



Questões de confiança conforme se relacionam com consciência: Letterman e o surgimento de um mundo irônico no conto *My Appearance* de David Foster Wallace

Issues of trust as it related to awareness: Letterman and the emergence of an ironic world in the short story *My Appearance* by David Foster Wallace

Seção Livre

Kleber Kurowsky*

ORCID: 0000-0002-0074-1146

E-mail:

kleber.kurowsky@unespar.edu.br

Recebido: 13/02/2025

Aprovado: 23/01/2026

Concluído: 06/04/2026

Resumo:

O objetivo deste artigo é analisar o conto *My Appearance* de David Foster Wallace, especificamente a maneira com que a celebridade David Letterman é representada e a relação que é estabelecida entre ele e a maneira com que seu autor encarava a ironia neste período. Utilizaremos os dados levantados para: compreender os contextos filosóficos e sociais da ironia literária nos Estados Unidos da segunda metade do século XX; observar como estes contextos mudaram nas décadas seguintes e como Letterman, atualmente, pode servir como um símbolo dessas mudanças. Primeiro, conceituamos “ironia” e quais seus efeitos na comunicação; em seguida, analisaremos uma entrevista que Letterman realizou com a atriz Susan Saint James em 1987 e que serviu de base para a escrita de *My Appearance*; por último, realizamos o estudo do conto em si, utilizando as informações da primeira e da segunda seção como base.

Palavras-chave:

Conto; David Foster Wallace; Ironia; Literatura americana.

Abstract:

This article's objective is to analyze the short story *My Appearance*, by David Foster Wallace, specifically the ways in which the celebrity of David Letterman is represented and the relation that is established between the way in which the author thought about irony in this period. We will use the data acquired to: understand the philosophical and social contexts of literary irony in the United States in the second half of the 20th century; observe how Letterman, nowadays, can be seen as a symbol of these changes. Firstly, we conceptualize what the word “irony” means and what are its effects in communication; then, we will analyze an interview that Letterman had with the actress Susan Saint James and that served as basis for the writing of *My Appearance*; lastly, we will study the story in itself, using the data of the first and second sections as a basis.

Keywords:

Short story; David Foster Wallace; Irony; American literature.

*Professor adjunto da UNESPAR - campus de Paranavaí. Realiza estágio de pós-doutorado pela UFPR.

Introdução

A publicação da coletânea *Girl With Curious Hair* em 1989 constitui um momento extremamente singular dentro do conjunto da obra ficcional do autor norte-americano David Foster Wallace. É uma obra de reajuste e de autodescobrimento do autor em relação às suas influências, seus desafetos e seu contexto de produção. Segundo Matthew Lutter (2018), em decorrência disso, a coletânea pode ser vista como uma sequência de pastiches literários que buscavam compreender as principais tendências literárias do século XX, o autor gostasse delas ou não, com Wallace se apropriando dos modos narrativos de diferentes autores com o propósito de entender quem é em relação às suas influências.

Um dos elementos da cultura estadunidense do período que mais fascinava Wallace era a ubiquidade da televisão na vida das pessoas. Muito mais do que uma forma de entretenimento, a TV tornou-se um marco cultural, algo que influenciava diretamente o comportamento de quem a assistia, também passando a ditar tendências estéticas e artísticas. Wallace viria a explorar isso em maiores detalhes em um de seus ensaios mais famosos, intitulado *E Unibus Pluram*, publicado em 1993, no qual o autor estabelece uma relação íntima entre o impacto social da televisão nos Estados Unidos e os usos cada vez mais marcados da ironia na cultura popular. Resumidamente, a tese central defendida pelo autor neste ensaio é de que a ironia havia se tornado, em boa parte, um problema para as artes do período, bem como para a comunicação interpessoal: para Wallace, a ironia, enquanto ferramenta literária predominante, ganha fôlego nos Estados Unidos como forma de criticar, veladamente, certas facetas da sociedade, símbolo de uma ficção mais sofisticada, algo que ele definiu da seguinte forma, em entrevista concedida a Larry McCaffery como acompanhamento ao ensaio *E Unibus Pluram*:

A ironia e o cinismo eram exatamente o que a hipocrisia americana dos anos cinquenta e sessenta requeria. [...] O grande barato da ironia é que ela racha as coisas, vai mais alto que elas para que a gente possa enxergar os defeitos, as hipocrisias e as duplicidades. [...] Sarcasmo, paródia, absurdismo e ironia são maneiras geniais de arrancar a máscara das coisas e mostrar a realidade desagradável que está por trás (Wallace, 2021, p. 110).

Entretanto, o interesse de Wallace pela ironia está no fato de que essa ferramenta de crítica acabou sendo absorvida pela televisão e pela publicidade, que passaram a utilizar a ironia como maneira de simular intelectualidade, como se a ironia, por si só, já representasse um nível mais elevado de sofisticação comunicacional. Nas palavras do autor:

A ironia é útil para destruir ilusões, mas em geral a destruição de ilusões nos Estados Unidos já foi realizada e repetida. [...] Parece que tudo que a gente quer é continuar ridicularizando essas coisas. A ironia e o cinismo pós-modernos tornaram-se fins em si mesmos, uma régua de sofisticação descolada e do quanto você é antenado literariamente. Poucos artistas ousam tentar falar de maneiras de se trabalhar em busca de redenção do que está errado, porque eles iam parecer sentimentais e ingênuos diante de todos os ironistas descolados (Wallace, 2021, p. 111).

Segundo Wallace, é disso que surgem, por exemplo, comerciais e filmes autoconscientes; o propósito, no fim, é criar uma ilusão de intimidade com o espectador, de fazê-lo acreditar que, pelo comercial ou filme estar sendo irônico e o espectador entender essa ironia, isso significa que ambos compartilham de uma mesma piada, que há algum nível de igualdade entre eles. Essencialmente, a ironia permite ao leitor ter a sensação de pertencimento, mas esse, além de ilusório, é oco: o objetivo é sempre o mesmo, vender algo, promover o consumo, manter as engrenagens do capitalismo girando.

Esse, entretanto, é apenas um dos efeitos notados, com o outro sendo o fato de que a ironia passa a se tornar um empecilho emocional, algo que existe para blindar o indivíduo de seus próprios sentimentos e de buscar uma relação genuína com as pessoas ao seu redor. Segundo Wallace (1993), o que define a atitude humana no contexto cultural do final do século XX nos Estados Unidos é o profundo medo de ser percebido enquanto humano, ou seja, de ser percebido enquanto alguém vulnerável, com fraquezas e medos, que cotidianamente toma atitudes ridículas. A ironia ganha força, neste espaço, como uma maneira de o indivíduo se blindar de si mesmo, de fingir que está além da dimensão mais ridícula da vida humana.

Este tipo de posicionamento irônico acaba sendo absorvido pela publicidade e pela televisão, dos quais acaba sendo acolhido novamente pelas artes e resulta, segundo Wallace, em um período de profunda letargia literária, em que ironia, crítica social e reformulação literária confundem-se ao ponto da indistinção, mas sem realmente compreender o que as define coisas. Para Wallace, isso resulta em obras que buscam se esconder atrás da ambiguidade permitida pela ironia para não precisar tomar posição alguma sobre a realidade; para o autor, há algo de não apenas covarde nisso, mas de triste, pois representa um tipo de arte que não consegue realmente se engajar com a realidade. Além disso, o autor defende que este tipo de literatura é a forma mais fácil de produção literária que há, pois basta que ela aponte algo que está supostamente errado na sociedade, sem que precise demonstrar como superar este problema ou mesmo como conviver melhor com ele (Wallace, 2021).

