

‘Tira esse sorrisinho do rosto’: a construção discursiva da Nova Sinceridade na revista *Esquire*

RESUMO

Mateus Pereira Carneiro
mateuspereiracarneiro@hotmail.com
Universidade Federal do Paraná (UFPR),
Curitiba, Paraná, Brasil.

Este artigo busca compreender como a Nova Sinceridade foi construída discursivamente em “Wipe That Smirk off Your Face”, texto publicado pela revista *Esquire* em setembro de 1991, no qual a expressão ganha grande visibilidade pública e é apresentada enquanto categoria da cultura. Traçamos um percurso do termo, da cena musical de Austin, no Texas, à reavaliação de sua associação à obra de David Foster Wallace. Em seguida, analisamos como o artigo organiza a mudança cultural em quadros comparativos que produzem arquétipos de “Velha” e “Nova” Sinceridade, associando a primeira à ironia dos anos 1980. A hipótese que orienta a leitura é a de que, no texto, a Nova Sinceridade é descrita como uma recusa de qualquer ironia e nuance, sendo vista com desconfiança pelos autores. Defendemos, no entanto, que ela é mais produtiva quando entendida como recusa de um tipo específico de ironia, que chamamos de ironia cínica. Para pensar esses conceitos, recorreremos à definição de sinceridade de Lionel Trilling e à concepção de ironia de Victor Heringer, inspirada nas formulações de Friedrich Schlegel sobre a ironia romântica no final do século XVIII. Em vez de uma dicotomia, sugerimos pensar as duas como forças de fricção.

PALAVRAS-CHAVE: Nova Sinceridade. Ironia. Cinismo. Cultura midiática.

INTRODUÇÃO

Em linhas gerais, a Nova Sinceridade costuma ser apresentada como uma resposta ao predomínio da ironia tipicamente associada ao pós-modernismo. Depois de décadas em que a ironia foi tomada como um dos procedimentos mais característicos da produção contemporânea, começa a surgir, sobretudo a partir dos anos 1990, a percepção de que ela teria deixado de operar como uma ferramenta crítica, convertendo-se em hábito. O ideal de sinceridade passou, então, a ocupar o lugar de uma alternativa possível, como uma tentativa de recuperar alguma forma de comprometimento entre linguagem, sujeito e mundo.

Matthew J. Balliro, em sua tese de doutorado *The New Sincerity in American Literature*, de 2018, afirma que

[a] Nova Sinceridade é um modo de interpretação definido por um foco intenso na identificação e no fomento de conexões coerentes entre leitores e textos literários; ela é frequentemente associada a relações claras e estáveis entre as dialéticas de interior/exterior, eu/outro e significado/expressão. Na produção crítica existente sobre o tema até o momento, os impulsos por trás da Nova Sinceridade têm se voltado principalmente para o significado do texto ou — de forma mais complexa — para a interpretação de como um autor ou texto transita por inúmeras camadas de artifício e performatividade a fim de transmitir uma mensagem, ideia, sentimento ou valor genuíno ao seu público; tais estudos situam a Nova Sinceridade em oposição à ironia ou a qualquer outro modo de expressão que oculte deliberadamente o significado. (Balliro, 2018, p. 1, tradução nossa)¹

Entretanto, de acordo com o autor, esta não é a única forma que a Nova Sinceridade pode assumir. Balliro argumenta que o próximo passo nos estudos sobre o tema consiste em elucidar as raízes da Nova Sinceridade, a fim de fundamentá-la intelectual, histórica e textualmente.

As diferentes concepções do que é a Nova Sinceridade foram, em grande medida, construídas e postas em circulação por diferentes autores, críticos e ensaístas, que a apresentaram ao público como um diagnóstico de sua época. Neste artigo, buscamos compreender como a Nova Sinceridade foi construída discursivamente no texto publicado na revista *Esquire* em 1991, intitulado “Wipe That Smirk off Your Face” e escrito por Peter W. Kaplan e Peter Stevenson. Optamos por analisar um único texto, por ser onde a expressão ganhou grande visibilidade pública e foi apresentada como categoria da cultura.

A hipótese que orienta a leitura é a de que, no artigo, a Nova Sinceridade é descrita como uma franqueza que dispensa a pose e a ironia, mas que continua a salvo do risco: uma verdade “segura”, sem nuance, que os autores veem com desconfiança. Defendemos, no entanto, que ela é mais produtiva quando entendida não como negação de toda ironia, mas de um tipo específico, que chamamos de ironia cínica. Nessa perspectiva, ironia e sinceridade deixam de ser excludentes e passam a ser pensadas como forças de fricção.

A primeira seção busca reconstruir a trajetória do termo, da cena musical da cidade de Austin, no Texas, nos anos 1980, à reavaliação recente de seu atrelamento à obra de David Foster Wallace. A segunda seção busca pensar a distinção feita por Lionel Trilling entre os conceitos de sinceridade e de

autenticidade, assim como refletir sobre o conceito de ironia de Victor Heringer, que pode ser relacionado à ironia romântica, formulada por Friedrich Schlegel. Na terceira e última seção, nos voltamos ao artigo “Wipe That Smirk off Your Face” para observar como o texto constrói discursivamente a Nova Sinceridade.

