

## O CASO DE ORIN E SUA “MÃES” EM *GRAÇA INFINITA*

### *THE CASE OF ORIN AND HIS “MOMS” IN INFINITE JEST*

João Vitor Gonçalves Candido<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se analisar uma das formas em que os temas do vício e da liberdade são tratados no romance *Graça infinita*, i.e., pelo comportamento do filho mais velho da família Incandenza, Orin. Para tanto serão feitos paralelos com outras obras de David Foster Wallace, como alguns de seus contos e ensaios; e será considerado o papel que algumas figuras femininas presentes no romance cumprem em relação ao personagem aqui destacado.

Palavras-chave: *Graça infinita*; David Foster Wallace; liberdade.

**ABSTRACT:** This paper intends to analyse one of the presentations of two main themes, addiction and liberty, in the novel *Infinite Jest*, i.e., the behavior of the eldest son of the Incandenzas, Orin. In this regard some parallels between the novel and other works by David Foster Wallace will be made, e.g., his short stories and essays; and also the roles of some female figures in Orin's life will be examined.

Keywords: *Infinite Jest*; David Foster Wallace; liberty.

Um tema recorrente na obra de David Foster Wallace é o da liberdade, principalmente sua forma e seu papel na cultura americana. Como seu romance mais notório, *Graça infinita (Infinite Jest)*, tem o vício e o tratamento de viciados como pontos centrais, encontramos nele vários exemplos e reflexões sobre a capacidade de escolha e o cerceamento da liberdade.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras, Estudos Literários, UFPR.

O objetivo aqui proposto é o de examinar alguns aspectos ligados a uma postura específica em relação à imposição que temos de fazer escolhas na vida — nomeadamente, a tentativa de fugir dessa responsabilidade. Para tanto, um procedimento bastante útil é o de se estabelecer relações entre as obras de Wallace e, no nosso caso, especialmente entre temas e personagens de *Graça infinita* e alguns contos de *Brief interviews with hideous men* (*Breves entrevistas com homens hediondos*)<sup>2</sup>. Por conta do espaço restrito, é vantajoso examinar o caso de Orin, uma vez que este aponta para uma possível representação central da morte enquanto figura materna.

O filho mais velho do núcleo familiar central ao romance, os Incandenza, nos apresenta uma compulsão menos comum na trama, repleta de dependentes químicos. O vício de Orin se manifesta em seu comportamento sexual. Por isso, iniciaremos a reflexão sobre ele tomando como apoio dois contos do próprio Wallace que abordam os desejos femininos sob perspectivas masculinas e veremos como essas noções sobre o feminino se ligam ao *punter*<sup>3</sup>.

No conto *B.I. #31 03-97 Roswell GA*, o personagem do entrevistado ataca o tipo do *Great Lover*, que se considera uma divindade sexual porque se preocupa exclusivamente em dar prazer à mulher, mas que não a deixa retribuir. Esse dar sem receber seria a *trip* do tipo; não receber prazer seria uma parte essencial do seu próprio prazer. O problema estaria na atitude do *Great Lover*, que é “*selfish about being generous*” (*egoísta sobre ser generoso*) (WALLACE, 2007, p. 31, grifo do autor).

Além disso, o entrevistado argumenta que as mulheres querem justamente a possibilidade de retribuir o prazer. Nas palavras dele:

---

2 Alguns contos parecem funcionar como complemento ou desenvolvimento de trechos do romance, publicado três anos antes da coletânea de contos. O caso mais óbvio é o da expansão de um trecho contido na página 212 de *Graça infinita* no conto *The devil is a busy man*, que trata da necessidade de anonimato em um ato generoso.

3 Jogador de futebol americano encarregado de efetuar os chutes na partida. Orin é o *punter* do Phoenix Cardinals em *Graça infinita*.

O segredo é que você tem que tanto dar prazer à garota quanto ser capaz de receber, com a mesma técnica e o mesmo prazer em ambos. Ou, pelo menos, você tem que fazer *ela* pensar assim. Não se esqueça que isso é para *ela*”<sup>4</sup> (WALLACE, 2007, p. 32, tradução nossa, grifos do autor).<sup>5</sup>

