscutivelmente, ambas expressões têm sentidos equivalentes, enquanto podemos notar que, ao mesmo tempo, apresentam estados de espírito distintos. Uma frase, porém, não forma um todo. E ao recontar essa história bizarra à sua maneira, Galindo consegue levar o picaresco para se encontrar com a neurose, reconstruindo a *gestalt* do pensamento wallaceano com peças diferentes, como no excerto em que seriamente

⁸⁸E o estresse videofônico era ainda pior se você fosse minimamente vaidoso. I.e., se você se preocupava um tantinho que fosse com a sua aparência. Assim, para os outros. Quê, sério, quem nunca?”

traduz a debandada dos usuários de videofone⁸⁹ do serviço, devido à amplificação da paranoia quando é ofertado a eles o possibilidade de usar espécies de avatares melhorados de si próprios (e mais para frente, avatares de pessoas famosas) para substituir seus rostos na conversa:

Numa progressão cada vez mais inutilizante, em mais alguns poucos trimestres-fiscais a maioria dos consumidores já usava máscaras tão inegavelmente mais bonitas nos videofones do que seus rostos reais eram pessoalmente, transmitindo uns para os outros imagens mascaradas de si próprios tão horrendamente enviesadas e aprimoradas que começou a surgir um imenso estresse psicossocial, com grandes quantidades de usuários fônicos relutando em sair de casa para interfacear pessoalmente com pessoas as quais, eles temiam, estavam agora acostumadas a ver os eus mascarados e muito-mais-lindos deles no fone e que ao vê-los pessoalmente sofreriam (era o que dizia a fobia dos usuários) a mesma decepção estética destruidora de ilusões que, p. ex., certas mulheres que sempre usam maquiagem causam nas pessoas na primeira vez em que elas as veem sem maquiagem. (WALLACE, 2014, p. 154)

Como viemos observando, não só o humor, mas outras linhas interpretativas (só neste último caso, a ironia de um avanço tecnológico não significar a mudança de hábitos e a crítica social do trauma provocado pelo videofone estar intimamente associado à ideia de como não estamos preparados para uma versão utópica de nós mesmos e optamos por assistir aos deuses olímpicos que são os atores de tevê) também servem para preparar o terreno para a adaptação de *Infinite jest*. Por conseguinte, é inevitável que as infinitas leituras possíveis, parcialmente elencadas pela lente pessoal do leitor/tradutor, provoquem afastamentos e aproximações dos intentos do autor. Ao interpretarmos a visão de Galindo sobre o humor na obra de Wallace, percebemos que, para si, eleger certos critérios e se lhes apegar não é apenas uma estratégia, mas a única forma humanamente possível de se construir uma tradução, visto também que “a literatura não se produz enquanto objeto de estudo estanque, imanente e cristalizado, mas sim como constante diálogo entre textos e culturas, constituindo-se a literatura a partir de permanentes processos de retomadas, empréstimos e trocas” (ALÓS, 2006, p. 1). Ou, também eloquentemente colocado: “*Ulysses* não está guardado a sete chaves na *Mauritshuis* de Haia. Nem *A Tempestade*. Essa é a força dessas obras. É esse o seu poder. Elas não só são interpretáveis como vivem disso” (GALINDO, 2012-2015).

Não acredito que seja o caso, mas, aliado à diferença cultural que é inerente ao encontro autor/tradutor, talvez tenhamos de considerar o *gap* de idade entre Wallace e Galindo, o qual não é tão grande assim (nascidos em 1962 e 1973, respectivamente), aliado à morte prematura do autor norteamericano (em 2008). Talvez, a distância, mesmo que curta, tenha separado discursivamente os dois indivíduos, justamente essa suposta linha que divide o

⁸⁹Um elemento que infelizmente se perde de maneira irrecuperável é o potencial jogo que se faz com a palavra “*videophony*”, em inglês, visto que “*phony*” pode ser gíria para definir uma pessoa dissimulada.