AS DIFERENTES ORIGENS DO CONCEITO

Nas últimas décadas, a Nova Sinceridade passou a aparecer com frequência em estudos dedicados à literatura contemporânea, sendo quase sempre associada à obra de David Foster Wallace e à ideia de uma reação à ironia típica do pós-modernismo. No entanto, o que se apresenta, por vezes, como um conceito consolidado teve, durante muito tempo, uma existência bastante dispersa. Balliro afirma que o primeiro uso mais amplo do termo “new sincerity” aconteceu em meados da década de 1980, na crítica musical estadunidense. Segundo ele,

[...] desde meados dos anos 1980, jornalistas musicais usam o termo para designar artistas bem variados: de estrelas como John Cougar Mellencamp e Bruce Springsteen a cantautores como Vic Chesnutt e Rufus Wainwright, passando por cantores românticos como Tony Bennett e por bandas de rock independente como The National e Bright Eyes (Balliro, 2018, p. 35, tradução nossa)².

Entretanto, essa classificação era frequentemente aplicada sem explicação, como se a “nova sinceridade” na música estadunidense fosse um gênero já estabelecido tal qual o punk ou o grunge. Para reconstruir essa linha do tempo, o autor se apoia no livro intitulado *Dissonant Identities: The Rock’n’Roll Scene in Austin*, de 1994, no qual o professor e músico Barry Shank trata da cena musical de Austin, no Texas.

Segundo Shank, o termo teria se popularizado naquele contexto a partir de um comentário de Jesse Sublett à sua amiga Margaret Moser, jornalista do *Austin Chronicle*, a respeito de um conjunto de bandas de rock alternativo que despontava então na cena musical de Austin, entre aproximadamente 1985 e 1990 — grupos como True Believers, Zeitgeist (que depois passaria a se chamar The Reivers), Glass Eye e Doctors’ Mob —, cuja estética e postura no palco se contrapunham à pose característica das bandas de punk e new wave da década anterior:

Em 1984, Jesse Sublett batizou com desdém as bandas associadas à cena do Beach de “bandas da Nova Sinceridade”. Aos olhos dele, elas ostentavam uma pretensa ausência de artifício e defendiam o “conteúdo” contra o “estilo”: não trocavam a roupa do dia a dia para tocar, afinavam os instrumentos no palco, faziam apresentações desleixadas e pouco profissionais e tentavam desfazer a distinção entre os músicos no palco e os fãs na plateia. (Shank, 1994, p. 148, tradução nossa)³

É interessante notar que o comentário inicial de Sublett, de acordo com Shank, foi pejorativo: “Segundo a lembrança de Jesse, o rótulo nasceu de um comentário jogado ao vento, numa conversa com Margaret Moser no Continental Club: “Todas essas bandas da nova sinceridade, elas são uma porcaria”. Moser pegou a expressão e passou a usá-la em suas colunas no *Austin Chronicle*.” (Shank, 1994, p.

271, tradução nossa⁴). Vale citar que essa versão da frase foi contestada por Sublett em seu site oficial, onde ele assume a autoria do termo, mas contesta o tom pejorativo descrito:

Numa noite do início dos anos 1980, eu estava sentado ao lado de Margaret Moser, crítica musical de longa data em Austin e amiga, assistindo a uma das primeiras formações dos True Believers (antes de Jon Dee Graham entrar na banda). Margaret perguntou o que eu achava, e eu disse: “Pra mim, isso tudo é nova sinceridade.” Dei de ombros. “Não é a minha praia. Não me convence. Me dá Neil Young a qualquer hora, esse é o de verdade.” (Sublett, s.d., tradução nossa)⁵

Independentemente da versão real da história, após o comentário, Moser passou a usar o termo em seus textos, tornando-o uma espécie de demarcador para se referir a essas bandas:

Cerca de uma semana depois, Margaret usou o termo numa matéria do *Austin Chronicle* e, quando me dei conta, minhas palavras tinham dado a volta ao mundo, aparecendo na *Rolling Stone* e na MTV. A expressão tinha sido pensada como uma espécie de dar de ombros entediado, mas foi interpretada como um tapa na cara. Muita gente achou que eu tinha inveja do sucesso (por modesto que fosse) dessas bandas. Nada disso é verdade. (Sublett, s.d., tradução nossa⁶)

Foi apenas em 1991, na revista *Esquire*, que o termo passou a ser usado para falar sobre a cultura estadunidense como um todo. O artigo “Wipe That Smirk off Your Face”, de Peter W. Kaplan e Peter Stevenson, foi escrito no contexto da sucessão de Johnny Carson no *The Tonight Show*. O artigo se valia dessa disputa para propor uma série de comparações entre o que chamava de Velha e Nova Sinceridade.

