

## A voz de David Foster Wallace em seu *Octeto*: ou como ser sincero pode ter de passar por artifícios

Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo (Universidade Federal do Paraná)

### **Resumo:**

*Este trabalho pretende investigar o quanto uma paradoxal busca por verdade na ficção pode se articular com um questionamento dos moldes meta-textuais pós-modernos e com a criação de um idioma narrativo que se aproveita talvez da única fronteira ainda disponível no fim do século XX para criar um estranhamento no uso da linguagem e, assim, produzir no leitor um distanciamento em relação ao texto e ao contexto. Centrando-se em uma análise mais detida do "conto" Octet da coletânea Brief Interviews with Hideous Men, o trabalho tentará demonstrar os mecanismos empregados pelo autor para criar um "ruído" que possa chamar a atenção do leitor. Como tentar driblar a ironia dentro de seu próprio jogo, com suas próprias regras? Como usar o "estranhamento" para falar do que deveria ser "familiar"?*

**Palavras-chaves:** ironia, estranhamento, parresia

### **1.**

Em 2005, o escritor David Foster Wallace foi convidado para fazer o *commencement speech*, o discurso de formatura de uma turma do Kenyon College, nos Estados Unidos.

Poucos gêneros discursivos devem ser mais codificados e menos dotados de potencial, digamos, encantatório que um discurso de formatura, e é um considerável tributo às capacidades de Wallace o fato de que sua fala não apenas cumpriu sua **missão** naquele dia mas, quase imediatamente, transformou-se em uma espécie de sucesso **viral** na internet. E, poucos meses depois do suicídio de Wallace, o pequeno texto acabou inclusive sendo publicado em formato de livro (num exercício de incrível generosidade composicional, que conseguiu fazer com que cada página contivesse pouco mais de meia dúzia de linhas, para justificar o **livro**).

O livro que veio à tona no começo de 2009 se chamava *This is Water: Some*

*Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life* [Isto é água: algumas ideias, apresentadas em uma ocasião significativa, sobre uma vida compassiva], um título que já pode sinalizar o **projeto** de Wallace **naquela** ocasião significativa e, me adianto aqui, em sua obra como escritor. Pois teria sido muito fácil para o autor ainda jovem (ele contava 32 anos quando falou com aqueles alunos), no auge de sua fama nos círculos mais **descolados** da mídia e da indústria editorial (seu *magnum opus*, o romance *Infinite Jest*, tinha sido publicado em 1996 e nesse intervalo ele já havia publicado uma das duas coletâneas de ensaios que o transformariam numa das vozes mais conhecidas da imprensa americana e, além disso, dois novos livros de contos, entre os quais o mais recente, *Oblivion*, de 2004, pode muito bem ser sua maior realização.) se entregar a uma espécie de autocomplacente brincadeira **entre amigos** com os graduandos, mostrando ser um deles e concedendo-lhes o privilégio de se considerarem unidos, em espírito, referências e humor, por exemplo, ao grande escritor.

Seria a ocasião perfeita para a **persona** pós-moderna mais característica, de piscadelas irônicas e maçônicos passes de pertencimento a um **clube**.

Longe disso, no entanto.

O texto de Wallace se apresenta como uma efetiva reflexão sobre a compaixão, colocando essa questão nos termos de uma escolha; de sermos capazes de escolher o que pensar, sobre o que pensar.

E ele se abre com uma piada.

Estão lá esses dois peixinhos jovens nadandinho e eles acabam encontrando um peixe mais velho que está indo pro outro lado, que os cumprimenta com a cabeça e diz, “Bom dia, meninos. Como é que está a água? E os dois peixinhos jovens nadam mais um pouco, até que um deles olha pro outro e diz, “Que raio é isso de água?”<sup>1</sup>

## 2.

O objetivo deste simpósio é discutir as implicações e repercussões possíveis da noção de **estranhamento** a partir de sua formulação original, especialmente na *ostranenie* de Chklóvski, para quem a questão toda se referia a uma técnica, ou um conjunto de técnicas, que tinham por objetivo nos fazer ver de uma forma radicalmente **nova** algo de aparentemente muito familiar, fazendo com que assim pudéssemos efetivamente desautomatizar nossa percepção da realidade e, por conseguinte, *ver* efetivamente aquilo que antes apenas nos cercasse, invisível e imperceptível.