É esta linha de pensamento que serve como base temática para a produção de *Girl With Curious Hair*: uma tentativa de, em meio a tantas formas improdutivas de se pensar e de se fazer literatura, compreender como se pode ir além, como permitir que a literatura possa cumprir seu papel comunicativo interpessoal e não apenas um exercício de ego individual, de constante reflexão sobre si e sobre os vazios do mundo. Todos os contos da coletânea, de uma forma ou de outra, refletem esta linha de pensamento, mas é em *My Appearance* que iremos nos concentrar para este estudo. O motivo desta escolha vem do fato de que tal é um dos contos que mais abertamente trata o tema da ironia, utilizando-a não apenas como uma ferramenta retórica, mas também como um dos elementos temáticos da narrativa; é também aquela que, até este momento da obra de Wallace, mais

havia evidenciado a relação que existe entre a ironia e as mídias televisivas. É justamente essa relação que nos permitirá avaliar como a ironia se comportava para Wallace, qual era o impacto da TV nas artes e como podemos verificar as mudanças de grau desse impacto nas décadas seguintes, utilizando David Letterman, apresentador norte-americano que ajudou a popularizar *talks shows* no formato *late night*¹ pelo mundo, que aparece no conto enquanto personagem, como o ponto de referência a partir do qual realizar esta avaliação. Além disso, o conto tem uma distinção importante: ele é baseado em uma entrevista que realmente aconteceu, na qual Letterman entrevistou a atriz Susan Saint James.

Nosso estudo, portanto, partirá de uma análise do conto para compreender como a ironia é posta na narrativa em questão, para verificar como ela inaugura essa discussão na ficção de Wallace, e para observar como se deu a leitura que o autor fez da entrevista realizada com Susan Saint James. Para isso, faremos uma breve análise da entrevista em si, para depois verificarmos como a interpretação que Wallace fez dessa e concretizou no conto. A partir disso, utilizaremos a figura de Letterman como ponto de referência para observar como a ideia de ironia se transformou com a virada do milênio. Antes disso, entretanto, é importante determinarmos quais serão os fundamentos teóricos que utilizaremos para mobilizar o conceito de ironia dentro da ficção literária contemporânea.

Conceituando ironia

Estudos da ironia na obra de Wallace não são incomuns, mas estes estudos costumam ter, como ponto de partida, aquilo que foi enunciado pelo autor no ensaio *E Unibus Pluram* e posteriormente estetizado em *Graça infinita*; nesse sentido, o que passa a ser observado não é a ironia enquanto figura de linguagem ou estrutura literária, mas como recipiente conceitual que Wallace utilizou para depositar muitas de suas angústias sociais e políticas. No Brasil, estudos como os de Bruno Nogueira (2019) e de Kelvin Matheus da Silva Rosa (2023) são representativos dessa linha de pensamento, criando argumentações importantes para a compreensão de um momento tão fundamental de sua ficção. Nesse artigo, entretanto, apesar de utilizarmos o ensaio de Wallace como ponto de referência, julgamos necessário estabelecer o que estamos nos referindo quando empregamos a palavra “ironia”. Para isso, partiremos de dois autores principais: Muecke (2008) e Hutcheon (1994).

Um dos elementos fundamentais da ironia, seja enquanto mecanismo de comunicação ou como conceito filosófico e metafísico, é a maneira com que ela depende da polissemia para não apenas ser compreendida, como também para simplesmente existir. Segundo Muecke (2008), o que define a ironia – e a distingue de outras figuras de linguagem, como o sarcasmo, por exemplo – é a maneira com que ela instrumentaliza a

¹ *Late night* é um formato de programas de entrevista humorístico transmitidos tarde da noite e que giram em torno de celebridades sendo entrevistadas sobre seus mais recentes projetos; é uma parte importante do mecanismo publicitário norte-americano. No Brasil o formato foi popularizado por Jô Soares, com o programa intitulado *Programa do Jô*.

multiplicidade de maneiras através das quais ela pode ser lida para criar o efeito desejado. Para o autor, a distinção básica entre a ironia e uma simples mentira está no fato de que a primeira não é constituída por uma simples tentativa de omitir a realidade atrás de uma camada de inverdades, pois o objetivo final não é enganar o leitor, mas sim tornar o texto ambíguo para assim exigir um outro nível de interação com aquilo que está sendo lido. Da mesma forma, o que diferencia a ironia do sarcasmo está no fato de que, no segundo, só o que há é uma inversão de sentidos: há um sentido A, que seria o real, omitido atrás de um sentido B, que finge dizer o seu inverso, mas de maneira que a entonação e o contexto deixem evidente que o que está sendo dito não deve ser interpretado literariamente. Ou, como Muecke (2008) explica:

A ausência desta sensação [de ambivalência] é que distingue a ironia do que é pesado demais ou leve demais para merecer o nome. Um sarcasmo como “Você é um belo tipo de amigo!” não é por um momento plausível em seu sentido literal; o tom transmite censura tão fortemente que não é possível qualquer sensação de contradição (Muecke, 2008, p. 65).

A ironia, por sua vez, depende de um nível mais profundo de ambiguidade, um nível que, segundo Muecke (2008), permita a coexistência de sentidos diferentes, não sua simples inversão. Nas palavras do autor:

Diz Allan Rodway que “a ironia não está apenas em ver um significado ‘real’ por baixo de um ‘falso’, mas em ver uma dupla exposição... numa chapa fotográfica”. Mas ainda que vejamos o ‘falso’ como falso, ele é, e deve ser se tiver de ser ironia, apresentado como real. Interpretar *A Modest Proposal*, de Swift, não é um processo que impõe o descarte do significado literal; mesmo aí ele dispõe de toda a sua plausibilidade (Muecke, 2008, p. 65).

Basicamente, o autor defende que, na ironia, há múltiplos sentidos simultâneos em que todos são possíveis enquanto percursos de leitura, sem que apenas um seja o único correto. Isso não quer dizer, entretanto, que não exista um sentido implícito ou intencionado, mas sim que, na ironia, se o leitor não perceber a existência dela não quer dizer que ele não conseguirá continuar a leitura. No exemplo oferecido por Muecke (2008), o autor argumenta que, caso o leitor não conheça os contextos em que a obra foi produzida, que existe ali uma camada de ironia por baixo do que está sendo dito, o processo de leitura não será impedido, pois o sentido literal da obra está ali em sua totalidade, apesar de não ser o nível interpretativo mais profundo. Ou seja, é possível ler a sátira de *A Modest Proposal*, caso não se perceba a ironia, como sendo um ensaio político sério sobre a Irlanda do século XVIII.

Linda Hutcheon (1994), por sua vez, parte do princípio de que a interpretação da ironia – tanto no campo social quanto literário – depende do exercício de diferentes pressões contextuais e políticas, afinal: “Se a ironia envolve interação social, não há motivo para que ela seja menos implicada em questões de hierarquia e poder (em termos de manutenção ou subversão) do que qualquer outra forma de discurso.” (Hutcheon,

1994, p. 38, tradução nossa)². A ironia, para a autora, é um recurso linguístico capaz deinstrumentalizar as múltiplas maneiras com que hierarquias sociais se cruzam, pois toda ironia depende da existência de três agentes: um ironista, que é quem produz a ironia, uma pessoa que entende a ironia, ou seja, percebe a existência de sentidos ocultos sob o que está sendo dito, e uma pessoa que não a entende, que passa despercebida pelos sentidos implícitos e interpreta a mensagem apenas a partir da superfície do texto. E, claro, toda forma de comunicação linguística é passível de não ser compreendida, mas a diferença, nesse caso, está no fato de que a possível não compreensão é um requisito básico para sua existência; não há, segundo Hutcheon (1994), ironia sem ambiguidade, e tentar removê-la enquanto elemento constitutivo só pode levar à sua anulação enquanto recurso comunicativo próprio.