Além disso, nos estudos de cinema, o termo foi usado pelo crítico Jim Collins em seu ensaio “Genericity in the Nineties”, publicado em 1993 na coletânea *Film theory goes to the movies: cultural analysis of contemporary film*. No texto, o autor escreve sobre a produção cinematográfica norte-americana do final dos anos 1980 e início dos 1990, identificando dois modos de se fazer cinema que conviviam naquele período: de um lado, um cinema marcado pela referência incessante a outras obras, pelo pastiche e pela autoconsciência pós-moderna; de outro, filmes que voltavam a investir em emoção, envolvimento e afeto sem, contudo, ignorar completamente alguma consciência de seus próprios artifícios.

A Nova Sinceridade, no entanto, veio a se atrelar de maneira duradoura à obra de David Foster Wallace, muito em função de seu famoso ensaio sobre a presença da ironia na cultura televisiva e literária dos Estados Unidos, “E Unibus Pluram”, de 1993, e, em particular, de uma passagem em que o autor especula sobre os próximos rebeldes da ficção estadunidense. Esses rebeldes, segundo Wallace, estariam dispostos a se afastar do olhar irônico, ainda que isso os tornasse, aos olhos da cultura vigente, *sinceros* demais:

Os próximos “rebeldes” literários nesse país podem muito bem emergir como um estranho grupo de antirrebeldes, olhadores natos que ousam se afastar do assistir irônico, que têm a ousadia infantil de apoiar e exemplificar princípios sem duplo sentido. Que tratam dos bons e velhos problemas e emoções humanos nada fashion da vida

nos EUA com reverência e convicção. Que fogem da autoconsciência e do enfado da moda. Esses antirrebeldes seriam fora de moda, claro, antes mesmo de começar. Mortos na página. Sinceros demais. Claramente reprimidos. Atrasados, antiquados, ingênuos, anacrônicos. Talvez seja essa a questão. Talvez seja por isso que eles sejam os próximos rebeldes verdadeiros. Rebeldes verdadeiros, até onde sei, correm o risco de desagradar. (Wallace, 1993, tradução de Nogueira, 2020, p. 136)

Wallace também observava como a TV, por ser um espelho da cultura e ao mesmo tempo um de seus principais vetores, acabou incorporando e disseminando um tipo de cinismo que também contaminou a literatura e outras formas de expressão:

Não que a televisão tenha culpa de alguma dessas coisas. Só de seu sucesso imoderado. Isso é, afinal de contas, o que a TV faz: ela discerne, ordena, e representa o que pensa que a cultura dos EUA quer ver e ouvir sobre si própria. Ninguém e todos têm culpa pelo fato de que a televisão começou a derivar rebelião e cinismo como a *imago populi* das pessoas classe alta e populares da geração boomer. Mas a colheita tem sido sombria: a forma de nossa arte mais rebelde tornou-se mero gesto, piadinha, não só estéril mas perversamente escravizante. (Wallace, 1993, tradução de Nogueira, 2020, p. 136)

É significativo, porém, que Wallace nunca tenha empregado o termo “New Sincerity” em seu ensaio e que a associação entre o autor e o conceito tenha sido construída, a posteriori, pela fortuna crítica que se debruçou sobre sua obra.

Foi Adam Kelly quem, em 2010, consolidou essa ligação entre o termo e a obra de Wallace, em seu ensaio “David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction”, publicado na coletânea *Consider David Foster Wallace: Critical Essays*. Kelly parte, já nas primeiras linhas de seu texto, da constatação de que existiria uma ampla concordância de que “[...] David Foster Wallace afirmou e incorporou a sinceridade como um valor crucial em sua vida e obra, talvez até como o valor definidor dessa obra” (Kelly, 2010, p. 131, tradução nossa⁷). É a partir desse suposto consenso que Kelly desenvolve seu argumento, definindo a busca pela sinceridade como organizadora de todo um projeto literário.

Essa associação guiou inúmeros trabalhos sobre a obra de Wallace e, a partir daí, o termo passou a funcionar como uma espécie de demarcador, aplicado também a produções de outros autores e objetos culturais que buscavam um olhar sincero, que apostavam na vulnerabilidade e na comunicação direta com o público.

Contudo, Kleber Kurowsky em sua tese de doutorado intitulada “Os vernizes da verdade: mapeamentos da ironia na obra ficcional de David Foster Wallace”, de 2024, reavalia essa associação, apontando um possível engessamento da recepção crítica do autor. Sua objeção não consiste em negar a relevância da Nova Sinceridade para a compreensão de *Graça infinita* ou de parte da produção do autor, mas em mostrar como o conceito, sobretudo a partir de Adam Kelly, acabou se convertendo em uma chave interpretativa totalizante.

Segundo Kurowsky, ao buscar um princípio capaz de unificar toda a obra de Wallace, Kelly “não tenta se engajar com a obra de Wallace no registro dela, mas sim simplificá-la para encontrar respostas que possam ser mais amplamente

aplicadas e, conseqüentemente, mais amplamente difundidas.” (Kurowsky, 2024, p. 81).