cinismo observado por Wallace e Sloterdijk nos anos 1980/1990 de uma possível retomada da sinceridade pura e simplesmente nos anos 2010 (houve?). Esta pode ser mais uma forma de compreender o sucesso ou o fracasso da simbiose entre as duas entidades, visto que

um estudo dos processos de tradução combinado com a prática da tradução poderia ser um meio para se compreender como ocorrem os complexos processos de manipulação textual: como, por exemplo, se seleciona um texto para ser traduzido, qual o papel do tradutor nessa seleção, quais os papéis do organizador, editora ou patrocinador, quais critérios determinam as estratégias que serão empregadas pelo tradutor, como o texto seria recebido no sistema meta. Pois a tradução sempre acontece em um *continuum*, jamais no vazio, e vários tipos de restrições textuais e extratextuais condicionam o tradutor. (BASSNETT, 1993, p. 123)

É bem possível que Galindo tenha se “intoxicado” pelo linguajar do seu tempo (como a famigerada ciber-expressão “sério, quem nunca?” evidencia) e o transmitido parcialmente à sua tradução. Independentemente, o que importa de fato é que tempo, humor, posicionamento ideológico etc. são elementos mergulhados no contexto cultural, e na diferença desses contextos precisamos encontrar igualdades, ou pelo menos correlações. Contudo, e se em alguns casos *diferença* significa conceitos idênticos, organizados diferentemente? Eis uma pequena especulação, cientificamente infundada: longe de se tratar de uma visão definitiva do Brasil (com o mesmo ceticismo saudável com que se aborda a tese do “homem cordial” ou a “democracia racial”), há uma anedota de Ariano Suassuna que pode muito bem ser anexada a nossa imagologia (positiva ou negativamente), pelo menos no que diz respeito ao estereótipo da malandragem constantemente associado ao povo brasileiro. Numa de suas aulas-espetáculos, ele reproduz a história de um amigo que há alguns anos morava na Suíça e ainda não havia conseguido se adaptar aos códigos de conduta social do país. Indignado com a rigidez moral do povo suíço, ele espera até as onze e meia da noite, quando já não havia um carro na rua, e vai até a calçada ao lado de um sinal de trânsito. Olhando para um lado e para o outro, ao anúncio do sinal verde para veículos, o sujeito atravessa a rua de forma “transgressora”. Uma velha que observava o ato então grita que vai denunciar à polícia. Num outro caso, o mesmo sujeito é convidado por um suíço a ir a uma festa e, de acordo com o próprio Suassuna, “você faz um convite a um brasileiro. Se ele disser 'eu vou', [ele] pode ir ou não. Mas se ele disser 'eu vou fazer de tudo pra ir', pode ter certeza que ele não vai” (SUASSUNA, 2018). O sujeito então confirma presença na festa. Num segundo encontro, ao ser questionado porque não apareceu, mesmo afirmando que ia, o brasileiro prontamente afirma que enviou um telegrama e em seguida, aparentemente confuso, questiona o interlocutor se a correspondência não o havia chegado. Revoltado com a incompetência dos correios, o suíço dirige-se ao órgão para fazer uma reclamação formal e, como os correios em questão também são da Suíça, numa eficiência similar aos relógios da terra eles apontam que

o telegrama nunca foi emitido. Esta é a explicação do autor paraibano sobre o ruído:

quando eu me encontro com a pessoa e ela diz 'não recebeu minha carta, não?', eu digo 'recebi e respondi'. Ele sabe que é mentira. Eu sei que ele sabe que é mentira. Ele sabe que eu sei que ele sabe que é mentira. Mas ele é brasileiro como eu então ele entende que o que eu quero dizer é o seguinte: 'eu não respondi sua carta não, não gosto muito de você' (SUASSUNA, 2018)

Se, por um breve momento, tomarmos as palavras de Suassuna como verdade, a admissão brasileira de sinceridade é capaz de comportar o texto de Wallace? A mentira, no imaginário brasileiro interpretado por Ariano Suassuna, é levada com muito mais leveza e descontração, enquanto que, na obra de Wallace – que até certo ponto se pretende uma dissecação psicossocial da comunidade estadunidense em meados da década de 1990 –, a falsidade é tida na maioria das vezes como cinismo, e não como displicência, ou fuleiragem. Sobre uma das estratégias de paquera do primogênito Orin Incandenza, um de seus ex-amigos escreve:

I saw Orin in bars or at post-tournament dances go up to a young lady he would like to pick up and use this fail-safe cross-sectional pick-up Strategy that involved an opening like “Tell me what sort of man you prefer, and then I’ll affect the demeanor of that man.” Which in a way of course is being almost pathologically open and sincere about the whole picking-up enterprise, but also has this quality of Look-At-Me-Being-So-Totally-Open-And-Sincere-I-Rise-Above-The-Whole-Disingenuous-Posing-Process-Of-Attracting-Someone-,-And-I-Transcend-The-Common-Disingenuity-In-A-Bar-Herd-In-A-Particularly-Hip-And-Witty-Self-Aware-Way-,-And-If-You-Will-Let-Me-Pick-You-Up-I-Will-Not-Only-Keep-Being-This-Wittily,-Transcendently-Open-,-But-Will-Bring-You-Into-This -World-Of-Social-Falsehood-Transcendence, which of course he cannot do because the whole openness-demeanor thing is *itself* a purposive social falsehood; it is a pose of poselessness; Orin Incandenza is the *least open man* I know.⁹⁰ (WALLACE, 1996, p. 1048).

É tudo especulação. Não dá para afirmar com certeza se essa é ou não a conduta dos homens nos EUA, assim como não dá para bater o carimbo na interpretação de Suassuna – até porque individualidade tem também um peso forte na equação. Se convivemos ou não com interações como a descrita por Wallace – talvez por uma super-exposição à produção artística/de entretenimento estadunidense⁹¹ –, pressuponho que temos o instrumental cultural

⁹⁰eu vi o Orin em bares ou em bailes pós-torneios ir até uma moça que ele queria cantar e usar uma Estratégia de abordagem seção-transversálica e à prova de erros que envolvia uma abertura como “Me diga que tipo de homem você prefere, e aí eu vou simular os modos desse homem”. Que de certa forma, claro, é um jeito de ser quase patologicamente aberto e sincero sobre toda a empresa cantadora, mas também tem uma qualidade tipo Olha-Eu-Aqui-Sendo-Tão-Totalmente-Aberto-E-Sincero-Que-Eu-Me-Destaco-De-Todo-Esse-Processo-Dissimulado-E-Afetado-De-Atrair-Alguém-,-E-Transcendo-A-Dissimulação-Generalizada-Numa-Manada-De-Fregueses-De-Bar-De-Uma-Maneira-Autoconsciente-Particularmente-Descolada-E-Inteligente-,-E-Se-Você-Ceder-À-Minha-Cantada-Eu-Vou-Te-Levar-A-Esse-Mundo-De-Transcendência-Da-Falsidade-Social, o que é claro que ele não pode fazer porque toda essa coisa de modos de sinceridade e tal é *por si própria* uma falsidade social interesseira; é uma pose que finge não ter pose; Orin Incandenza é o *homem menos aberto* que eu conheço.

⁹¹Galindo afirma que “it would be ludicrous for me to try to ‘introduce’ American or British costumes, sayings, habits, worldviews to the Brazilian reader. They don’t need it. And not because they don’t want it, preferring to keep their xenophobic eyes resolutely closed. Quite the opposite. They don’t need it because they are

cabível para interpretar a interação descrita. Se por acaso não tivermos, por ser a crítica ao cinismo tão conceitualmente fundamental à *Infinite jest*, o *Graça infinita* de Galindo teria razão de existir? Bom, o que dá para afirmar com certeza é que, há milênios, textos e mais textos vêm sendo traduzidos em todo mundo, irregularmente dispersados numa escala de sucesso, mas sempre servindo de ponte – de madeira ou estaiada – entre culturas. Ou seja, em maior ou menor grau, o tradutor sempre encontra um jeitinho.

already steeped in it” [seria um ultraje da minha parte tentar “introduzir” costumes americanos ou ingleses, ditados, hábitos e visões de mundo aos leitores brasileiro. Eles não precisam disso. Não precisam porque já estão com um pé para dentro]

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste começo de fim, acredito ser honesto ressaltar que minhas convicções sobre a tradução *Graça infinita*, como tinha intimamente conceituado de início, foram se transformando paulatinamente no decorrer dos dois anos de pesquisa. A princípio, certas escolhas aparentemente mirabolantes de Caetano Galindo saltavam à vista; em seguida, esses exotismos até se assentaram e se incorporaram ao caldo do texto. O problema é que agora pareciam tão engraçados que, de alguma maneira, corriam o risco de ocultar traços mais finos de ironia/crítica à ironia (etc.) conceitualmente desenvolvidos por Wallace.