Nesta tripartição interpretativa, o que temos implicado é a formação de comunidades linguísticas próprias, as quais se comportam a partir de regras particulares e que, a partir de certos signos linguísticos, determinam quem participa destas comunidades e quem não. Isto significa, basicamente, que toda ironia depende de certos conhecimentos implícitos, e ao compreender – ou não compreender – os sentidos subjacentes da ironia, o interpretador demarca sua posição enquanto participante ou não de certas comunidades. Isto, por sua vez, é o que leva Hutcheon (1994) a argumentar que a ironia, por si só, não é subversiva ou crítica, pois ela sempre depende como será empregada por diferentes comunidades de fala:

A posição que a ironia trabalha de uma forma positiva e construtiva é geralmente defendida por aqueles que também veem a ironia como uma poderosa ferramenta ou até mesmo arma na luta contra uma autoridade dominante. Mais recentemente, são as teóricas feministas, pós-coloniais, gays e lésbicas que têm argumentado esta posição em formas diferentes, mas relacionadas. A visão contrastante de ironia como negação, como amplamente destrutiva, parece ser defendida, em diferentes momentos, por quase qualquer um que foi vítima de um ataque irônico (ou não entendeu a ironia completamente) ou por aqueles que a seriedade ou a solenidade e a univocidade são o ideal (Hutcheon, 1994, p. 37, tradução nossa)³.

A partir disso, a autora defende que, assim como a ironia pode ser empregada para desafiar o *status quo*, ela também pode ser empregada para conservá-la. Não há nada inerentemente subversivo ou conservador a respeito da ironia, portanto, mas sim uma alternância com base em fatores sociais.

A partir destes dois autores, podemos estabelecer a seguinte definição de ironia: trata-se de um recurso linguístico que depende de múltiplos sentidos simultâneos, com algum elemento na forma da mensagem – ou no contexto em que está inserida – indicando a presença de sentidos subjacentes. Os diferentes sentidos contidos na mensagem, entretanto, não a configuram, por si só, como inerentemente subversiva, sendo

² “Since irony involves social interaction, there is no reason for it to be less implicated in questions of hierarchy and power (in terms of either maintenance or subversion) than any other form of discourse.” [Texto original]

³ “the position that irony works in a positive and constructively affirmative way is usually held by those who also see irony as a powerful tool or even weapon in the fight against a dominant authority—which irony is said to work to destroy. Most recently, it is feminist, postcolonial, gay and lesbian theorists who have argued this position in different but related ways. The contrasting view of irony as negating, as largely destructive, appears to be held, at different times, by almost anyone who has been on the receiving end of an ironic attack (or missed the irony completely) or by those for whom the serious or the solemn and the univocal are the ideal.” [Texto original]

completamente dependente da maneira com que está sendo utilizada.

A entrevista

Em março de 1987, Susan Saint James foi entrevistada por Letterman em seu programa de TV pela segunda vez⁴, no auge da audiência do sitcom *Kate & Allie*. É importante enfatizar que, nos anos 80, o programa de Letterman era visto como um dos mais subversivos da televisão norte-americana do período; um programa de TV que existia para ridicularizar a existência de programas de TV, para apontar o dedo a tudo que havia de mais falso neles; ou, pelo menos, era assim que o próprio se vendia, pois mesmo um programa que existe para ridicularizar os outros só pode existir se empresas estão dispostas a investir em publicidade nele. A ideia de dispositivos midiáticos que existiam para ridicularizar a si próprios começava a ganhar força. Estamos falando, ainda, de um mundo pré-MTV, em que esse formato, através de programas como *Beavis and Butt-Head* ganhariam força e entrariam para o *mainstream*; Letterman, nesse sentido, foi um dos primeiros responsáveis por trazer este estilo de humor para um formato televisivo – nesse caso, dos programas de *late night* – que eram definidos pelo humor, mas também pela sua elegância: eram programas em que as celebridades convidadas estavam ali para divulgar seus trabalhos, afinal de contas. Então, as entrevistas serviam principalmente para fazer com que os convidados fossem bem representados. Isso ainda estava presente no programa de Letterman, mas agora diluído em ironia, em tentativas implícitas de ridicularizar a celebridade entrevistada.

O cerne da entrevista gira em torno do trabalho da atriz no sitcom *Kate & Allie*, começando pela gravidez da artista e as estratégias que o programa empregou para escondê-la, passando por alguns dos episódios mais marcantes da temporada e chegando, finalmente, ao ponto de maior tensão da entrevista: os comerciais de Oreo que a atriz teria feito no período⁵. Em 1987, Susan Saint James participou de uma campanha de comerciais de biscoitos Oreo, na qual ela finge ser uma criança comendo biscoitos de diferentes formas. Foi uma decisão controversa no período, pois Susan Saint James era vista como uma atriz no auge de sua carreira e era incomum que atores do perfil dela participassem de comerciais de comida. É esta controvérsia que impulsiona o conflito central da entrevista.

Saint James entra na defensiva quando Letterman menciona os comerciais, principalmente na maneira com que ele afirma que não era possível que ela estivesse precisando de dinheiro ao ponto de fazer comerciais de biscoito. O momento de virada, entretanto, vem quando a atriz afirma que fez os comerciais de graça, só pela diversão. A reação de Letterman a essa afirmação é de choque e de incredulidade, com risadas sardônicas e a proclamação de “Ah, por favor...” (tradução nossa)⁶ mas também de

⁴ Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OpkluVtpAIY>

⁵ Comercial disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WJ3vH48jOQU>

⁶ “Oh, please...” [Texto original]

frustração. Por um momento, ele parece não saber como prosseguir a entrevista. Obviamente, Saint James ganhou algo para fazer os comerciais, mas o que está em jogo não é o pagamento em si, mas sim a postura que ela assume frente aos ataques de Letterman. Esta postura, por sua vez, deixa o entrevistador cada vez mais desconfortável e visivelmente irritado conforme a entrevista continua; aos poucos, a conversa deixa de ser uma entrevista e se torna uma troca de farpas, mas sempre de maneira implícita nas ironias que ambos estão utilizando. A isso se soma uma autoconsciência cada vez maior por parte de Saint James, com ela declarando que, na idade dela (que tinha 45 na época), não havia mais muita chance de ela ter uma carreira em filmes, sendo apenas uma atriz de TV; ela utiliza esta autoconsciência como uma maneira de ridicularizar a si mesma antes que Letterman possa fazê-lo, tentando se demonstrar imune a tudo o que ele tem a dizer. Um exemplo disso vem com a crítica que Saint James faz a Letterman quando ele anuncia o intervalo comercial: “Você não acha que isso é se vender? Fique atento ao próximo comercial?” [Tradução nossa]⁷, o que o faz responder “Eu sou como um maître, eu vou te levar para a mesa, mas não vou te servir a comida, ok?” [tradução nossa]⁸. A postura de Letterman no restante da entrevista é a de alguém que quer acabar logo com aquilo, com perguntas rápidas, comentários sardônicos, e continuamente interrompendo a atriz. Isto resulta em um fim abrupto para a entrevista, com Letterman perguntando quais os próximos projetos da atriz para, no meio da resposta – quando ela está falando do sucesso de seu programa –, estender a mão dizendo “Boa sorte a você.” [tradução nossa]⁹. O fim da entrevista pega Saint James desprevenida que, por um momento, parece não saber como agir, apertando a mão de Letterman depois de encará-la por um momento. Da mesma forma, o público demora a reagir, os aplausos tardam a vir e a entrevista acaba.