O trecho acima resume o pensamento do personagem sinalizando a real motivação de sua crítica ao *Great Lover*. Ao admitir, ou deixar escapar, que se deve fazer com que a mulher pense que retribui, ele abre espaço para a possibilidade de que o homem, enquanto finge uma dedicação plena a ela, apenas simule o prazer que ela tenta lhe dar. A crítica ao homem que se considera o amante perfeito se dá justamente por ele não cumprir seu objetivo com perfeição e não porque desconsidera a mulher ou não se relaciona profundamente com ela. O entrevistado leva a crer, portanto, que ele mesmo seria um amante ideal, uma vez que é ele quem sabe das coisas. Nesse caso, há um aspecto irônico no discurso do personagem que, ao criticar o *Great Lover* egoísta e arrogante, constrói uma crítica a si mesmo<sup>6</sup>. Sua atitude em relação às mulheres é muito parecida — senão igual — à do tipo que critica. Ambos se preocupam somente com a própria imagem enquanto dádivas para o outro gênero, e se valem de procedimentos insinceros para manter essa (auto)imagem. Para ambos o que realmente importa é a percepção da própria habilidade, além de certo tipo de dominação sobre a mulher. Este último ponto se mostra na fala final do personagem:

Não, você vai e faz ela pensar que está fazendo a *sua* cabeça explodir. É isso o que elas querem de verdade. Aí você realmente pegou ela, quando ela pensar que

---

4 “The secret is you got to both give the little lady pleasure and be able to also take it, with equal technique to both and equal pleasure. Or at least you got to make *her* think so. Don't forget it's about *her*.” (WALLACE, 2007, p. 32).

<sup>5</sup> Esta e outras traduções de trechos de *Brief interviews with hideous men* neste artigo são minhas.

<sup>6</sup> O leitor não deve deixar de tomar o discurso do personagem com um punhado a mais de sal, pois ele parece se fundar realmente na intenção de seduzir uma possível entrevistadora.

você nunca vai esquecer ela. Nunca. Entende?”<sup>7</sup> (WALLACE, 2007, p. 33, tradução nossa, grifo do autor).

Nesses cenários de interação sexual não há uma tentativa de conexão com a mulher: esta é, em boa medida, instrumentalizada. O entrevistado parece querer induzir nas mulheres a sensação de que causam nele o efeito que ele quer causar nelas, i.e., fazê-las pensar que serão inesquecíveis para ele, para que ele mesmo se torne inesquecível para elas. Em certa medida, ele projeta sua intenção na mulher, como se a intenção dela fosse igual à dele.<sup>8</sup> É possível pensar em uma concepção egocêntrica do outro porque seu objetivo egoísta só se realiza com a percepção, mesmo que falsa, de que a mulher sentiu prazer na relação. Nesse sentido há algo paradoxal nessa linha de pensamento.

Para nossos propósitos, convém comparar os dois tipos de amantes ideais do conto com Orin. Em uma primeira impressão, tudo leva a crer que as críticas feitas ao *Great Lover* seriam válidas também para o *punter*. Sabemos que ele se dedica a criar táticas de sedução e aprender técnicas sofisticadas de prática amorosa. Contudo, não é absurdo pensar que Orin seria capaz de estar na posição do entrevistado. Tal interpretação é defensável, pois os motivos por trás do comportamento dos dois tipos são os mesmos e, de certo modo, Orin compartilha estes motivos.

---

7 “No, you go on and make her think she's blowing *your* damn head off. That's what they really want. Then you really and truly got her, if she thinks you'll never forget her. Never ever. You follow?” (WALLACE, 2007, p. 33).

8 Uma chave para se entender tal projeção de si mesmo no outro, que gera essa alteridade egoísta ou egocêntrica, pode se encontrar no primeiro conto de *Brief interviews with hideous men*, o micro-conto *A radically condensed history of postindustrial life*. Nessa história, o fator onipresente é uma vontade de todos os personagens de criar uma impressão nos outros, que admite deixar de lado a sinceridade. Haveria aí, portanto, um procedimento similar ao dos amantes ideais. Nesse sentido, todos experimentam em seu egocentrismo essa alteridade de fachada, a qual o entrevistado faz apologia. Nada surpreendente levando-se em conta o diagnóstico que Wallace faz da cultura americana imersa na televisão que reforça a ideia de que “*the most significant feature of truly alive persons is watchableness*” (a característica mais importante das pessoas realmente vivas é a assistabilidade). (WALLACE, 1993, p. 155).