Trata-se da ideia de **forçar** uma nova percepção, um outro olhar, marcado violentamente como **estranho**, violentamente **marcado**, que contudo, por essa mesma

---

1 Todas as traduções são minhas.

estranheza, ressaltasse o comezinho, o cotidiano, o básico. Depreende-se das formulações de Chklóvski que lhe parecia necessário desviar-se do **normal** para apreender o normal. **Estranhar** o **familiar**, o *heimlich*.

Wallace escrevia um século depois dele, e acredito que podemos depreender da pequena parábola sobre a água (nos limites de um trabalho desta extensão, claro), uma postura algo inversa. Trata-se não mais de forçar o viés, a refração, para que possamos perceber a maravilha do que está diante de nossos olhos, mas de tentar forçar o apagamento das barreiras e dos desvios de qualquer natureza, para que possamos perceber o impacto direto daquilo que nos acostumamos a ignorar.

A mirada de Chklóvski é a de quem aperta os olhos e observa **de canto** para ver de forma diferente. Para artisticizar e, conseqüentemente, esteticizar, estranhar e gerar uma nova imagem. Revelar o mistério.

A mirada do peixe de Wallace é a que sensatamente diz “ora, olha”. Se não há mistério.

Porque pode muito bem ser que aquele século que separa os dois autores tenha de fato colocado cada um deles em situação completamente diferente.

Estrategicamente colocado entre o apogeu do romantismo e o nascimento das vanguardas e do modernismo, Chklóvski via um mundo pronto a celebrar o poder transformador da arte e do artista, sua capacidade de nos mostrar um novo mundo. (E nem começo aqui a pensar em contextos econômicos e históricos, por exemplo.)

Wallace, contudo, aparece em cena depois de todo um século de modernismos (com quaisquer nomes que se lhes deem), depois de todo um século em que aquela mesma ideia quase demiúrgica a respeito de arte e artistas pôde talvez gerar conseqüências, para a literatura, algo viciadas: algo viciantes.

## Longo parêntese

(Definitivamente não cabe aqui essa discussão no que ela pode merecer de espaço, discurso e complexidade. Coloquemos as coisas meramente nestes termos, que servem neste momento apenas para este trabalho e que, daqui para a frente, representam apenas uma forma estritamente pessoal de considerar algumas coisas referentes a certa literatura, talvez dominante, do século XX, com a finalidade de encaixar o projeto de Wallace de maneira mais coerente.

A hipótese seria a de que o discurso **de viés** aparece de inúmeras maneiras nas poéticas modernas. Seja através da **colagem**, da recontextualização do objeto-texto apropriado, do método mítico de Joyce e Eliot, seja, muito especialmente, através de algum tipo de refração discursiva que, na imensa maioria das vezes, assume as vestes do

discurso irônico.

O próprio Wallace chegou a se manifestar mais de uma vez a respeito dessa prelavência do enunciado irônico no contexto (pós-)moderno da literatura americana e mundial. Em um trecho de seu famoso ensaio sobre a televisão americana, *E unibus pluram*, ele chega mesmo a citar o ensaísta cultural Lewis Hyde, dizendo que *a ironia só tem emprego emergencial. Com o tempo, ela se torna a voz do enjaulado que passou a gostar da cela* (Wallace, 1997, p.67).

O problema que Wallace parecia diagnosticar, no entanto, ia algo além dessa condenação à ironia como recurso algo inercial. Pois ele via, nesse discurso enviesado, a semente de um uso algo mais insidioso:

Pense, por um momento, nos rebeldes e nos golpes de estado do Terceiro Mundo. Os rebeldes do Terceiro Mundo são excelentes para expor e derrubar regimes corruptos e hipócritas, mas parecem perceptivelmente menos competentes na tarefa simplória e não-negativa que é a de estabelecer uma alternativa superior de governabilidade. Os rebeldes vitoriosos, na verdade, parecem ter mais talento para usar seus talentos rebeldes e aguerridos para evitar que outros se rebelem contra eles – em outras palavras, eles apenas viram tiranos melhores.