A entrevista de Susan Saint James é notável por ser uma das situações em que um dos entrevistados revida as ironias de Letterman, entrando no mesmo jogo dele, algo que também se tornaria comum na década seguinte, mas que ainda era bastante incomum. Por conta disso, a entrevista é atravessada por uma carga de tensão desde o início, com Letterman aparentando buscar caminhos pelos quais deixar a atriz desconcertada, enquanto ela reage de maneiras que acabam deixando-o incerto sobre como se comportar. Entretanto, muito do conflito verbal que se estabelece entre ambos é bastante implícito e dependente de o espectador conhecer ambos os envolvidos, bem como o contexto cultural em que estão inseridos. Como defende Muecke (2008), a compreensão da ironia depende do compartilhamento de conhecimentos implícitos e, como Hutcheon (1994) aprofunda, ao não pertencer a certas comunidades de fala, somos apresentados a ruídos que podem dificultar a compreensão do que está sendo dito. Assistir a entrevista hoje em dia, portanto, requer o esforço de compreender que se trata de um momento cultural completamente diferente. Mas a importância da entrevista não está tanto na compreensão de ironias específicas, e sim em observar como cada um dos envolvidos reage ao que o

⁷ “You don’t think this is selling out? Stay tuned for the next commercial?” [Áudio original]

⁸ “I’m like a maître d’, I’ll take you to the table but I’m not going to serve the food, ok?” [Áudio original]

⁹ “Good luck to you.” [Áudio original]

outro diz. A tensão da entrevista revela o fato de que tanto Letterman quanto Saint James ocupam posições cada vez mais defensivas no decorrer do diálogo. Estas posições são verbalmente assinaladas pelo uso de ironia, a qual, devido a simultaneidade de sentidos possíveis, conforme argumentado por Muecke (2008), permite que o conflito entre ambos ainda possa ser lido como não mais que uma brincadeira ou, ainda, como sustentando toda a elegância que se espera de programas como este.

Desde o início, entretanto, há uma atmosfera levemente aversiva em como eles se tratam; Saint James parece estar consciente de que, a qualquer momento, Letterman pode tentar ridicularizá-la. Esta consciência vem, possivelmente, do fato de que Letterman era conhecido por isto, por ridicularizar seus convidados – especialmente mulheres – então há, nos entornos da entrevista, uma carga de consciência, de alguém que sabia o que estava prestes a acontecer quando entrou naquele palco. Além do mais, esta foi a segunda entrevista da atriz no programa, tornando-a alguém que já tinha experiência naquilo. De qualquer forma, esta entrevista é sintomática de algo que Wallace viria a retratar em *E Unibus Pluram*, das maneiras com que a TV e a publicidade foram capazes de absorver certos comportamentos previamente aversivos ao *mainstream* e instrumentalizá-los, tornando-as mais uma ferramenta do capitalismo e, dessa forma, normalizando-as. A ironia, que era tão atribuída a Letterman nesse período, demonstra sua capacidade de capilarização social quando tanto a entrevistada quanto o entrevistador mergulham em um jogo de conflito irônico que o espectador só pode compreender a partir do momento em que tem consciência das ironias que estão sendo empregadas. E é essa entrevista, esse contexto de ironia, conflito e antecipação de recepção, que serve como ponto de partida para o conto que principia esta discussão na ficção de Wallace.

O conto

My Appearance é um conto importante dentro do conjunto ficcional de Wallace não apenas por ser a primeira vez em que a ironia surge enquanto tema declarado, mas também por ser o conto que, por muito pouco, quase impediu que a coletânea *Girl With Curious Hair* fosse publicada. Inicialmente, o conto, apesar de sempre ter sido preparado como parte de uma coletânea, seria publicado em uma edição da revista *Playboy*, mas, como Stein (2021) explica:

Wallace baseou um dos contos da coletânea, sobre o *The Letterman Show*, em uma entrevista real do apresentador com a atriz Susan Saint James - e esqueceu de mencionar esse fato a Howard ou ao departamento da *New American Library*. [...] Quando por acaso a *NBC* retransmitiu a entrevista com Saint James, duas semanas antes de a *Playboy* fechar a edição em que o conto deveria aparecer, a *Playboy* entrou em pânico. [...] Já na fase final de provas, *Girl* foi riscado da lista da *Viking* (Stein, 2021, pp. 177 – 178).

O pânico sentido pela *Playboy* e pela *Viking* são representativos de dois aspectos importantes para compreendermos *Girl With Curious Hair*, bem como o contexto em que foi publicada: nessa coletânea, celebridades são mencionadas com seus nomes reais, mas,

mais do que serem mencionadas, elas surgem enquanto personagens importantes. Em *My Appearance*, por exemplo, Letterman é uma das personagens centrais; o conto propõe-se, afinal, a um exame da figura de Letterman e do impacto que ele teve na cultura popular da época. Além disso, a crise da revista e da editora evidenciam o momento diferente em que a literatura norte-americana estava naquele momento: referências a celebridades não eram incomuns (duas das principais influências de Wallace, Don DeLillo e Thomas Pynchon as utilizavam com relativa frequência), mas narrativas que mergulhassem tão a fundo na psiquê destas celebridades e no que elas significavam naquele contexto eram novas. Isto levou a criação de um aviso jurídico no início de *Girl With Curious Hair*, que foi a concessão a que as partes chegaram para permitir que a coletânea fosse publicada:

Estas histórias são 100 por cento ficção. Algumas delas projetam os nomes de pessoas públicas ‘reais’ em personagens inventados em circunstâncias inventadas. Onde os nomes de figuras corporativas, midiáticas ou políticas são usados aqui, eles são utilizados apenas para denotar figuras, imagens, coisas de sonhos coletivos; elas não denotam, ou fingem providenciar informações sobre pessoas de 3-D de verdade, vivas, mortas ou de outra forma (Wallace, 1989, s/p, tradução nossa)¹⁰.

Uma obra abertamente ficcional teve que assegurar seus leitores de que aquilo era ficção. Isso, por sua vez, acaba evidenciando que temos nas mãos uma obra que partia de pactos ficcionais novos e talvez não tão confortáveis para leitores do período. Havia receio o suficiente sobre como uma obra assim seria recebida pelo público para que ela quase não viesse à luz. É também profundamente simbólico que o conto que tenha causado tanto receio seja também aquele em que Wallace começou a se aprofundar no tema da ironia e em seus efeitos na sociedade do período.

Logo de início, *My Appearance* situa a narradora e protagonista do conto – uma mulher chamada Edilyn – como alguém que faz parte do mundo de celebridades dos Estados Unidos:

Eu sou uma mulher que apareceu em público no “Late Night com David Letterman” em 22 de março, 1989. Nas palavras de meu marido Rudy, eu sou uma mulher cujo rosto e atitudes são conhecidas por algo como metade da população mensurável dos Estados Unidos, o nome de quem está em lábios e capas e telas. E de quem o coração do coração é invisível e intocavelmente escondido. Que é o que Rudy achou que poderia me salvar de tudo que esta aparição implicava (Wallace, 1989, p. 175, tradução nossa)¹¹.

Já na abertura do conto somos apresentados ao fato de que a narradora é famosa, de que ela apareceu no programa de Letterman, mas também que uma parte dela está, inevitavelmente, afastada e escondida do público. Edilyn é a representação literária de Susan Saint James. Com isso, estabelece-se o conflito para o qual a ironia será instrumental: as ramificações que a consciência de ser visto traz para como as pessoas se comportam e comunicam essa consciência. Este conflito tem suas diferentes posições

¹⁰ “These stories are 100 percent fiction. Some of them project the names of “real” public figures onto made-up characters in made-up circumstances. Where the names of corporate, media, or political figures are used here, those names are meant only to denote figures, images, the stuff of collective dreams; they do not denote, or pretend to private information about, actual 3-D persons, living, dead, or otherwise.” [Texto original]

¹¹ “I am a woman who appeared in public on “Late Night with David Letterman” on March 22, 1989. In the words of my husband Rudy, I am a woman whose face and attitudes are known to something over half of the measurable population of the United States, whose name is on lips and covers and screens. And whose heart’s heart is invisible, and unapproachably hidden. Which is what Rudy thought could save me from all this appearance implied.” [Texto original]

demarcadas nas quatro personagens da narrativa e as maneiras distintas com que cada uma pensa sobre – ou utiliza – a ironia. Estruturalmente, isso se dá na divisão em dois momentos do conto: no primeiro, o marido – Rudy – e o amigo do marido – Ron – tentam treinar a narradora em como se comportar na entrevista, enquanto a segunda parte se passa durante a entrevista em si.