Talvez sua atitude compulsiva seja uma diferença apresentada por ele em relação aos personagens dos contos. Temos notícia de que essa atitude se transformou: de compulsão por sexo para desejo de dominação emocional — ele passou a querer subjugar suas *Cobaias* (*Subjects*)<sup>9</sup>, fazendo com que se apaixonassem perdidamente. O amigo de infância de Orin, Marlon Bain, nos oferece uma perspectiva sobre o verdadeiro propósito do comportamento do *punter*, relacionando-o com a figura de sua mãe, Avril Incandenza, e a imitação que o filho fazia dela: ele abria um sorriso caloroso e se aproximava de alguém até que os rostos se encostassem e os hálitos de fundissem<sup>10</sup>. Para Bain, o comportamento absurdamente complacente, e por isso perturbador, da *Mães*<sup>11</sup> em relação aos filhos pode encerrar algo egoísta. O desconforto que ela causa nele é comparado ao ódio que pode se sentir de filantropos obsessivos, pois o que é

medonho e repulsivo é que esse tipo de filantropo nitidamente *precisa* de privação e sofrimento para continuar, já que é sua própria virtude o que ele estima, em vez dos fins aos quais a virtude ostensivamente se dirige. (WALLACE, 2014, p. 1099, grifo do autor).

Transpondo essa linha de raciocínio para o vício de Orin, volta-se para a figura do amante supremo, que toma o prazer alheio como meio para um objetivo subjacente. Nesse caso, ele se aproveita de uma necessidade do alvo para, de certa forma, obliterá-lo, capturá-lo. Nesse sentido, a imagem de Avril como “uma pessoa crescendo na sua frente, de braços bem abertos, sorrindo” (*ibid*) pode ser estendida para seu filho enquanto amante, que estaria, portanto, imitando a *Mães* — que

---

9 Termo utilizado pelo personagem para se referir às mulheres com quem dormiu. O duplo sentido do termo no original, que pode significar tanto *sujeito* quanto *cobaia*, confere uma crueldade extra para a prática do rapaz. Além disso, temos uma ressonância do termo em uma conversa de Mario com a *Mães*. Ela pergunta: “Ou eu sou cobaia esta noite?” E o filho responde: “Você pode ser cobaia, Mães.” (WALLACE, 2014, p. 777).

10 Imitação que é idêntica ao pesadelo de Orin em que a cabeça da mãe está colada à dele face a face e ele não consegue se desvencilhar dela.

11 Apelido familiar de Avril Incandenza.

também apresenta, não custa lembrar, um comportamento sexual predatório. Pode-se afirmar que o prazer de Orin é a própria captura das mulheres que seduz, por isso não se funda no prazer sexual ou em uma conexão íntima, mas sim em uma simulação desta.

Em *B.I. #28 02-97 Ypsilanti MI (simultaneous)*, acompanhamos uma conversa entre *K-* e *E-* sobre o que as mulheres atuais querem, ou melhor, o conflito entre o que elas pensam querer e o que realmente querem no que diz respeito aos relacionamentos com homens. Para eles, a confusão decorre dos estímulos e sugestões contraditórios presentes na época do feminismo moderno/pós-feminismo. O principal *double-bind* seria ainda o da mulher sexualmente pró-ativa *versus* a mulher *para casar*. É uma encruzilhada paralisante, porque a concomitância de ambas as condições seria esperada nas mulheres atualmente e incentivada pela mídia direcionada a elas. Em resumo, haveria uma ordem paradoxal: “*do but don't*” (faça e não faça) (WALLACE, 2007, p. 227).

Para *K-* e *E-*, ainda resguardado no fundo da psique feminina estaria o impulso biológico da reprodução, da continuidade da espécie. Esse impulso agravaria o problema na medida em que a mulher seria programada para pensar em relacionamentos duradouros enquanto o homem pensaria na consumação do ato sexual. Mesmo em uma pós-modernidade em que os envolvidos conhecem todos esses fatores, o dilema permaneceria porque as mulheres ainda sentiriam que estão se deixando aproveitar pelo homem. Elas desejariam, então, o que todo mundo em uma situação impossível deseja: uma *fuga*. A possibilidade de fuga seria a paixão arrebatadora, que permitiria justificar ou esquecer o paradoxo insolúvel. Nesse caso, a responsabilidade seria transferida ao homem, que, por conta da evolução da espécie, seria o gênero equipado para tomá-la. Em meio às ideias e aos códigos da pós-modernidade sobre relacionamentos, os papéis seriam, em um fundo biológico, mantidos. Caberia aos homens atuais reconhecer e encontrar uma maneira de dar às

mulheres o que elas realmente querem, uma vez que estas são sinceras em sua confusão e apenas não sabem se entender em um mundo cheio de diretrizes contraditórias.

É possível afirmar que os dois contos citados anteriormente expressam perspectivas calcadas em um tipo clássico de sexualidade masculina. No segundo capítulo do livro *Prazeres ilimitados*, o professor de filosofia Fernando Muniz compara o amor sáfico, baseado no culto à Afrodite e na reciprocidade, com o amor do épico, masculino. Sobre este último ele afirma:

A visão masculina da competição, da dominação e da submissão determinou uma forma de expressão erótica em que o amor e a beleza são conquistados na luta por prestígio e poder. Nesse caso, há uma assimetria irreduzível na relação erótica: alguém precisa dominar, alguém se submeter, a reciprocidade é impossível. (MUNIZ, 2015, p. 56).