E não se iluda: a ironia nos tiraniza. O motivo de nossa ironia cultural generalizada ser ao mesmo tempo tão poderosa e tão insatisfatória é o fato de que um ironista é *inimputável*. Toda a ironia norte-americana é baseada em um implícito “Eu na verdade nem estou falando sério.” Então qual é realmente o discurso da ironia como norma social? Que é impossível falar sério? Que talvez seja uma pena ser impossível assim, mas, tipo, se liga de uma vez e acorda pro mundo? O mais provável, eu acho, é que a ironia de hoje acabe por dizer: “Que coisa mais *rasa* você me perguntar o que eu *realmente* quero dizer.” Qualquer um que tenha o colhão herético de perguntar a um ironista o que ele de fato representa acaba parecendo um histérico ou um puritano. E aí repousa a opressividade da ironia institucionalizada, o rebelde que fez um sucesso excessivo: a capacidade de proibir a *pergunta* sem dar atenção a seu *conteúdo*, quando empregada, é uma tirania. É a nova *junta*, usando a mesmíssima ferramenta que denunciou seu inimigo para se proteger. (Wallace, 1997. p.67)

É claro que esse juízo precisaria de uma análise muito mais detida. Mas o que interessa aqui é apenas propormos que o autor parecia ter chegado a essa conclusão e, portanto, que podemos pensar nesses termos para avaliar algo de sua produção posterior.

Diferente de um autor que precisasse causar estranhamento para gerar uma nova

visão da realidade concreta (ou de uma semiose mais **direta**), Wallace aparentemente se via, já em 1997, em um contexto que havia feito do viés uma poética e que, a seu ver, tornava talvez necessária uma nova gramática do **falar direto**. O que me interessa ver aqui é como ele, também, terá sido capaz de empregar as mesmas armas de seu *inimigo* para derrubá-lo.)

### 3.

Sua ficção pós-*Infinite Jest* parece cheia de momentos em que ele tentou empregar todo o arsenal que o mesmo pós-modernismo lhe negara para buscar essa via alternativa, em que seu discurso buscasse não necessariamente negar a tradição de que provinha mas sim, em alguma medida, superá-la. Se aquele improvável discurso de formatura em 2005 pode ter ficado como o símbolo mais claro dessa **fala reta**, se sua produção ensaística teve oportunidade refletir sobre esse assunto e, também, de refletir essas preocupações, os contos de seus dois últimos livros também ofereceram um, adequado, local de experimentação.

O conto *Good Old Neon*, de *Oblivion* (2005), por exemplo, muito relido depois da morte do autor, trata todo ele de uma personagem que, definitivamente obcecada pela ideia de que toda sua vida ali foi composta de um elaborado jogo de aparências (e o mero fato de que sua vida, por todos os índices de aparência, é afinal de contas um **sucesso**, não apenas não pode consolar como na verdade é mais um índice de frustração: mais uma aparência), a ideia de que parece incapaz de se entregar a qualquer experiência, pessoal, empresarial, profissional, amorosa, espiritual, religiosa, sem transformá-la em um virtuosístico jogo de fachada, em que, sente, nada de autêntico estava envolvido, decide finalmente cometer suicídio e passa todo o conto se torturando com planos que possam fazer com que seu suicídio **pareça** (e esta é a medida da crueldade desse tipo de convolução retórica) um ato **legítimo, autêntico, reto**, tentando evitar que seu suicídio soe como um gesto espetacular, para chamar atenção.

Ele (é um homem), acaba decidindo que seu suicídio deve parecer um acidente, o que terá o paradoxal efeito de fazer com que sua última tentativa de evitar um mundo de aparências através de uma cuidadosa reflexão (o avesso da **espontaneidade** sincera, portanto) condene-se também a ser um simulacro de verdade.

Mais do que isso, em um dado momento é a mesma voz do autor (uma **personagem** chamada David Wallace, que pode ser o narrador, ou pode ser o autor, ou o **autor** do conto) que parece irromper no conto, tentando iconizar essa desesperada tentativa de **tocar** um interlocutor:

E você acha que isso te transforma numa fraude, a parcela minúscula que os outros podem chegar a ver? É claro que você é uma fraude, é claro que o que as pessoas veem nunca é você. E é claro que você sabe

disso, e é claro que você tenta controlar qual parte eles veem se você sabe que é só uma parte. Quem é que não ia fazer isso? O nome disso é livre-arbítrio, Sherlock. Mas ao mesmo tempo é por isso que é tão bom se desmontar e chorar na frente dos outros, ou rir, ou falar em línguas, ou cantar em bengali – não é mais o teu idioma, não está sendo espremido por um buraquinho. (Wallace, 2005, p.179)

Aqui esse desespero pela necessidade de **falar** diretamente ainda está representado dentro da narrativa. Em um momento anterior, contudo, essa investigação se dirigira ainda mais diretamente à própria forma da narrativa.