No primeiro momento do conto, para além das conotações inegavelmente sexistas de dois homens estarem ensinando uma mulher a se comportar, o que está em jogo é o choque de visões contrárias do que está implicado em todo ato de comunicação interpessoal nos Estados Unidos do final do século XX. Os dois homens veem Letterman como uma figura disruptiva na cultura do período: um apresentador de TV que está ali para ridicularizar o próprio ato de se fazer TV; ele busca deixar as pessoas desconfortáveis, ridicularizar os convidados do programa; é um homem que se define pela ironia. Por conta disso, eles tentam orientá-la a estar sempre pronta a responder à ironia dele com mais ironia, a demonstrar que não se importa com o que está acontecendo ou com como os outros o veem. A chave desta postura vem com a seguinte afirmação de Ron: “Se você sabe antecipadamente que será ridicularizada, então você está um passo à frente no jogo, porque então você pode fazer você mesma parecer ridícula, no lugar de deixar que ele faça isso por você.” (Wallace, 1989, p. 182, grifos do autor, tradução nossa)¹² Para as personagens, só é possível resistir à ironia com mais ironia; eles são movidos pela crença de que a consciência da presença de ironia imuniza os envolvidos. Como Ron diz: “‘Acho que é isso; acho que ser visto como sendo consciente é a grande coisa aqui’ [...]” (Wallace, 1989, p. 182, grifos do autor, tradução nossa)¹³.

Desde o início, portanto, o jogo de ridicularização e ironia tem suas raízes na antecipação de como será percebida; se origina da consciência que o indivíduo tem de si e de como é possível demonstrar esta consciência sem necessariamente demonstrar que se quer ser apreciado e gostado por isso. Ou, pelo menos, é assim que isto se comporta no lado das duas personagens masculinas, pois a narradora oferece outra perspectiva: ela vê Letterman como uma figura fundamentalmente sincera, não consegue perceber nele todo o nível de ironia que os dois homens veem. É algo que se origina das particularidades semânticas possibilitadas pela ironia, conforme argumentadas por Muecke (2008): a justaposição de diferentes níveis de sentidos, todos os quais devem ser possíveis como caminho interpretativo da mensagem, permite a Rudy e Ron interpretarem os comportamentos de Letterman como ácidos e prejudiciais, enquanto a narradora vê nele uma postura sincera. As personagens chegam a diferentes interpretações porque estão interagindo com níveis diferentes da ironia.

Isto dialoga com como a narradora se descreve no decorrer do conto, através de afirmações como: “Eu tenho poucas ilusões sobrando, [...]” (Wallace, 1989, p. 177,

¹² “If you know in advance that you’re going to be made to look ridiculous, then you’re one step ahead of the game, because then you can make *yourself* look ridiculous, instead of letting *him* do it for you.” [Texto original]

¹³ “‘I think that’s it: I think being seen as being *aware* is the big thing here,’ [...]” [Texto original]

tradução nossa)¹⁴ e “Eu sou uma mulher que simplesmente chora quando está chateada; não é algo que me envergonha.” (Wallace, 1989, p. 178, tradução nossa)¹⁵ Ela é alguém que busca transparecer o que está pensando e sentindo, mas mais importante que isso é o fato de que ela acredita que é possível externalizar e expor algum tipo de verdade interior, ou seja, é possível que as pessoas sejam capazes de vê-la como ela realmente é. Entretanto, isso não quer dizer que a narradora ignore a existência de ironia: não se trata de alguém que simplesmente não percebe que há algum nível de ironia na mensagem, mas de alguém que não vê nela os fatores de caráter quase apocalíptico que as outras duas personagens percebem.

Dessas posições adversas surge um novo olhar, um olhar construído sobre as ambiguidades de um mundo cada vez mais obcecado por como é percebido, mas que também busca sempre antecipar como esta obsessão é percebida, criando espirais de consciência na medida em que as personagens tentam resolver suas crises de antecipação com ainda mais antecipação. A realidade que se origina deste conflito é uma de isolamento e resguardo, em que nenhuma exposição é percebida, em que todo ridículo deve ser contabilizado como fator em toda interação; mais do que isso, que se está consciente do ridículo.

Rudy e Ron resumem a filosofia das mídias televisivas como sendo uma de constante subversão de si mesma. Eles colocam a mudança de sinceridade para ironia dentro de um eixo temporal, no qual uma levou à outra conforme as engrenagens do capitalismo e da publicidade giraram; a ironia, para as personagens, é uma questão de moda, de compreender o estado da cultura norte-americana da cultura do período. A sinceridade está fora de moda, o que resta é a ridicularização e a ironia. Mas esta afirmação logo se torna paradoxal, especialmente quando pensada em relação a tudo que as personagens afirmaram sobre a consciência do que estavam fazendo. É necessário ser sincero, mas não parecer que se quer ser sincero; é necessário demonstrar autoconsciência, mas não ser visto como alguém que está tentando demonstrar que é autoconsciente. Entretanto, isso não se aplica apenas a Letterman, sendo uma espécie de fato social do período e, principalmente, algo de que o capitalismo se apropriou e transformou em mais uma forma de monetizar aquilo que um dia o subverteu.

A TV e a publicidade, ao aprenderem a ridicularizar a si mesmas, só o fazem com o propósito de vender. A ironia de que Wallace fala neste conto é a ironia mercantilizada do capitalismo tardio; é a ironia que autores como Pynchon, DeLillo e Nabokov utilizaram no passado para criticar os excessos da sociedade moderna, mas que a indústria cultural, a publicidade e o capitalismo mastigaram e regurgitaram. A ironia foi engolida por aquilo que um dia existiu para subverter. Como Ron explica: “mesmo que algo seja um anti-programa, se for um sucesso, é um programa.” (Wallace, 1989, p. 188, grifo do

¹⁴ “I have few illusions left, [...]” [Texto original]

¹⁵ “I am a woman who simply cries when she’s upset; it does not embarrass me.” [Texto original]

autor, tradução nossa)¹⁶ Com isso, Wallace representa um mundo em que as relações humanas começam, cada vez mais, a se parecer-se com jogos de espelhos, em que no outro só o que se busca é a recepção de si; um mundo em que a própria ideia de comunicação ou de aproximação inter-humana se perde pelo constante movimento de deglutição de subversões que o capitalismo cria. E no centro deste jogo, está a figura de Letterman, o entrevistador.

Letterman é, em *My Appearance* tanto personagem quanto símbolo, e pode ser encarado como um vetor do olhar – e das críticas – que Wallace levantaria à ironia em sua obra posterior, *Graça infinita*. No cruzamento de diferentes olhares que convergem na figura de Letterman temos a emergência da ambiguidade que é tão crucial à existência da ironia, conforme defendida por Muecke (2008), e a sustentação da tripartição interpretativa que, para Hutcheon (1994), surge de todo uso de ironia. A primeira parte do conto é, afinal, uma grande discussão em que as opiniões da narradora são confrontadas com as de Ron e Rudy, com todos buscando fazer parte das ironias – serem aqueles que as entendem – e não aqueles que são ridicularizados por ela, ou seja, que não as entendem. Não há, durante o diálogo entre as personagens, nenhuma preocupação com a comunicação ou transmissão de ideias, pois tudo se perde no ruído da antecipação de recepção que surge nos entornos da ironia. É semelhante ao que podemos sentir, enquanto espectadores, ao assistir a entrevista com Susan Saint James: há muita tensão e desconforto nos não ditos que atravessam a conversa entre a atriz e Letterman, mas isso nunca se torna explícito, nunca vem totalmente à frente. O conto acaba sendo construído através destes não ditos.