Até aqui podemos afirmar, portanto, que Orin apresenta uma compulsão que se forma dentro dos limites de um tipo *masculino* de sexualidade, que é solitário porque não abre espaço para uma relação recíproca. O cadeirante sequestrador que finge fazer uma pesquisa com o *punter* nos dá uma interpretação que resume os sentimentos do rapaz: “Emoções de domínio, controle e superioridade. E prazer” (WALLACE, 2014, p. 613). O destaque do prazer na frase reforça a ideia de que o prazer decorre das outras emoções.

Convém tratarmos da única amante com quem Orin parece ter sido realmente apaixonado: Joelle, com quem namorou por 26 meses. Muito embora o amor fosse correspondido, a relação acabou por causa do ciúme de Orin pelo próprio pai, que havia criado uma grande amizade com a nora e que a usou em vários de seus filmes. Precisa-se lembrar, no entanto, que mesmo em uma situação onde o amor era recíproco Joelle não se sentia *assim tão cuidada* pelo namorado. Temos notícia disso e de outros pensamentos da garota pela cena em que ela está no banheiro da casa de sua

amiga Molly Notkin, onde pretende se matar com uma overdose da substância em que é viciada. A descrição da experiência sentida ao usá-la aponta para os desejos mais íntimos de Joelle:

A base se libera e se condensa, comprime a experiência toda da implosão num único e terrível pico no gráfico, um aflatado orgasmo do coração que faz ela se sentir, verdadeiramente, atraente, protegida por limites, desvelada e amada, observada e só, e suficiente, e fêmea, plena, como que vista por um instante por Deus. Ela sempre vê, depois de inalar, bem no ápice, na pontinha do pico do gráfico, *O êxtase de santa Teresa*, de Bernini, atrás de um vidro na Vittoria, por alguma razão, a santa reclinada, semissupina, com suas vestes pétreas erguidas pelo anjo em cuja outra mão uma flecha nua está ereta em busca da melhor descida, com as pernas da santa imobilizadas na abertura, a expressão do anjo não de caridade mas de perfeita depravação de amor farpado. Aquilo tinha sido não só o deus que a enjaulava mas também seu amante, demoníaco, angélico, de pedra. (WALLACE, 2014, p. 242, grifo do autor).

Nota-se claramente que o abuso do entorpecente funciona, em parte, como substituto da expectativa da garota em relação ao sexo e ao amor. A imagem central da experiência orgástica sentida é a d'*O Êxtase de Santa Teresa*. Para entendê-la melhor podemos nos valer de outro contraponto para a noção de amor sáfico estabelecido por Muniz em seu livro sobre o prazer. A saber: o estilo de vida proposto por Nicole Daedone que defende a autotransformação pelo orgasmo. Para ela a libertação feminina e a possibilidade de conexão com outro ser humano e com o mundo passam pela prática da meditação orgástica que “é praticada em duplas, com um ou uma participante manipulando o órgão genital de outra” (MUNIZ, 2015, p. 63). Muniz, no entanto, considera essa uma experiência solitária:

Um prazer sem relação com os outros, destacado do mundo de uma forma quase solipsista, localizado em um ponto anatômico preciso — o clitóris —, resultando em uma sensação cronometrada, incomunicável e não recíproca. Enquanto em Safo o prazer é uma experiência intensa e concreta com os outros e com as coisas, em Daedone é uma espécie de resultado de uma não relação, um tipo de espasmo lento inteiramente desligado do mundo, das pessoas e das coisas. (MUNIZ, 2015, p. 64).

Um aspecto interessante, evocado pela escultura de Bernini e defendido por Daedone, é o da aproximação entre o prazer físico e a transcendência espiritual. Joelle, privada de uma relação amorosa satisfatória, obtém essa sensação de transcendência através da cocaína. Para Muniz essa busca por prazeres efêmeros indica a incapacidade de sentir prazer, a anedonia, que seria característica dos nossos tempos.