Considerado seu percurso, a Nova Sinceridade parece não ter contornos fixos, pois foi compreendida de maneiras distintas por diferentes grupos ao longo dos anos. Embora seja principalmente associada a um autor, em torno de cuja obra se construiu a ideia de uma literatura que busca a sinceridade, nem mesmo essa associação lhe garantiu uma significação estável. Isso nos leva à pergunta: afinal, o que é a Nova Sinceridade hoje?

SINCERIDADE E IRONIAS

Para pensar esse conceito, é pertinente retomar a concepção de sinceridade desenvolvida por Lionel Trilling em *Sincerity and Authenticity* (1972). Originado de um ciclo de palestras proferidas em Harvard, o livro acompanha a transformação histórica de dois ideais morais: a sinceridade e a autenticidade. Para Trilling (2014), a sinceridade não constitui simplesmente uma disposição natural do sujeito, mas envolve uma determinada compreensão da relação entre aquilo que somos e aquilo que apresentamos aos outros.

Nesse sentido, a sinceridade está vinculada tanto à correspondência entre a interioridade e sua expressão pública quanto às expectativas sociais que orientam a apresentação de si. Como observa o autor, ser sincero também pode envolver o desempenho do papel de alguém sincero:

A sociedade exige que nos apresentemos como seres sinceros, e a forma mais eficaz de cumprir essa exigência é assegurando que nós somos sinceros de fato, que realmente somos o que queremos que a comunidade ache que somos. Em suma, nós interpretamos o papel de nós mesmos, desempenhamos com sinceridade a função da pessoa sincera, e disso resulta que um juízo que se debruce sobre nossa sinceridade pode muito bem declará-la inautêntica. (Trilling, 2014, p. 22-23)

A passagem torna claro o caráter paradoxal da sinceridade, pois, para corresponder às expectativas sociais, o sujeito precisa se apresentar como alguém que efetivamente é aquilo que demonstra ser. Isso não significa, necessariamente, que toda expressão sincera seja uma encenação falsa, mas que a sinceridade não está livre das convenções e das formas de representação que regulam as relações sociais.

Trilling também observa que a sinceridade passou por transformações históricas que alteraram sua autoridade como ideal moral. Sua análise não se limita ao surgimento e à valorização desse conceito, mas contempla também seu declínio e a perda de prestígio que a palavra passou a experimentar na modernidade:

Uma descrição histórica da sinceridade deve ter sob seu escopo não somente o nascimento e a ascendência do conceito, mas também seu declínio, isto é, a manifesta diminuição da autoridade que antes exercera. A própria palavra veio a perder grande parte de sua elevada dignidade. Quando a ouvimos, temos ciência do anacronismo que estranhamente a toca. Ao pronunciá-la, provavelmente o fazemos com desconforto ou ironia. (Trilling, 2014, p. 17)

Além disso, o autor argumenta que a literatura moderna, especialmente a que se consolidou como clássica ao longo do século XX, participou ativamente do processo de esvaziamento do ideal de sinceridade. Em muitos casos, os escritores passaram a rejeitar qualquer noção de transparência ou expressão direta do eu, preferindo assumir uma postura de distanciamento. A ideia de que o artista deveria desaparecer em sua obra, recusando aspectos pessoais, tornou-se uma atitude dominante, baseada numa recusa à exposição do íntimo como fundamento da criação:

A desvalorização da sinceridade está vinculada de modo essencial, mas também paradoxal, à mística da literatura clássica de nosso tempo. Alguns de seus mestres passaram a acreditar que, com relação a suas obras e seu público, eles não eram pessoas ou eus, mas artistas. Isso significava que não eram de fato, na expressão com que Wordsworth começa a definir o poeta, homens falando para homens. (Trilling, 2014, p. 16)

Dessa perspectiva, a sinceridade parece pressupor um “eu” relativamente estável e transparente, capaz de coincidir com o que declara publicamente. À medida que a cultura moderna passa a desconfiar desses papéis, vistos cada vez mais como máscaras que sufocam o sujeito, o ideal de ser fiel ao outro e à convenção perde força e se torna, aos olhos de muitos, insuficiente ou mesmo suspeito.

É a crise da sinceridade que leva Trilling a introduzir a noção de autenticidade como “uma concepção mais exigente do eu e daquilo em que consiste ser verdadeiro para com ele, uma referência mais ampla ao universo e ao lugar que o homem nele ocupa, tal como uma visão menos receptiva e cordial das circunstâncias sociais da vida.” (Trilling, 2014, p. 22). Parece ser esse terreno, no qual a expressão direta do eu perde crédito e o distanciamento se torna uma postura quase obrigatória, que possibilita a leitura da ironia como o contrário da sinceridade.

Essa leitura, no entanto, corresponde apenas a uma das formas que a ironia assumiu historicamente. Uma tradição anterior, que remonta ao romantismo alemão, a concebe como uma consciência que sustenta, ao mesmo tempo, o entusiasmo e o olhar crítico sobre ele. Para pensar a relação entre sinceridade e ironia na Nova Sinceridade, vale então recuperar essa concepção.