Galindo de fato encontra soluções engenhosas para criar equivalências entre o texto de partida e o de chegada, compensando a impossibilidade de paridade em dados momentos com trocas de registros em passagens diferentes das originais, mas que, no balanço geral das coisas, acaba em equilíbrio. Um texto ficcional é esta unidade segmentada em diversas outras. Palavras, frases, períodos, parágrafos..., mas também personagens, núcleos, momentos... A maestria da tradução está em não permitir que esses momentos evadam na hora da conversão.

Mais um exemplo, para sedimentar: enquanto a passagem “the old man was in a high-angle psychic nose-dive and needed with all due regard in his opinion to see somebody in the direst **fucking** [negrito meu] way” (WALLACE, 1996, p. 644) contém linguagem explícita, o palavrão é omitido para manter o ritmo em “o velho estar num mergulho psíquico de ângulo agudo e precisar com todo respeito na opinião dele conversar com alguém tipo imediatamente mesmo (WALLACE, 2014, p. 659). Já em “[a]ll right, **God damn** it. Give me **that thing**” [negritos meus] (1996, p. 881), a versão traduzida apresenta: “[e]stá certo, **caralho**. Me dá aqui essa **merda** [negritos meus] (2014, p. 900). E em ambos os casos, a supressão ou o acréscimo têm coerência contextual. Volta e meia, no entanto, uma incoerência aparece, como no “Hal, se eu te disser a verdade, você vai ficar **puto** e me mandar ser uma **porra** [negritos meus]?” (2014, p. 802), proferido por Mario. O caráter ingênuo do personagem não o permite falar palavrões que não atribuídos a um terceiro, como a passagem em inglês demonstra: “Hal, if I tell you the truth, will you get **mad** and tell me be a **fucking** [negritos meus]?” (1996, p.785). O “*mad*” é expressão de Mario (e não é palavrão) e o “*fucking*” é ele tentando simular a fala de Hal. Mas este caso se trata de uma exceção.

Descobri também que há uma esquematização digna de ser seguida nos estudos tradutórios, embora também haja algo de fluido e imprevisível na prática – quando se leva em conta a necessidade de contemplar tanto o original quanto os leitores, na hora da tradução –, tornando definições rígidas sobre o assunto um tanto dispensáveis. Se, por exemplo, o

controlador de volume do humor é girado um pouco mais no sentido horário, o foi idealmente porque era o ajuste necessário para contextualizar o romance para um público específico e, se possível, com o mínimo de perdas globais (em se tratando de bons profissionais da tradução, evidentemente). Foi Steiner quem afirmou: “inside or between languages, human communication equals translation⁹²” (2013, p. 70). Se este é o caso, a inversa também procede: tradução equivale a comunicação.

Quanto à ideia de influência mútua entre autor e tradutor, vocês vão perceber que também sucumbi parcialmente à intoxicação. Não foi totalmente intencional, o uso na dissertação de “*embedded clauses*” (tão comum em Wallace) e o tom ora jocoso dos comentários (muito presente em Galindo). Porém – e assim também justifiquei para o caso dos dois –, a produção de um texto é também uma leitura.

Finalmente, invoco uma memória de novembro de 2017, quando, sob o escrutínio da qualificação da pesquisa (e dentre outras interpretações oferecidas), foi-me apontado o cacoete jornalístico de abrir portas, botar a cabeça para dentro e depois sair, no que se referia tanto à quantidade de questões levantadas, quanto à diversidade dos textos trabalhados. Diante do toque, espero transmitir a ideia aqui de ter ficado mais do que cinco minutos em cada cômodo. Se não, o que me basta torcer para que esta salada de frutas que chamo de dissertação tenha estado minimamente saborosa.