O impulso de Orin de conquistar explicaria, portanto, uma consequência de seu comportamento: a insatisfação inevitável. Em sua conversa com Helen Steeply<sup>12</sup>, a pró-reitora da academia de tênis Thierry Pourtincourt explica que um problema do pensamento voltado a um objetivo e de uma cultura que incentiva esse tipo de pensamento é o de que, ao alcançar o propósito “você enfrenta esse fato de que o que você tinha achado que ia ter o sentido não tem o sentido quando consegue, e você é empalado pelo choque.” (WALLACE, 2014, p. 696). É possível assumir que a busca incessante de Orin por novas *Cobaias* é um ciclo desse processo destituído de sentido, que poderíamos entender como causador de anedonia.

A percepção de que Orin é infeliz pode ser corroborada por seus pesadelos constantes e por seu cotidiano quase sisífico: “a certeza que a alma tem de que o dia terá que ser não atravessado mas como que escalado, verticalmente, e de que ir dormir de novo no fim do dia vai ser como cair, de novo, de algum lugar alto e íngreme.” (WALLACE, 2014, p. 51).

Temos indicações de que Orin apresenta uma predileção por não ter opção de escolha, e.g., ele afirma sentir falta da televisão comercial de antes, quando era *sujeitado à repetição*, obrigado a ver as mesmas coisas *sem parar*. Para Orin, a possibilidade de escolha proporcionada pela nova era de entretenimento *estraga tudo*. Há um paralelo evidente entre essa vontade de passividade e o efeito causado pelo

---

12 O agente especial americano Hugh Steeply disfarçado de jornalista.

*Entretenimento*<sup>13</sup> em seus espectadores. Um paralelo um pouco menos óbvio pode ser traçado entre essa vontade do *punter* e a situação do feto no útero, onde todas as necessidades são atendidas sem mesmo serem sentidas. Essa associação será relevante para entendermos o papel das figuras maternas de Orin e a imagem da mãe-morte que se forma em *Graça infinita*.

Em seu ensaio sobre a viagem a bordo de um cruzeiro de luxo, Wallace caracteriza o produto que as companhias oferecem como uma promessa de se retirar dos clientes todo o desconforto que a necessidade de se fazer escolhas inflige. Sua definição da promessa: “Suas incômodas capacidades de escolha, erro, arrependimento, insatisfação e desespero serão removidas da equação.” (WALLACE, 2012, p. 117). Por meio de um profissionalismo extremo pretende-se o controle total da experiência proporcionada, inclusive da interpretação acerca dela. Ao cliente resta se entregar e gozar da possibilidade de fazer *Absolutamente Nada*. Wallace compara essa entrega ao outro momento da vida em que não fazemos nada. Ele escreve:

Sei quanto tempo se passou desde que tive todas as minhas necessidades atendidas por algo externo a mim sem precisar fazer escolhas, sem ter de pedir ou mesmo reconhecer que precisava de algo. E nessa ocasião eu também flutuava, e o fluído era salgado, e morno no ponto ideal, [...] (WALLACE, 2012, p. 119).

Em resumo, a experiência vendida pelas companhias é análoga a um retorno ao útero. E, nesse sentido, o apelo à massa bovina que quer se entregar ao profissionalismo delas pode ser entendido como uma vontade de retorno. O autor pensa não ser à toa que o método utilizado e propagandeado é o de *mimar* (*pamper*) sem limites os passageiros.

Duas mulheres donas de um apelo irresistível ocupam um papel fundamental no destino de Orin, sua mãe Avril e sua ex-namorada Joelle, também conhecida como

---

13 Filme dirigido por James Incandenza e que provoca total dependência em quem o assiste, causando a morte do espectador — seu nome oficial é *Graça infinita*.

Madame Psicose. Cabe notar que esta também pode ser tomada como uma figura materna, pois atua no *Entretenimento* letal de James Incandenza como uma mãe que passa boa parte do filme se desculpando para uma câmera projetada para emular a visão de um bebê. Ela seria, nesse sentido, a mãe-morte de todos que assistiram ao filme. Além disso, ela parece ser a única mulher por quem Orin se apaixonou.

Em um dos sonhos ou delírios de Don Gately no hospital, sua vizinha excêntrica, e suicida, dos tempos de infância, sra. Hespera, é Joelle e é a Morte. No sonho, a Morte explica que o egoísmo percebido no caráter obsessivo do amor materno se dá porque as *Mães* estão tentando se redimir do assassinato que cometeram. O fato de que *Mães* aparece no trecho em caixa alta cria uma associação imediata dessa figura com Avril e nos permite deduzir que uma possível mãe arquetípica tem as características dela. Joelle também a relaciona, segundo Notkin, com a Morte: “Madame Psicose tinha confessado a Molly Notkin que a viúva lhe parecia possivelmente a Morte em carne e osso.” (WALLACE, 2014, p. 807). De certa forma, há em *Graça infinita* uma figura da Morte com a aparência de Joelle e a psique de Avril, as duas mulheres mais influentes na vida de Orin.