No final do século XVIII, Friedrich Schlegel concebeu a ironia não como um recurso de linguagem ou uma atitude, mas como uma forma de consciência: a consciência de que o ser humano, sendo finito, tenta dar conta de um mundo infinito. É a partir dessa perspectiva que o autor elabora sua concepção da criação artística, entendida como um movimento em duas fases, uma expansiva e outra contrativa. Segundo a leitura de Muecke (1995), na fase expansiva, “o artista é ingênuo, entusiasta, inspirado, imaginativo; mas seu ardor descuidado é cego e, assim, sem liberdade” (Muecke, 1995, p. 41). Na fase contrativa, o artista retorna à própria obra com distanciamento, e passa a ser “reflexivo, consciente, crítico, irônico; mas a ironia sem entusiasmo é estúpida ou afetada” (Muecke, 1995, p. 41).

Nessa concepção, o artista ideal não é apenas aquele que cria com entusiasmo, mas também aquele que consegue olhar criticamente para a própria criação, sendo assim “amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico”

(Muecke, 1995, p. 41). É nessa tradição que Victor Heringer se inspira ao definir a ironia em sua crônica “Brasileiro, anti-irônico”:

A ironia não é uma atitude cool, um sorriso blasé, um bigode antiquado, um garoto rico dirigindo um Passat 81 porque carro velho tem mais aura. [...] É também simplesmente ter nascido [...] a gente nasce com um tempo curtíssimo para tentar compreender um universo que tem tempo de sobra. Ao mesmo tempo, porém, somos parte desse universo. Somos finitos no infinito e temos o infinito inscrito na nossa carne perecível. Mortais e imortais, simultaneamente. Isso é profundamente irônico, e, como se pode perceber, não muito hilariante. No final das contas, a ironia é o acolhimento do sim e do não num mesmo ser. (Heringer, 2021, p. 62)

Heringer desenvolve melhor sua concepção de ironia em sua dissertação de mestrado, *Enrique Vila-Matas: A ironia e a reinvenção da subjetividade*, ao analisar o sujeito representado em *Paris Não Tem Fim* (2003), de Enrique Vila-Matas. Em vez de entendê-la como um gesto de pura negação ou de distanciamento absoluto, ele descreve uma ironia que se volta sobre si mesma, colocando em questão o próprio impulso irônico. É justamente esse movimento reflexivo que permite à ironia ultrapassar a simples negatividade e abrir espaço para uma forma paradoxal de afirmação.

Esta não é mais negatividade infinita e absoluta – não só porque nada mais há de absoluto, mas porque, em contato com a ironia, a ironia mesma se ironiza (“às vezes acaba zombando de si mesma”, VILA-MATAS, 2007: 9) e, por seus próprios meios, consegue atingir alguma verdade. É, portanto, uma espécie de positividade, embora profundamente negativa. Com isso não queremos dizer que se operou uma inversão de termos, mas que se chegou ao núcleo mesmo do paradoxo: nãoosim, simnão. E, como veremos, há inscrita nessa visão irônica uma poderosa afirmação de liberdade. (Heringer, 2014, p. 64-65)

Esse tipo de ironia tende a ficar de fora de algumas leituras da Nova Sinceridade, sobretudo daquelas que a definem como contraponto ao cinismo e ao distanciamento. Ao reduzir a ironia à sua forma mais empobrecida, essas leituras perdem de vista aquilo que Schlegel via como condição da criação.

É essa forma empobrecida que optamos por chamar aqui de ironia cínica, uma ironia reduzida a atitude, ao “sorriso blasé” de que fala Heringer, que se fecha sobre o próprio distanciamento e para a qual todo compromisso com a verdade já aparece, de antemão, como ingenuidade. Em termos schlegelianos, é a fase contrativa sem a expansiva, a “ironia sem entusiasmo” que Muecke descreve como “estúpida ou afetada”.

Em vez de polos excludentes, propomos, então, pensar ironia e sinceridade como forças de fricção: movimentos que se atritam, mas não se anulam. Com esses conceitos, a próxima seção examina como o texto da *Esquire* constrói discursivamente a Nova Sinceridade.

Em setembro de 1991, a revista norte-americana *Esquire* chegou às bancas com duas capas diferentes. Em ambas, a imagem principal era um retrato do apresentador David Letterman, acompanhado da chamada “Forget Irony—Have a Nice Decade!”, impressa em destaque. Em uma delas, ele aparece sorrindo; na outra, sua expressão é fechada. Em ambas as capas as expressões do apresentador carregam certo sarcasmo em sua apresentação ao leitor:

Figura 1 – Capas alternativas da edição da revista *Esquire*



Fonte: MonsieurA (2021)

A presença de Letterman na capa da edição se deve ao contexto de disputa pela sucessão de Johnny Carson no *The Tonight Show*, o principal programa noturno da televisão estadunidense. Letterman, que apresentava outro programa de entrevistas da NBC, era apontado na época como um dos favoritos ao posto, mas a emissora acabou escolhendo Jay Leno para ocupar o cargo.