Mas, apesar de todas as críticas que são levantadas à ironia, de todas as maneiras com que ela turva a interação humana, *My Appearance* não assume uma posição completamente antagonista em relação à ironia. Se o conto levanta os desafios que existem com a ironia, também demonstra outro ponto importante: o fato de que a ironia depende dos jogos de poder que estão implicados em como ela é empregada. Na medida em que turva, a ironia também revela; é possível entrever um percurso à sinceridade em meio a ela; um caminho tortuoso, mas um caminho mesmo assim, e essa parece ser a linha temática que o conto percorre em seu segundo momento, durante a entrevista em si.

Desde o início da entrevista, o programa de Letterman é representado como uma produção que se volta para dentro, excessivamente preocupada em demonstrar que é consciente de sua artificialidade. A placa de “APLAUSOS”, por exemplo, que programas de auditório costumam ter para lembrar a plateia de aplaudir, mas que é algo que a audiência televisiva não tem acesso, para sustentar a ilusão de que são aplausos naturais, é filmada no programa de Letterman; de fato, é por ela que o programa começa revelando sua necessidade de se mostrar autoconsciente. O tom de Letterman é sardônico, com a obra italicizando certas palavras para emular o tom irônico de seu apresentador, como é o

¹⁶ “even if something’s an anti-show, if it’s a hit, it’s a show.” [Texto original]

caso de quando Letterman diz “Que plateia linda.” (Wallace, 1989, p. 185, tradução nossa)¹⁷. Desde o início, portanto, o programa de Letterman é construído como um ambiente repleto de ironia e de autoconsciência, então o que temos é uma personagem que se define pela sua completa falta de ilusões e por seu desejo de sinceridade, adentrando um espaço que se encontra completamente fora de sua compreensão do mundo. Nesse sentido, não é tanto um choque de diferentes visões de mundo, como é a demonstração física da coexistência de algum nível de sinceridade em ambientes saturados de ironia, autoconsciência e autorreferência.

A maneira com que o conto representa o programa de Letterman é, até este ponto, uma narração bastante fidedigna de como ele realmente acontecia; é uma descrição de como o programa se apresentava e de como Letterman interagia com o público. A leitura e a interpretação que Wallace faz desta situação começam a ganhar forma em como ele apresenta os momentos que antecedem o início da entrevista e, subsequentemente, a interação em si: a narradora vai à entrevista usando uma escuta no ouvido, para que possa ouvir as instruções dos dois homens. Nesse sentido, Wallace projeta na entrevista com Saint James um conflito que não se dá em duas frentes – que seria entre a narradora e Letterman –, mas sim um conflito que se articula através da narradora, em que ela precisa tomar decisões com base no que filtra daquilo que é dito por Rudy e Ron e em como interpreta o que está sendo dito por Letterman.

Frente a Letterman temos duas posições distintas e que dependem de como são percebidas as possibilidades de ironia nas falas do apresentador: os dois homens percebem ironia em tudo, com cada uma das falas de Letterman tendo o potencial de minar qualquer possibilidade de interação; a narradora, por sua vez, tem um olhar mais aberto, vendo também a possibilidade de sinceridade em tudo que ele diz. Não são opiniões opostas, mas perpendiculares: a ironia é sempre resultante de uma série de camadas sobrepostas e igualmente possíveis enquanto vias de significação contínuas, e isso remove qualquer certeza do que está sendo dito, prevalecendo a angústia de não saber como reagir a certas coisas que são ditas, fazendo com que a opção pela ironia acabe sendo uma opção segura no sentido de que é possível utilizá-la para mascarar os receios de não entender; é uma maneira, como Hutcheon (1994) argumenta, de fazer parte da piada, e não de ser a vítima dela. Da mesma forma, é algo que não faz parte, totalmente, do espaço da verdade ou da mentira; nesse sentido, a representação que Wallace pratica se assemelha ao que Samuel Beckett já exercia em seu teatro do absurdo. Como explica Olga Kempinska (2022, p. 110), ao estudar o teatro de Beckett: “O lugar paradoxal da máscara, que possibilita o desmascaramento por meio de um desdobramento ao contrário, desvelando o caráter vulnerável dos limites da cultura em sua relação com a natureza, anuncia o problema da autenticidade da expressão humana.” Da mesma forma, estes tratamentos iniciais que Wallace dispensa à ironia surgem não apenas do paradoxo em si,

¹⁷ “What a fine crowd,” [Texto original]

mas de uma aguda consciência deste paradoxo.

Podemos observar isto acontecendo pelas falas de Letterman e pelas instruções que os homens dão à narradora como reações a essas falas. Quando, por exemplo, Letterman fala de como o programa em que ela atuava escondeu a gravidez da atriz durante as filmagens:

E“‘Aquilo foi divertido’, eu disse sarcasticamente. Eu ri secamente.
‘Grande, grande diversão’, Letterman disse, e a plateia riu.
‘Oh Senhor Jesus deixe-o ver que você está sendo sarcástica e seca’, meu marido disse.”
(Wallace, 1989, p. 190, grifo do autor, tradução nossa)¹⁸

Os dois homens não necessariamente explicam como interpretam aquilo que está sendo dito por Letterman, apenas partem do princípio de que ali há alguma ironia e que, portanto, ela precisa se proteger, antecipar a ironia com autoconsciência. Este é um dos momentos que é colhido diretamente da entrevista com Susan Saint James, em que a atriz demonstra certo desconforto por estar falando da gravidez, ainda mais por Letterman assumir um tom quase acusatório sobre ela ter filhos, algo que persiste no decorrer da entrevista e que Wallace reproduz quase que inteiramente em seu conto, principalmente pelo momento em que a narradora diz: “Você conhece muitas atrizes com quatro filhos que trabalham em televisão comercial?” (Wallace, 1989, p. 194, tradução nossa)¹⁹ que é seguida por um desafio entre os participantes de nomear dez atrizes que tenham quatro filhos.

Entretanto, assim como ocorre com a entrevista que serviu de base ao conto, o cerne da interação entre as personagens vem com o questionamento que Letterman faz acerca dos comerciais que ela teria feito. Diferente da entrevista, no conto os comerciais são de salsicha, mas a maneira com que Letterman faz a pergunta no conto é quase *ipsis litteris* o que o apresentador fez na entrevista: “Então Edilyn, a nação está se perguntando qual é o negócio em sair e fazer estes... comerciais de *salsicha*” (Wallace, 1989, p. 193, grifo do autor, tradução nossa)²⁰ Mas apesar de a pergunta ser praticamente a mesma, Wallace realiza uma mudança que é fundamental para compreendermos como ele construiria sua concepção de ironia: no conto, diferente da entrevista, é a entrevistada quem menciona os comerciais pela primeira vez.

Esta inversão em como as entrevistas são mencionadas pela primeira vez traz à tona o elemento ao redor do qual os tratamentos da ironia orbitam: a autoconsciência. Como Ron e Rudy falam, é necessário ridiculariza-se antes de ter a chance de ser ridicularizado pelo outro; não é um diálogo, é um duelo verbal. A narradora segue essa instrução ao chamar a atenção ao aspecto que – pelo menos no caso dos dois homens – tem medo de ser ridicularizada. A resposta final que a narradora dá a Letterman é a

¹⁸ “That was fun,” I said sarcastically. I laughed drily.

“‘Big, big fun,’ Letterman said, and the audience laughed.