A cena tratada acima adquire uma importância tremenda ao tentarmos entender a figura da mãe-morte, uma vez que Gately em seu leito de hospital interage com o espectro de James Incandenza, que parece afetar os pensamentos do enfermo. Nesse sentido, estaríamos tendo acesso à concepção de mãe do próprio Incandenza — hipótese que se reforça pelo uso do termo *Mães* no trecho. Acredito que nessa concepção o assassinato perpetrado pela mãe seria o próprio dar à luz, pois nesse momento o filho é colocado no mundo das necessidades onde terá que fazer escolhas. Há, contudo, uma outra mãe, i.e., aquela que devolve o ser para um estado livre de necessidades e apetites. Segundo essa visada, temos uma figura materna tanatônica tanto no nascimento, quanto na morte. Temos também um processo circular consistente com o modo de pensar de James, inventor da fusão anular. Cumpre

ressaltar ainda que o nome artístico de Joelle lembra foneticamente a palavra *metempsychosis* para o falante de inglês. Madame Psicose também é o apelido para a droga mítica da narrativa, o DMZ, que parece ter o efeito de transportar a mente para fora do corpo. Essa migração da mente para fora seria, portanto, semelhante ao efeito da morte, ou mesmo um tipo de morte.

Em *Alguns comentários sobre a graça de Kafka dos quais provavelmente não se omitiu o bastante* (1999), Wallace afirma que a essência da graça do autor tcheco é “a de que o esforço terrível de estabelecer um *self* humano resulta num *self* cuja humanidade é indissociável desse esforço terrível.” (WALLACE, 2012, p. 235). Essa ideia de sujeito ou de humanidade construída que é, em certa medida, o próprio processo de construção nos ajuda a conjecturar o que Michael Pemulis está tentando explicar para Hal Incandenza em uma conversa que eles têm no começo do período de trinta dias em que o Incandenza pretende interromper o seu consumo de maconha. Nesse diálogo, Pemulis defende a teoria de que a solução para escapar do vício é a prática de um rodízio entre substâncias para alimentar a necessidade de usar algo. Ele alerta Hal sobre o perigo de parar totalmente com o uso, pois a abstinência pode resultar na morte interior, às vezes também exterior, da pessoa. A morte se daria por conta da necessidade criada entre o usuário e a substância. No caso de Hal, a morte seria certa porque ele é muito inteligente para se entregar a algum culto ou ao NA, que supriria essa falta. O final da conversa é um tanto enigmático. Pemulis não esclarece exatamente o que seria esse interior a falecer, mas parece indicar que a suposição do amigo, de que morre a parte do viciado, está errada ou incompleta. Ele recomenda: “Passa um tempinho entendendo essa *necessidade*.” (WALLACE, 2014, p. 1118, grifo do autor). É possível que Pemulis parta do pressuposto de que a necessidade de se entregar seja algo essencial do ser humano, do *esforço terrível* que constitui a construção do *self*. A morte interior, deste modo, seria a morte da própria humanidade

da pessoa. Isso explicaria porque ele chama os interiormente falecidos de *máquinas* ou de *mortos-vivos*.

Se tomarmos essa possibilidade de entrega absoluta de si mesmo ainda em vida como a própria morte, faz sentido falar em uma vontade de morte do viciado. A morte seria de certa forma uma saída de si em direção a uma esfera além do próprio *self* que construímos. No caso do pensamento de Pemulis, há a típica negação de um viciado que não assume a própria condição, pois sua recomendação tem como objetivo a satisfação, nunca plena, da mesma necessidade que pretende combater. O ciclo que Pemulis sugere não é, portanto, uma escapatória dessa necessidade que causa a morte<sup>14</sup>.

Em *Prazeres ilimitados*, Muniz faz, a partir da noção grega de Idade de Ouro, uma distinção entre os prazeres superficiais e os prazeres profundos. Sobre aqueles ele afirma: “O prazer esgota-se na saliva ou na pele, pois não preenche nenhuma falta física ou qualquer ausência profunda” (MUNIZ, 2015, p. 18). É um tipo de prazer ausente de necessidades, experimentado pelos deuses e pelos humanos na mítica Idade de Ouro. Deste modo, o que caracteriza a condição humana é justamente a necessidade causadora dos prazeres profundos, que são *momentâneos e fugazes*. Isso porque nossos apetites se renovam assim que são satisfeitos. Por conta deles “a plenitude é abolida da vida humana” (MUNIZ, 2015, p. 19).