Também nesta edição está o artigo “Wipe That Smirk off Your Face”, anteriormente citado. O texto se apresenta como “um guia legal e quase inteiramente livre de ironia para a Nova Sinceridade” (Kaplan; Stevenson, 1991, tradução nossa⁸) e parte da escolha de Jay Leno como sucessor de Carson para explorar o que ela revelava sobre o clima cultural do país naquele momento:

Durante cerca de trinta anos, o que Carson fazia, o país seguia. A NBC tinha uma grande escolha pela frente, que ela própria não via como tal. Leno, provavelmente o melhor monologuista do país e herdeiro natural do posto de rei da comédia de atualidades, era simpático. Leno era direto. Falava com a plateia. Tinha um Q Score alto (ou seja, as pessoas gostam dele) e fazia piadas carinhosas sobre seus pais (que não sabem usar o videocassete) e sobre o estado onde nasceu, aquela viúva excêntrica chamada Massachusetts. “Quando meu nome foi mencionado”, disse Leno ao *Washington Post*, “a reação foi: ‘Ah, ele parece um cara legal.’ (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 142, tradução nossa⁹)

Leno foi escolhido por ser percebido como alguém direto, afetuoso e sincero, o “cara legal”. Letterman, por sua vez, era o piadista sarcástico, que olhava o mundo com certo distanciamento. Para os autores, a decisão da NBC refletia uma mudança no gosto do público que não se limitava à televisão, mas que era presente também em outros campos, como na política, onde eles introduzem a Nova Sinceridade, comparando o estilo do presidente George H. W. Bush com o de seu antecessor, Ronald Reagan:

Há uma Nova Sinceridade no país. Jay é sincero. O presidente, claro, é sincero. Praticamente suas primeiras ordens como chefe do Executivo foram desmontar o aparato cênico criado por seu antecessor; sua retórica também foi despida de enfeites, e não se achava um floreio supérfluo no discurso sobre o Estado da União. Onde Reagan se vendia inflando o emocionalismo de Capra com ideias de direita, Bush optou pelo laconismo de John Ford, uma espécie de Henry Fonda dos ricos. Onde os anos Reagan eram um espetáculo de *medicine show* à moda de Buffalo Bill, recontando os vinte anos anteriores da perspectiva da direita, Bush simplesmente chamou a cavalaria. (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 142, tradução nossa¹⁰)

Segundo eles, os presidentes representavam dois modos de governar: Reagan, ex-ator, fazia da presidência um espetáculo, pois defendia ideias conservadoras com a emoção dos filmes de Frank Capra e contava a história recente do país do ponto de vista da direita. Bush abandonava essa encenação e adotava o estilo de poucas palavras dos filmes de John Ford.

Apesar disso, eles descrevem o novo clima como uma franqueza apenas aparente, anunciada mais do que praticada: “Temos uma nova *pretensa* franqueza. E uma súbita cessação da pose. E uma nova ênfase na simpatia, cuja falta passou a ser vista de repente, de Nancy a Dice, como o grande pecado nos Estados Unidos.” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 142, tradução nossa¹¹, grifo nosso). Essa desconfiança é o que distingue o texto de um elogio à Nova Sinceridade.

Para entender o que essa franqueza veio substituir, é preciso olhar para o período anterior, que é descrito como a era do subtexto:

Acabamos de atravessar um período em que o subtexto dominava: certos nomes da cultura, de Tom Wolfe a David Lynch e à revista *Spy*, agiam como repórteres de defesa do consumidor, pretendendo mostrar a diferença entre o que estávamos vendo e o que de fato era. Isso era, em si, uma espécie de sinceridade: uma tentativa de quebrar as artimanhas da época. Uma atitude irônica universal virou o tom da época, enquanto uma rede de agentes culturais alternativos trocava bilhetes dia e noite, desmascarando a cultura ao recitar seus jingles, slogans e símbolos. Sim, era cruel (*Veludo Azul*). Mas era uma crueldade com propósito purgativo. (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 142, tradução nossa¹²)

O artigo não opõe a ideia de uma ironia insincera a uma sinceridade pura e verdadeira. Os autores argumentam que a ironia dos anos 1980 era ela própria uma forma de sinceridade, pois desmontava as encenações do momento ao expor a distância entre a aparência e a realidade. Chamam-na, por isso, de Velha Sinceridade. Nesse sentido, a desconfiança dos autores recai sobre a Nova Sinceridade, que eles descrevem como uma sinceridade que, ao dispensar a ironia, perde também a nuance.