⁹²[tradução livre] dentro ou entre línguas, comunicação humana equivale a tradução.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5a edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009.
- ALLEGRO, A. L. V. **Das relações entre Literatura Comparada e Tradução Literária: Algumas Considerações**. Revista Eletrônica Unibero de Produção Científica, São Paulo, 2004.
- ALÓS, Anselmo Peres. **Texto literário, texto cultural, intertextualidade**. Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL. Vol. 4, n. 6, março de 2006. p. 1-25. Disponível em: http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf.
- ALÓS, Anselmo Peres. **Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas**. Organon. (UFRGS), Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012, p. 17-42. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33469/21342>.
- APTER, Emily. **The Translation Zone: A New Comparative Literature**. Princeton: Princeton University Press, 2006. Print.
- BALIBAR, Étienne.; WILLIAMS Erin M. **World borders, political borders**. PMLA, Vol. 117, No. 1, Special Topic: Mobile Citizens, Media States (Jan., 2002), pp. 71- 78
- BASSNETT, S. **From comparative literature to translation studies**. In: Comparative literature: a critical introduction. Oxford: Blacknell, 1993.
- BERMANN, S. **Literatura Comparada e Tradução: algumas observações**. In: Revista Recherche Littéraire. Vol. 26, Summer, 2010.
- BLOOM, Harold. **The western canon: The books and school of the ages**. Orlando, Estados Unidos: Harcourt Brace & Company.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARVALHAL, T. F.. **A Tradução literária**. Porto Alegre: Instituto de Letras, 1993.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Teorias em literatura comparada**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. No 2, São Paulo, 2013. p. 9-18. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450309301.pdf>.
- ESCOTEGUY, Ana Carolina. Os estudos culturais. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINHO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (Orgs.). Teorias da comunicação – Conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FERNANDES, Millôr. **Hamlet - a tradução**. Revista 34 Letras, no 3, Rio de Janeiro: Editora 34, 1989, p. 76-80.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Literatura comparada: o nacional, o regional e o transnacional**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. No 23, São Paulo, 2013. p. 31-48. Disponível em:

<http://www.abralic.org.br/revista/downloads/revistas/1450360442.pdf>.

FOSTER, Thomas. **Cyber-Aztecs and Cholo-Punks: Guillermo Gómez-Peña's Five-Worlds Theory**. PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 117, no. 1, p. 43–67, 2002.

GALINDO, C. W. **Um tipo americano de tristeza: o próximo romance de David Foster Wallace e os próximos romances americanos**. Outra Travessia (UFSC), v. 07, p. 125-138, 2009.

_____. **A voz de David Foster Wallace em seu Octeto: ou como ser sincero pode ter de passar por artifícios**. XII Congresso Internacional Abralic. Curitiba, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0120-1.pdf>>

_____. **Em tradução [internet]**. São Paulo: Companhia das Letras, setembro de 2012 a março de 2015. Disponível em: <<http://blogdacompanhia.com.br/category/colunistas/caetano-galindo/>>. Acesso em 4 de nov. 2016.

_____. **Translating Brazil**. Wasafiri, v. 30, p. 26-31, 2015.

HATIM, Basil. **Translatin text in context**. in The Routledge Companion to Translation Studies. Londres e EUA: Taylor & Francis e-Library, p. 36-53, 2009.

HEISE, Eloá. **Weltliteratur, um conceito transcultural**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. No 11, São Paulo, 2007. p. 35-58. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450371903.pdf>.

KATAN, David. **Translation as intercultural communication**. in The Routledge Companion to Translation Studies. Londres e EUA: Taylor & Francis e-Library, 2009.