No contexto de nossa reflexão, cabe afirmar que a fuga de si mesmo pretendida pela vontade de morte é uma vontade de plenitude. Em *Graça infinita* essa tentativa de fuga se dá em vários casos diferentes através do vício fundamentado na busca por prazer. Coerentemente com a ideia da mãe-morte, o comportamento compulsivo fatal supremo é desencadeado pelo filme estrelado por Madame Psicose no papel da mãe. São estabelecidas também algumas ligações simbólicas entre a *Mães* e a causa do vício. Durante sua conversa com Hal sobre o suicídio de seu pai, Orin comenta que o

---

14 Talvez exista uma similaridade entre o ciclo de Pemulis e o tabagismo ou o consumo de caféina alucinados dos membros do AA retratados no romance.

atendimento psicológico dado ao irmão foi em um local perto da academia porque Avril não iria deixá-lo ocorrer “longe demais da *teiazinha* de sempre.” (WALLACE, 2014, p. 260; grifo nosso)<sup>15</sup>. Podemos entender isso como uma ressonância da *Doença* do viciado, que tem com uma de suas representações a imagem da *Aranha*.

Neste sentido, a figura de Avril é absolutamente central para o romance, pois ela pode ser a encarnação do próprio impulso à morte, como Joelle havia indicado. É interessante notar que Avril é, dos personagens que podem ser considerados protagonistas na narrativa, aquele que permanece mais obscuro ao leitor. Suas aparições são poucas e os aspectos mais relevantes de sua personalidade nos são conhecidos pelas impressões de outros personagens. Essa figura central, que muito provavelmente incorpora o tema principal da obra, pode ser relacionada com outra imagem presente no livro, a do *Bröckengespenstphänom* — definido como: “Fenômeno de sombras — e luzes — monstro característico de certas montanhas.” (WALLACE, 2014, p. 1019). A imagem dessa sombra é especialmente apropriada para a influência de Avril em Orin. Em uma família em que os pais têm uma sombra enorme, Orin foi o filho que puxou à mãe. Isso explicaria sua necessidade de ser um centro gravitacional que oblitera suas *Cobaias*.

É possível, contudo, que a verdadeira fuga almejada pelo *punter* seja análoga à de sua experiência em um estádio de futebol. Essa seria uma experiência

espiritual: uma negação do silêncio: ali estavam mais de trinta mil vozes, almas, manifestando aprovação como Uma Só Alma. [...] O frenesi. [...] Exortações e aprovações de um público que se faziam tão totais que deixavam de ser numericamente distintas e se fundiam numa espécie de gemido coital unificado, numa única e grande vogal, o som do útero, o troar crescente, tsunâmico, amniótico, a voz do que podia muito bem ser Deus. (WALLACE, 2014, p. 304).

---

15 Cabe ressaltar a ironia desse comentário uma vez que a distância física não parece ser o suficiente para se livrar dessa teia. Orin cortou suas relações com a *Mães*, mas sua vida ainda é definida pela influência dela.

O aspecto preferido desse momento para Orin é o de que ele não ouvia os próprios pensamentos, absorvido pelo som *congregacional* da multidão. Essa atmosfera em que ele realmente consegue sair de si mesmo é oposta ao seu vício em que ele é a única parte que exerce a força gravitacional obliterante. No caso do estádio, ele se perde em algo maior que si mesmo. O trecho é importante, pois engloba todos os aspectos da vontade de Orin e talvez da própria compulsão do humano: a necessidade de comunhão com o todo, de se encontrar uma transcendência, de aprovação. Um resumo da vontade última dele seria o de que anseia por uma relação amorosa perfeita, em que ele participa enquanto centro das atenções, simbolizado no jogo pelo seu chute, mas na qual ele também é uma parte obliterada. Poderíamos ainda pensar que é uma vontade de reestabelecer seu vínculo com Joelle. Ironicamente, essa parece ser uma vontade que nunca será concretizada por culpa do próprio Orin, que escolheu seguir o caminho da *Mães*. Sua última aparição no romance, enjaulado em uma redoma de vidro junto com as baratas que tanto teme, é representativa dessa renúncia ao amor.

Não é por acaso que um dos principais suspeitos de ter desenterrado o cartucho com o filme letal e de tê-lo disseminado é Orin. Uma vez que ele tenta copiar o caráter inescapável da morte, ao mesmo tempo em que apresenta uma vontade do útero e de comunhão com a multidão, faz sentido a hipótese de que tenha publicado o prazer mais viciante.