‘Oh Jesus God let him see you’re being sarcastic and dry,’ my husband said.” [Texto original]

¹⁹ “Do you know of many working commercial-television actresses with four kids?” [Texto original]

²⁰ “So then Edilyn a nation is wondering what’s the deal with going off and doing these... wiener commercials,” [Texto original]

mesma que Saint James dá na entrevista – afirmando que fez os comerciais por diversão –, mas antes ela faz algumas observações que são importantes para compreendermos como Wallace utiliza a entrevista como ambiente no qual ensaiar a visão de ironia que ele começava a cultivar neste período. Uma das afirmações que centraliza este ponto vem logo depois da pergunta de Letterman, quando a narradora fornece uma resposta que nos permite observar o entrevistador sob um novo ângulo: “Porque não sou uma grande atriz, David” (Wallace, 1989, p. 193, tradução nossa)²¹ e que é seguida pela seguinte observação: Letterman pareceu chocado. Por um momento nas angulosas luzes brancas eu olhei para ele e ele parecia chocado para mim. Eu estava certa de que eu estava lidando com um homem basicamente sincero.” (Wallace, 1989, p. 193, tradução nossa)²²

Na entrevista original, Saint James não diz que não é uma grande atriz, mas afirma que é apenas na TV que sua carreira pode proliferar; aos quarenta anos, ela sabe que não terá como começar uma carreira no cinema. O que Wallace traz à frente da narrativa, portanto, não é a ironia que entrevistador e entrevistada podem estar utilizando, mas sim a autoconsciência com que eles se comunicam. Isto é o que leva a atriz a finalmente dizer que “*Eu fiz os comerciais de salsicha por nada.*” (Wallace, 1989, p. 196, grifos do autor, tradução nossa)²³ e, em seguida, a insistir neste ao ponto ao afirmar: “‘Por nada’, eu disse ‘mas por arte, diversão, alguns cachorros-quentes e a sensação de um trabalho bem-feito’” (Wallace, 1989, p. 196, tradução nossa)²⁴ É a mesma resposta que Saint James dá a Letterman durante sua entrevista, e, tanto na entrevista quanto no conto, esta resposta por parte da entrevista reconfigura a maneira com que entrevistador e entrevistada interagem, mas a diferença está no fato de que, em *My Appearance*, Letterman parece apreciar esta resposta; genuinamente apreciar. Assim como na entrevista que serviu de base ao conto, esta afirmação não pode ser verdadeira, a atriz obviamente recebeu algum tipo de compensação monetária por fazê-los, é mais uma questão de ela demonstrar que está fazendo parte do mesmo jogo linguístico que o entrevistador.

Na entrevista com Saint James, a afirmação de que fez os comerciais de graça leva às alterações mais sérias entre os dois, que vem na segunda parte da entrevista. No conto, por sua vez, a afirmação de que os comerciais foram feitos de graça leva a uma postura mais aberta e afável por parte de Letterman, algo que acaba sendo representado por um momento da entrevista aos quais os espectadores não têm acesso, que é a pausa para comerciais: “Letterman sorriu calorosamente a mim conforme seguimos para a pausa comercial.” (Wallace, 1989, p. 197, tradução nossa)²⁵ É em um momento da interação entre Saint James e Letterman que Wallace projeta o elemento decisivo para a relação entre ironia e autoconsciência que está sendo articulada neste conto: o ato de não estarem sendo assistidos muda como a narradora encara a situação, pois Letterman, durante os

²¹ “‘Because I’m not a great actress, David,’ [Texto original]

²² “Letterman looked stricken. For a moment in the angled white lights I looked at him and he looked stricken for me. I was positive I was dealing with a basically sincere man.” [Texto original]

²³ “I did the wiener commercials for nothing.” [Texto original]

²⁴ “‘For nothing,’ I said ‘but art, fun, a few cases of hot dogs, and the feeling of a craft well plied.’” [Texto original]

²⁵ “Letterman smiled warmly at me as we went to commercial.” [Texto original]

comerciais: “David Letterman continuava sendo do mesmo jeito.” (Wallace, 1989, p. 197, tradução nossa)²⁶

Por ele continuar sendo da mesma forma, mesmo quando ninguém mais estava assistindo, a narradora conclui que seus comportamentos irônicos durante as entrevistas não são uma fachada, mas simplesmente sua maneira de ser. Basicamente, ela parte do princípio de que não pode ser uma performance se não tem ninguém para assistir a esta performance. Letterman, neste momento, demonstra afeto pela entrevistada:

Ele sorriu das profundezas de si e disse que realmente era grotescamente bom me ter no programa, que o público estava certamente fazendo valer seu dinheiro pelo entretenimento naquela noite, [...] e que se ele soubesse que eu seria uma convidada tão completamente interessante, ele mesmo teria movido montanhas para me ter lá muito antes disso. (Wallace, 1989, p. 197, grifo do autor, tradução nossa)²⁷

E, se não há necessidade de performance, também não há necessidade de constantes demonstrações de autoconsciência. É o ato de ser visto, portanto, que faz com que a narradora perceba a necessidade de demonstrar a consciência de ser vista. Neste contexto, o conto que inaugura muitas das reflexões que Wallace viria a desenvolver sobre a ironia tem suas raízes em uma dicotomia que começava a ganhar força na cultura ocidental do período e que, durante o século XXI, seria cada vez mais realçada: como a dinâmica de ver e de ser visto informa nossos comportamentos e, mais importante, nossa visão de nós mesmos.

O contraste mais explícito entre a entrevista com Saint James e o conto vem com a afirmação de que a entrevista se encerrou “em uma explosão de boa vontade.” (Wallace, 1989, p. 197, tradução nossa)²⁸ e esta observação leva a narradora a concluir que, no fim, ela estava certa: seu olhar mais sincero e desiludido sobre o mundo revelou, na figura de Letterman, uma pessoa genuína; não quer dizer que ela não perceba a ironia em suas falas, mas que elas não são um impedimento aos processos de sinceridade. Wallace, nesse sentido, reposiciona a entrevista com Saint James como um campo de conflito linguístico e ideológico, no qual podemos observar alguma tendência à sinceridade nas brechas e rachaduras do que está sendo dito.

Letterman, o grande arauto da ironia neste momento da televisão norte-americana, é encarado, pela narradora sincera, como um homem sincero. Isto, entretanto, não apaga as dimensões mercadológicas de como ele se comporta, afinal, ele ainda está ali para vender algo. Da mesma forma, ela ver a sinceridade no que ele diz não remove a possibilidade de que, talvez, ela só não percebeu que ele estava sendo irônico ao elogiá-la. É neste conflito que o conto encerra-se: Ron e Rudy veem no comportamento de Letterman as confirmações de suas próprias visões de mundo, enquanto a narradora vê nele a asseguuração de que ela estava certa desde o início. Eles terminam por vê-la como

²⁶ “David Letterman was still the same way.” [Texto original]

²⁷ “He smiled from the depths of himself and said it was really grotesquely nice having me on, that the audience was certainly getting the very most for its entertainment dollar tonight, [...], and that if he’d know what a thoroughly engaging guest I’d be, he himself would have moved molehills to have me on long before this.” [Texto original]

²⁸ “in a sort of explosion of good will” [Texto original]

ingênua, acreditando que ninguém é como diz ser, enquanto ela termina por vê-los como excessivamente cínicos, crendo que a autenticidade humana é, sim, um fator observável. Neste conflito de visões temos o rompimento da comunicação e, possivelmente, o fim do casamento da narradora. Como Lutter (2018) argumenta: “a história argumenta de maneira bem-sucedida que aceitar a insinceridade de comunicações excessivamente ironicas em mídias populares é apenas o primeiro passo para aceitar comunicação insincera na vida pessoal de alguém de maneira mais abrangente.” (Lutter, 2018, p. 76, tradução nossa)²⁹ E é nesta espiral que a relação entre a narradora e o marido mergulha ao final do conto, e onde, possivelmente, se perde.