#### 4.

O livro *Brief Interviews with Hideous Men* é provavelmente a obra mais *experimental* de Wallace. O local em que, logo depois do imenso sucesso de crítica de *Infinite Jest*, ele se deu mais direitos, tentou formas mais diversas e, quem sabe, pôde até naufragar mais vezes.

Da micro narrativa de *A Radically Condensed History of Postindustrial Life*

UMA HISTÓRIA RADICALMENTE CONDENSADA DA VIDA PÓS-INDUSTRIAL

Quando eles foram apresentados, ele soltou uma piadinha, na esperança de que ela gostasse dele. Ela riu intensissimamente, na esperança de que ele gostasse dela. Aí cada um deles foi sozinho de carro para casa, olhando direto para a frente, com a mesmíssima torção no rosto.

O sujeito que tinha apresentado os dois não gostava muito de nenhum deles, embora agisse como se gostasse, já que se esforçava sempre para manter boas relações o tempo todo. Nunca se sabia, afinal, não era mesmo não era mesmo não era mesmo.

à elaborada reencenação da história da televisão americana sob a ótica dos mitos de Eco, Narciso, Tristão e Isolda em *Tri-Stan: I Sold Sissee Nar to Ecko*, passando pelas idiossincráticas e variadíssimas *entrevistas* que dão nome ao volume e, inclusive, pela narrativa mais tradicional (e realizada com virtuosismo) de peças como *Forever Overhead*, o livro reinvestiga as possibilidades do conto como *medium* narrativo mas, também, como espaço de reflexão.

Essa reflexão, contudo, se dá aqui menos através de uma voz narradora que se pergunta, e mais via um sistemático procedimento de interrogação do leitor, realçado por exemplo pela supressão da voz entrevistadora em todos aqueles **diálogos** com variados homens hediondos, o que gera um efeito de sentido que coloca o leitor no

papel de enunciatário, de destinatário daquelas réplicas. E isso pode, em determinados momentos (penso na *entrevista número 46*, por exemplo: *Você já leu Victor Frankl?*) ter efeitos violentíssimos:

Eu não estou dizendo que aconteceu comigo ou com a minha mulher e nem estou dizendo que aconteceu mesmo mas e se tivesse acontecido? E se eu fizesse isso com você? Bem aqui? Te estuprar com uma garrafa? Você acha que ia fazer alguma diferença? Por quê? Você é o quê? Como é que você sabe? Você não sabe porra nenhuma. (Wallace, 1997, p.124)

Mas o ponto mais interessante, porque mais voltado a essa intersecção entre narrativa, reflexão e, por que não, reflexão-sobre-a-narrativa, é de fato o “conto” ou sucessão de “contos” intitulado (ou intitulada) *Octet*. Que se abre assim:

PROVA SURPRESA 4

Dois drogados terminais em estágio avançado estavam sentados, encostados no muro de um beco, sem nada para injetar e sem como nem onde estar, aonde ir. Só um tinha um casaco. Estava frio, e os dentes de um dos viciados terminais estavam batendo e ele suava e tremia de febre. Ele parecia muito doente. Cheirava muito mal. Estava encostado no muro com a cabeça nos joelhos. Isso aconteceu em Cambridge, Massachussetts, em um beco atrás do Centro Comunitário de Coleta de Latas de Alumínio nas primeiras horas do dia 12 de janeiro de 1993. O viciado terminal com o casaco tirou o casaco e se aproximou do viciado terminal muito doente e pegou e estendeu o casaco tanto quanto podia por sobre eles e aí se aproximou ainda mais e se apertou todo contra ele e pôs um braço em volta dele e deixou que ele vomitasse no seu braço, e eles ficaram desse jeito encostados no muro, juntos, a noite toda.

Pergunta: Qual deles sobreviveu.