Um ponto chave no pensamento de Wallace é a distinção entre o infantil e o adulto. Em seus ensaios nota-se o esforço em levantar questões incômodas, pois demandam um uso consciente do pensar sobre atitudes consideradas normais, até automáticas, e.g., quando o autor reflete sobre a validade ética de se cozinhar viva uma lagosta meramente por um deleite gustativo efêmero; ou quando joga luz sobre os bastidores do atendimento impecável de um serviço de luxo, que pode mascarar um

desprezo pelos clientes e que, por se valer de uma máscara, impossibilitaria de antemão qualquer conexão humana significativa.

Grosso modo, o adulto seria aquele capaz de ser consciente, de não se deixar levar pelos próprios impulsos e sentimentos egoístas, ou por um comportamento bovino. Em suma, seria aquele capaz de despender algum esforço para sair de sua *configuração padrão* egocêntrica e buscar algo como “a compaixão, o amor, a comunhão fofinha de todas as coisas.” (WALLACE, 2012, p. 273).

A criança, por outro lado, seria nosso impulso padrão automático. Em sua matéria sobre a viagem marítima, o autor alerta para o perigo do atendimento mimador em níveis intrauterinos, pois ele acorda a nossa “porção Criança Insatisfeita”, que “sempre e indiscriminadamente QUER” (WALLACE, 2012, p. 181; grifo do autor). Penso que o caso de Orin e a figura da Mães-Morte nos indicam para onde isso leva e o que representam: vontade de morte, de obliteração de si mesmo, ainda que inconscientemente.

O ponto a se debruçar sobre seria, portanto, a consciência. Wallace, como dito, aponta para a busca por comunhão com o Outro e para a noção de que isso é a verdadeira liberdade. Contudo, deixarei esta reflexão em suspenso. Não há aqui espaço para ela, pois é uma tarefa que envolve outros aspectos fundamentais da obra wallaciana, principalmente a questão da possibilidade de comunicação e de sinceridade, que, se foram tocadas aqui, o foram bastante superficialmente. Me limitarei, por isso, em ressaltar apenas o diagnóstico que o autor parece sugerir sobre a cultura americana — que talvez possa ser válido também para o Ocidente como um todo.

Para este propósito, cabe utilizar o diálogo entre o conspirador canadense Rémy Marathe e Hugh Steeply em *Graça infinita*. Na ocasião em que discutem sobre o direito mais caro à cultura americana, a liberdade individual, Steeply argumenta que ele se baseia na assunção de que há um “interesse próprio esclarecido” que não permitiria ao

indivíduo infligir dor ao outro para obtenção de um prazer. O americano ainda afirma que “o nome disso é simplesmente ser um americano adulto e maduro em vez de ser um americano imaturo e infantilóide.” (WALLACE, 2014, p. 440). Em *Graça infinita*, o medo do governo americano de que o filme se espalhe parece ser um indício de que em sua cultura a escolha por um prazer fatal tem um apelo muito grande e poderia gerar uma catástrofe sem precedentes. No romance, o filme funciona como uma hipérbole desse impulso, que pode ser reconhecido em quase todas as partes da narrativa. O que está no fundo disso tudo é a normalidade da atitude hedonista inconsciente e o incentivo a ela na sociedade americana. Muniz afirma que para Wallace essa atitude é uma ameaça a existência humana, pois leva à solidão

seja pela progressão enfraquecedora de sentido que ela é produto e produtora, seja pela incapacidade, que resulta dela, de ter prazer com alguma coisa. Nesse sentido a anedonia é a filha mais pródiga da *pleonexia*. (MUNIZ, 2015, p. 183, grifo do autor).

Cabe lembrar que o ímpeto para o vício hedonista pode ser considerado uma figuração da própria Morte. Por isso há, para além das vítimas do filme, vários casos em que se escolheu esse prazer fatal representado pelo cartucho *Graça infinita*. Uma questão fundamental levantada por Wallace através de seu romance seria, nesse sentido, a questão sobre a infantilidade cultivada na sociedade americana, que leva às teias da Morte, por meio dos vários tipos de comportamento compulsivo.

## REFERÊNCIAS

MUNIZ, Fernando. *Prazeres ilimitados: como transformamos os ideais gregos numa busca obsessiva pela satisfação dos desejos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

WALLACE, David. Foster. *Brief interviews with hideous men*. New York: Little Brown and Company, 2007.

\_\_\_\_\_. "E unibus pluram: Television and US fiction." *Review of Contemporary Fiction*, v. 13, 1993.

\_\_\_\_\_. *Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo*. Trad. de Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Graça infinita*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. *Infinite Jest*. New York: Little Brown and Company, 2006.

Submetido em: 10/09/2015

Aceito em: 28/09/2015