KELLY, Adam. **David Foster Wallace and the New Sincerity in American fiction**. In Consider David Foster Wallace: Critical essays. Austin, Los Angeles: D. Hering: Sideshow Media Group Press, 2010, p. 131-146

KIERKEGAARD, Søren. **O Conceito de Ironia: constantemente referido a Sócrates**. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

KRANIAUSKAS, John. **Hybridity in a transnational frame: Latin-americanist and postcolonial perspectives on cultural studies**. in BRAH e COOMBES. Hybridity and Its Discontents: Politics, Science, Culture. 2000, p. 235–256

MCINERNEY, Jay. **'Infinite Jest' - Review by Jay McInerney, 1996**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1996/03/03/news/infinite-jest.html>>

MORAES, Marcelo Jacques de. **Sobre a violência da relação tradutória**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada. No 19, São Paulo, 2011. p. 61-78. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/downloads/revistas/1450362459.pdf>.

MIGNOLO, Walter D. **Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistêmica**. Traducción de Marcelo Expósito. In: eipcp - instituto europeo para políticas culturales progresivas. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es> – acessado em: 15 de dezembro de 2017.

_____. **Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia**. In: Revista IXCHEL. Volúmen I, San José, Costa Rica, 2009, p. 1-22. Disponível em: http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/mignolo_frontera.pdf – acessado em: 10 de janeiro de 2018.

MORRIS, Elizabeth Janette. **Communication Therapy: David Foster Wallace and the New Sincerity in U.S. Fiction**. Carolina do Norte, EUA: Department of English and Comparative Literature University of North Carolina, 2014.

NETO, Arnaldo Rosa Vianna. **O paradigma do fracasso no discurso literário do Quebec: subversão cultural e política da autoridade discursiva na sociedade quebequense**. In: Revista Ipotesi. Vol. 18, No 1, Juiz de Fora, 2014. p. 83-96. Disponível em: http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2015/05/art-7-IPOTESI_18_1.pdf – acessado em: 5 de fevereiro de 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmento póstumo**. Novembro de 1887- março de 1888.

ORTIZ, Jesse, **"One Never Knew": David Foster Wallace and the Aesthetics of Consumption**. Honors Projects. Paper 44, 2016.

RANDO, D. **David Foster Wallace and Lovelessness**. EUA: Twentieth- Century Literature of Trinity University, 2013.

REBELLO, L. S. **Literatura comparada, tradução e cinema**. Organon (UFRGS), Porto Alegre, v. 27, n 52, p. 220-232, 2012. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33475/21348>.

RICOEUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **A literatura comparada neste admirável mundo novo**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. No 11, São Paulo, 2007. p. 35-58. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450371892.pdf>.

SLOTERDIJK, Peter. **Critique of Cynical Reason**. Minneapolis, EUA: University of Minnesota, 1987 .

SOUSA, Celeste H. M. Robeiro. **A imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. No 14, São Paulo, 2009. p. 37-56. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450357776.pdf>.

SOUSA, Celeste H. M. Robeiro. **Literatura e imagologia: uma interação produtiva**. *Pandaemonium Germanicum*. São Paulo, n. 17, Julho/2011, p. 159-186. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pg/n17/a10n17.pdf>.

SUASSUNA, Ariano. **Ariano Suassuna faz graça falando de Brasília e Suíça**. Trecho de aula-espetáculo de Ariano Suassuna. 6'12". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QEM9KJro450&ab_channel=Fran%C3%A7oisMateus>. Acesso em 21 de fevereiro julho de 2018.

STEINER, George. **After Babel**. New York: Open Road Integrated Media, 2013.

WALLACE, David Foster. **Infinite jest – A Novel**. Boston, EUA: Little, Brown and Company, 1996.

_____. **E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction** in: A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Boston, EUA: Little, Brown, 1997.

_____. **David Foster Wallace uncut interview**. Entrevista com David Foster Wallace. 84'25". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkxUY0kxH80>>. Acesso em 17 de julho de 2012.

_____. **Graça Infinita**. Tradução de GALINDO, Caetano. São Paulo: Cia. Das Letras, 2014.

VALENÇA, A. A. A. **Breve entrevista com o tradutor de Infinite jest, 2012**. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/literatura/12276-breve-entrevista-com-o-tradutor-de-infinite-jest.html>>

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility: A History of Translation**. London/New York: Routledge, 1995.