E segue se estruturando dessa maneira, como uma série de **provas**, que questionam a pessoa que lê, entregando-lhe a responsabilidade (e a responsabilidade sobre essa responsabilidade) de resolver dilemas éticos complexos e, acima de tudo, de encarar o quanto de ético e de **moral** está envolvido no que pode a princípio parecer mera adequação narrativa. Pensarmos em que medida a justiça poética ou a coerência de um arco narrativo podem na verdade refletir o que pensamos sobre o mundo será o efeito inexoravelmente gerado pela sucessão das **provas surpresas**.

E já seria um material suficientemente interessante.

O fato, no entanto, é que o *Octeto* sequer tem oito provas (como o leitor mais atento teria percebido, aliás, ele se abre com a prova 4), e duas das que nos são apresentadas são na verdade reelaborações de um mesmo texto que, em nota de rodapé, o autor (O autor? Parece curiosamente inadequado recorrer aos eufemismos de praxe.) confessa não ter funcionado em sua primeira versão. E essa primeira intromissão autoral na verdade se transforma na tônica da segunda metade do *Octeto*, quando aquela voz irrompe definitivamente na página para, simultaneamente, confessar o aparente fracasso daquele experimento ético-literário e, por que não?, tentar transformar o fato de que o experimento fracassou em uma nova ferramenta de **interrogação**. Pois o relevante aqui é que os contos não pretendiam efetivamente **gerar** algum efeito em que os lia, mas sim, **perguntar** algo a essa pessoa, em um processo que, de certa maneira, deve ser antiliterário.

A literatura, afinal, mesmo que nos permita enxergar algo pelo buraco da fechadura é, definitivamente, um buraco pelo qual esprememos o que dizemos, e é exatamente esse buraco que Chklóvski examina. E seu efeito.

Wallace parecia intrigado diante da impossibilidade, nesse cenário, glorificado por um século de alto modernismo, daquilo que a retórica clássica, depois a bíblia e, no mesmo coração da modernidade, Michel Foucault, vieram a chamar de **parresia**, o discurso direto, honesto e, claro, arriscado.

Como ser direto?

Como ser sincero em literatura (talvez o pior dos mundos) e, mais ainda, na literatura e na arte de um tempo tomado por aquele prevalente discurso irônico nivelador que Wallace já desnudara em seu ensaio sobre a televisão, originalmente publicado em 1993?

É palpável, nos trechos finais, a angústia da “voz narradora”, mesmo quando contempla uma **solução**.

[...] agora te ocorre que você podia simplesmente perguntar. À leitora. Que você podia meter a cara pelo buraco parietal que “a 6 não está funcionando como Prova Surpresa” [...] e tal já criou e se dirigir diretamente à leitora e lhe perguntar claramente se ela está sentindo algo como o que você sentiu.

A pegadinha com essa solução é que você vai ter que ser 100% honesto. Ou seja, não apenas sincero: quase nu. Pior que nu – mais para “desarmado”. Indefeso. “Esse negócio que eu estou sentindo, eu não sei dar um nome assim de cara, mas parece importante, você



sentiu também?” – esse tipo de pergunta direta não é para os fracos. Para começo de conversa, ela fica perigosamente perto de “*Você gostou de mim? Por favor goste de mim,*” e você sabe mais do que bem que 99% de toda a intermanipulação humana e do virtuosismo de merda que rola por aí rola exatamente porque a ideia de dizer essas coisas assim direto é considerada meio obscena. A bem da verdade um dos únicos tabus interpessoais que a gente ainda tem é esse tipo de interrogação patética e direta de uma outra pessoa. Parece patético e desesperado. É assim que a leitora vai ver. E vai ter que ser assim. Não tem jeito. Se você der as caras e perguntar o quê (e *se*) ela está sentindo, não pode haver nada acanhado ou performativo ou falso-honesto-*pra-ela-gostar-de-você* na história. Uma coisa dessas ia acabar com tudo. Está vendo? Qualquer coisa menos que a completa sinceridade nua, indefesa e patética, e você está de volta ao dilema pernicioso. Você vai ter que se dirigir a ela 100% de chapéu na mão. (Wallace, 1999, p.154)

## 5.

Tal **solução** efetiva pode ter escapado ao escopo de Wallace. A bem da verdade, talvez sua investigação da questão apenas possa ter existido dada a inânia de qualquer possibilidade de resposta sintética, clara, direta, apologal, como entre os peixes.