A narradora observa que: “‘se ninguém é realmente como nós os vemos’, eu disse, ‘isto incluiria eu. E você.’” (Wallace, 1989, p. 200, tradução nossa)³⁰ e isto a leva a perguntar: “só de que jeito ele achava que ele e eu realmente éramos, então, que ele pensava. O que acabou sendo um erro.” (Wallace 1989, p. 201, tradução nossa)³¹ A maneira com que eles veem o mundo – e a si próprios – são excludentes e representam, consequentemente, maneiras completamente diferentes de ver a possibilidade de amor e de afeto. A convergência de visões tão díspares acaba resultando em um ambiente de leitura pantanoso, em que são apresentadas ao leitor uma série de possibilidades que jamais podem se concretizar totalmente. O leitor pode acabar tomando o partido de um dos homens ou da narradora, a depender de sua própria visão de ironia e de Letterman. E isto acaba levando-o a visões diferentes da sociedade daquele período, pois se a ironia é o fato determinante do momento, e se ela é tão dominante assim, então talvez nenhuma conexão inter-humana seja realmente possível, afogada pelos movimentos do capitalismo. Por outro lado, se a ironia não é assim tão dependente de uma exclusão absoluta de comunicações abertas e diretas, se ironia e sinceridade podem coexistir, nós nos abrimos à possibilidade de estarmos sendo ridicularizados, de não perceber que somos os alvos da piada. Wallace esboça, com este conto, um mundo em que é apenas ao nos permitir sermos os alvos da ironia que podemos conviver com ela. Mas, mesmo em sua gênese, a ironia não é um fator generativo por si só, mas antes a consciência que se tem dela e de quem somos em relação a ela. A escolha que o leitor tem frente ao conto é, também, uma escolha ideológica e filosófica frente à vida.

Wallace, Letterman e a virada do milênio

My Appearance representa o molhar dos pés da ficção de Wallace em um campo temático que ele viria a expandir, tanto no campo ficcional propriamente dito, com a publicação de *Graça infinita* em 1996, quanto no campo ensaístico, com a publicação de *E Unibus Pluram* em 1993. É notável que seus primeiros passos nessa direção já venham

²⁹ “the story argues successfully that to accept the insincerity of overly ironic communication in popular media is only a first step to accepting insincere communication in one’s private life more broadly.” [Texto original]

³⁰ “‘if no one is really the way we see them,’ I said, ‘that would include me. And you.’” [Texto original]

³¹ “just what way he thought he and I really were, then, did he think. Which turned out to be a mistake.” [Texto original]

acompanhados por uma série de fatos que seriam determinantes a como ele trataria da ironia no ensaio de 93 e em seu segundo romance, e o impacto da TV e da publicidade talvez seja um dos principais. Aquilo que Wallace observa em como as mídias televisivas impactavam como as pessoas se comunicavam – e como pensavam no que significava se comunicar – ganharia cada vez mais força nos anos 90, conforme canais como a MTV e programas como Os Simpsons explodiam em audiência, transformando a ironia em uma espécie de *modus operandi* comunicativo daquele período.

É curioso, entretanto, que conforme a TV estadunidense dos anos 90 mergulhou cada vez mais fundo na ironia e na metaficção, a figura de Letterman perdeu seu destaque enquanto representante daquilo que um dia foi visto como tão subversivo. Se um dia ele foi encarado como uma forma de resistência ao estilo televisivo *mainstream* – mesmo que esta resistência estivesse sempre a serviço de venda e de publicidade – agora ele *era* o *mainstream*. Como Wallace (1993) argumenta em *E Unibus Pluram*, a TV é extremamente habilidosa em engolir toda forma de resistência e transformá-la em mais um mecanismo que faz as engrenagens do capitalismo girarem. A partir dos anos 2000, conforme outros programas de *Late Night* ganhavam força, Letterman passou a ser encarado como uma espécie de grande padrasto daquele formato, assumindo posições menos afrontosas com seus convidados, além de falar mais pausadamente conforme envelhecia. Em 2016, Letterman se aposentou do formato *Late Night* e, anos depois, assumiu o programa *My Next Guest Is*, na Netflix, em que ele passa a conduzir entrevistas mais longas que aquelas que seu formato anterior permitia, além de não serem mais entrevistas tão concentradas no aspecto humorístico. A ironia, na virada do milênio, deixou de ser a principal plataforma de Letterman. A isso podemos atribuir a maturação do apresentador, mas, principalmente, ao fato de que a ironia, no século XXI, já não representava a mesma rentabilidade que representou no passado. Outros apresentadores que sucederam Letterman, como Conan O'Brien e Jimmy Fallon, criaram suas marcas individuais ao se apoiar mais em plataformas de – aparente – sinceridade.

Da mesma forma, a obra de Wallace acompanhou esta guinada para além da ironia, adentrando novas formas de buscar comunicação e interação. O autor, a partir daquilo que estabeleceu em *My Appearance*, viria a explorar os efeitos da ironia em obras futuras, principalmente em *Graça infinita* e no ensaio *E Unibus Pluram*. Mas, assim como Letterman se afastou da ironia, também Wallace foi, aos poucos, deixando de lado a importância que um dia atribuiu a ela, percebendo na mudança dos tempos – e na maturação de sua própria obra – algo que o foco na ironia já não era mais capaz de comportar.

My Appearance, portanto, inaugura um momento da ficção de Wallace em que as ambiguidades do capitalismo e da publicidade convergem na ironia, este recurso linguístico tão adaptado às multiplicidades e inseguranças semânticas da vida contemporânea. Este momento, entretanto, parece durar pouco mais que uma década,

com sua última coletânea de contos, *Oblivion*, inaugurando uma nova etapa, em que, no lugar da ironia, Wallace demonstrava cada vez mais interesse pelas complexidades da consciência humana e de como elas afetavam a busca por contato humano. No contexto literário norte-americano, portanto, o momento de exame da ironia que *My Appearance* vincula ao ambiente cultural do final dos anos 80 acabou sendo um período de transição, tanto para o autor, quanto para a literatura estadunidense; um período de transição em que a cultura dos Estados Unidos viu-se frente a frente consigo mesma, forçada a se olhar e se examinar; mas, mais do que isso, a examinar o que significa o simples ato de olhar e que, para Wallace, naquele momento, só poderia passar pela ironia.

Referências

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.

KEMPINSKA, Olga. Poéticas da Mentira. *Revista Literatura Em Debate*, Erechim, v. 17, n. 29, 103–114, 2023.

LUTTER, Matthew. *The Broom of the System and Girl with Curious Hair*. In: CLARE, Ralph (org.). *The Cambridge Companion to David Foster Wallace*. New York: Cambridge University Press, 2018, pp. 67 – 81.

MUECKE, Douglas Collin. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NOGUEIRA, Bruno Silva. *Ficções culpadas: uma discussão de temas do romance Graça infinita à luz do ensaio “E Unibus Pluram: A televisão e a ficção nos EUA”*, ambos de David Foster Wallace. 2020. 186 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Curitiba, Programa de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

ROSA, Kelvin Matheus da Silva. *Silêncio além: Graça infinita, solipsismo e transcendência*. 2023. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras). São João del-Rei, Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal de São João del-Rei.

STEIN, Lorin. David Foster Wallace: entre gente sinistra. In: BURN, Stephen. *Um antídoto contra a solidão*. Tradução de Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2021, pg. 173 – 179).

WALLACE, David Foster. *Girl With Curious Hair*. New York: Norton, 1989.

WALLACE, David Foster. *Graça infinita*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

WALLACE, David Foster. *Um antídoto contra a solidão*. Tradução de Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo. Belo Horizonte: Editora Áyiné, 2021.

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: Television and U. S. Fiction. *Review of Contemporary Fiction*, v. 13, n. 02, New York, 1993, pp. 151 – 194.