Kaplan e Stevenson também não tratam essa Velha Sinceridade como algo que desapareceu por acaso. Para eles, ela foi substituída devido a uma reviravolta decorrente do avanço do mercado livre e da demanda por democracia ao redor do mundo. Os autores dizem que outros fatores, mais próximos da vida cotidiana, também já vinham corroendo a Velha Sinceridade. O primeiro foi econômico, já

que a quebra da bolsa de valores e a recessão que se seguiu mudaram as prioridades de uma geração que antes levava a vida na brincadeira:

Então Letterman foi mais uma vítima da paz mundial? Bem, sem trivializar! Duas ou três outras coisas já tinham começado a desmontar a Velha Sinceridade. A quebra da bolsa foi uma delas. Não havia tempo para ironia, nem mesmo para varar a noite, quando Gordon Gekko estava preso e, de repente, era preciso disputar com um monte de outros maníacos de colarinho branco só para pagar o aluguel. A recessão calou a Era do Deboche bem depressa. (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 144, tradução nossa¹³)

Gordon Gekko, personagem de Michael Douglas em *Wall Street*, é o financista ganancioso que representava o espírito da década. Imaginá-lo preso significa o fim desse modelo de sucesso e excesso. Sem dinheiro fácil, até os executivos passaram a lutar por emprego e a se preocupar com as contas. A ideia é que a ironia era um luxo da prosperidade e perdeu espaço quando a vida ficou mais difícil.

O segundo fator apontado pelos autores foi a escolha de Dan Quayle como vice-presidente de Bush. Quayle era um político jovem, da geração dos próprios autores, e sua chegada ao cargo deveria ter sido um prato cheio para o humor irônico da época. Em vez disso, a reação foi de choque, e o país passou a se perguntar se aquela era mesmo a liderança que havia escolhido para si:

Em seguida veio Dan Quayle. A escolha de Quayle como o nosso coleguinha de geração deveria ter sido um dos grandes momentos do período de alta ironia do pós-guerra: era como ter um JFK de enfeite de jardim. Mas, em vez de ser um daqueles momentos em que a vida imita a arte de modo engraçado, foi um insulto revelador, um tapa na cara inesperado. Era essa a liderança que nós mesmos tínhamos produzido? (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 144, tradução nossa¹⁴)

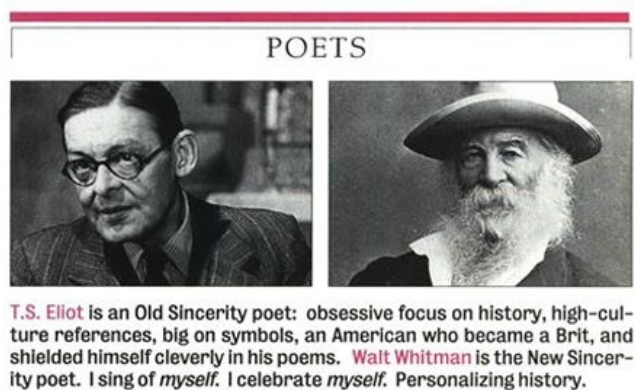
O terceiro fator apontado pelos autores foi a Guerra do Golfo, em 1991. Durante os meses de preparação e de combate, o país viveu um clima de mobilização que lembrava o da Segunda Guerra Mundial. Nesse ambiente, a ironia deixou de parecer apenas de mau gosto e passou a parecer sem graça. O público queria informação ou distração, e a televisão, antes alvo de piada, tornou-se uma janela pela qual se observava o conflito:

A terceira, claro, foi a Guerra do Golfo. Se havia algo capaz de drenar o distanciamento, era isso. Você deve ter notado que, em qualquer lugar dos Estados Unidos durante aqueles meses de preparação e combate, a sensação era um pouco a de 1944. A ironia não era apenas de mau gosto, era pior: não tinha graça. As pessoas não queriam sensibilidade; queriam informação ou distração. A televisão deixou de ser a piada de um entretenimento decadente e virou uma janela para Esparta. De repente, as ações tinham consequências. (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 144, tradução nossa¹⁵)

Além do conteúdo textual, o artigo constrói seu argumento também a partir de imagens. Ao lado do texto podemos observar quadros comparativos que dispõem lado a lado a “Velha” e a “Nova” Sinceridade. A página instrui o leitor a ver a Nova Sinceridade como algo que se reconhece por contraste: celebridades,

escritores, programas, até mesmo formas geométricas são comparadas e colocadas como exemplos dos conceitos abordados.

Figura 2 – Quadro “Poets”



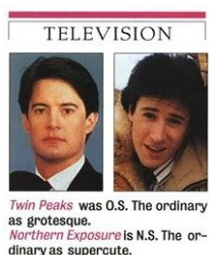
Fonte: Kaplan e Stevenson (1991)

No quadro dedicado aos poetas, T.S. Eliot é apresentado como representante da Velha Sinceridade e Walt Whitman como representante da Nova Sinceridade. O que torna Eliot “velho” é seu modo de escrever: os autores destacam o “foco obsessivo na história, referências à alta cultura, grande apego a símbolos” e dizem que ele “se protegeu habilmente em seus poemas” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 143, tradução nossa). Whitman, por sua vez, é definido por trechos de um de seus poemas mais famosos, “Song of Myself”, escritos em primeira pessoa: “Eu canto a mim mesmo. Eu celebro a mim mesmo” e, também, por “pessoalizar a história” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 143, tradução nossa).