Se os retores e os evangelistas puderam pensar fundamentalmente no que possa haver de **corajoso** no discurso parrésico, Foucault<sup>2</sup> soube muito bem ver que o olhar do século XX (XXI) sobre essa possibilidade tem de se considerar *sub specie angustiae*. O que Wallace talvez tenha nos dado seja uma das mais diretas manifestações desse impasse, assim como um dos melhores diagnósticos da situação e de suas possíveis vias de sondagem, inquirição, investigação.

E o curioso, aqui, é pensarmos em que medida ele pode ter demonstrado uma reversão de marcha de certos mecanismos de estranhamento na literatura ao mesmíssimo tempo em que reafirmava clamorosamente a necessidade daqueles mecanismos. Pois se ele talvez tenha revertido o **processo** da *ostranenie* tradicional, relegando a um segundo plano o enviesamento do olhar que se dirige ao objeto e confirmando, em alguns níveis, a necessidade pós-moderna de enviesar o olhar de leitores e autores sobre o próprio objeto literário, ele o fez frisando incessantemente, por seus mesmos resultados, a validade e a necessidade de um mecanismo que faça com que nos forcemos, via **chamada à realidade**, agora, a rever o que pensávamos conhecer e a ver de fato o que sequer enxergávamos.

---

2 E devo exclusivamente a Sandra M. Stroparo essa noções.

A diferença agora, no fim do século do modernismo, é o fato de que parte da névoa que talvez encubra nosso olhar sobre o mundo conforme vislumbrado cotidianamente, sobre o mundo conforme representado por nossa arte, e também, e talvez principalmente, sobre a arte que nos representa nosso mundo, derive precisamente dos mecanismos formais, estéticos, de estranhamento, enviesamento e, de uma vez, sofisticação que gradualmente cultivamos e empilhamos sobre todos esses objetos.

A diferença agora, acabado o *Octeto* de Wallace, é que talvez os autores que compartilhem dessa mesma angústia tenham de recorrer a processos de estranhamento, radicalizados (a forma da maioria dos textos de *Breves entrevistas...* atesta essa **necessidade**, e a forma do *Octeto* muito especialmente), para tentar derrubar um determinado tipo de vício causado por mecanismos de estranhamento.

Que a parábola dos peixes pareça se referir muito mais a uma ideia de revelação epifânica em sentido religioso que em sentido joyceano, literário, parece impor ao peixe mais velho muito mais o papel do enunciador da koan que o de criador de poemas, talvez signifique precisamente a dificuldade da empresa de Wallace naquele momento. Talvez sua impossibilidade. Talvez sua inutilidade, diriam alguns.

O fato, além disso, de que ele retorna a um tipo de conto muito mais **tradicional** em seu livro seguinte, que muito possivelmente, como afirmei acima, é sua obra mais bem-sucedida, pode também servir como testemunho dessa mesma conclusão.

O fato, no entanto, de que ao menos entre 1993 e 2005, exatamente no período que engloba a publicação do romance que tem se tornado o grande clássico de toda uma geração de escritores (ao menos), um dos maiores escritores americanos das últimas décadas tenha não apenas se feito essas perguntas, mas comunicado algumas delas e, muito mais ainda, tenha tentado dar uma forma a essas perguntas enquanto perguntas e **enquanto narrativas** deve ficar como demonstração dos tempos estranhos que vivemos (presente ou passado?), em que o estranhamento parece realmente tão onipresente que talvez precisemos recorrer a ele para vencê-lo, talvez precisemos usar de um viés para desviar do viés e ver a realidade.

Acordar para o mundo?

Perceber a água.

### Referências Bibliográficas

1. CHKLÓVSKI, Viktor. “Art as technique” in LEMON, L.T, & REIS, M.J. *Russian formalist criticism: four essays*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1965.
2. FOUCAULT, Michel. *Le gouvernement de soi et des autres : cours au Collège de France, 1982-1983*. François Ewald et Alessandro Fontana (orgs). Paris: Gallimard/Seuil, 2008.
3. WALLACE, David Foster. *Brief Interviews with Hideous Men*. Nova Iorque: Little, Brown, 1999.
4. \_\_\_\_\_. “E Unibus Pluram”, in *A supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again*. Nova Iorque: Little, Brown, 1999.
5. \_\_\_\_\_. *Oblivion*. Nova Iorque: Little, Brown, 2004.
6. \_\_\_\_\_. *This Is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*. Nova Iorque: Little, Brown, 2009.