Essa oposição nos remete à definição anterior de Trilling. Whitman, que canta a si mesmo, estaria ao lado de Wordsworth, o “homem falando para homens”; Eliot, que “se protegeu habilmente em seus poemas”, aproximaria-se dos mestres que, segundo Trilling (2014, p. 16), passaram a se ver “não como pessoas ou eus, mas como artistas”.

A Nova Sinceridade é descrita como “frontal, limpa, nunca enigmática ou em camadas” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 142, tradução nossa¹⁶). Há um desdobramento curioso, pois Whitman é anterior a Eliot, de modo que a oposição não organiza uma cronologia, o que sugere que “velho” e “novo” nomeiam atitudes, não simplesmente momentos históricos.

Figura 3 – Quadro “Television”



Fonte: Kaplan e Stevenson (1991)

No quadro dedicado à televisão, *Twin Peaks* é classificada como Velha Sinceridade e *Northern Exposure* como Nova. A justificativa de cada uma se resume a uma só frase: “o comum como grotesco” e “o comum como superfofo” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 143, tradução nossa). Os dois programas partilham o mesmo ponto de partida, a vida em cidades pequenas, e por isso a diferença entre eles está sobretudo na atitude diante dessa mesma vida. O quadro condensa uma oposição que o texto desenvolve mais adiante, quando diz que na Velha Sinceridade se contavam “pequenas histórias” com uma atitude distanciada, enquanto na Nova se aspira a “contar histórias cotidianas” com seriedade (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 144, tradução nossa).

É interessante notar que o formato de pares de opostos, com um lado “em alta” e outro “fora de moda”, é familiar às revistas de tendência, com a sinceridade aparecendo como uma etiqueta. A própria chamada da capa, “Forget Irony—Have a Nice Decade!”, tem a forma imperativa de um slogan. A sinceridade, cujo ideal pressupõe comprometimento, aparece aqui convertida em marca, o que reforça a ideia de que a Nova Sinceridade é vista, no artigo, como algo a ser consumido.

Esse contraste também aparece nas anedotas que atravessam o artigo. Uma delas envolve a cantora Madonna e o ator e diretor Kevin Costner nos bastidores de *Truth or Dare*, documentário de 1991 sobre a turnê *Blond Ambition*. Depois de assistir ao espetáculo, Costner vai até Madonna e diz que sua apresentação foi “bacana”¹⁷. Quando ele deixa o camarim, Madonna reage fazendo uma careta e colocando o dedo na garganta simulando vômito. Para ela, alguém que tivesse considerado seu show “bacana” tinha que dar o fora. Os autores veem esse momento como uma ponte entre sinceridade e ironia, pois a cena deixa em aberto quem foi realmente a pessoa sincera naquela situação.

Madonna estava realizando um espetáculo deliberadamente teatral, baseado na paródia sexual e em uma persona construída para o palco. Ao mesmo tempo, os autores ressaltam que sua performance não era apenas uma encenação vazia. Seu show procurava questionar ideias já estabelecidas sobre masculinidade e feminilidade, sobre a relação entre a vida privada e a apresentação pública e sobre as próprias convenções relacionadas ao corpo. Por outro lado, Costner representa um homem ingênuo, direto e bem-intencionado, que chega aos bastidores para reagir ao espetáculo de maneira simples e aparentemente sincera.

De acordo com os autores, mais tarde Costner afirmou ao *The New York Times* que não havia gostado do show e que o tinha considerado até meio repugnante. É essa tentativa de transmitir uma impressão de sinceridade que os autores identificam como uma manifestação da Nova Sinceridade: “Ainda assim, ele queria transmitir o que queria transmitir, algo que soasse como sinceridade, e isso é a Nova Sinceridade.” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 146, tradução nossa¹⁸), o que nos remete à imagem que Trilling descreve quando diz que “interpretamos o papel de nós mesmos”.

Madonna, por sua vez é paródica e cria uma persona para os palcos, sem, contudo, renunciar ao desejo de dizer algo verdadeiro, o que a aproximaria do artista “amavelmente entusiasta e imaginativamente crítico” descrito por Muecke a partir de Schlegel.

Para os autores, a Nova Sinceridade é uma atitude que se define pela disposição de se apresentar publicamente sem a pose que antes servia de escudo. Porém, ao abrir mão da pose, ela se resguarda de outro modo, evitando o conflito

e o risco, o que a torna uma declaração “segura”. É nesse sentido que sua caracterização é, acima de tudo, ingênua e pública. Por isso, os autores não veem na Nova Sinceridade um bom exemplo de sinceridade, mas uma forma inofensiva de expressar alguma coisa, seja ela verdadeira ou não.

Depois de desenvolver a discussão por meio de exemplos da televisão, da cultura popular e da vida pública, Kaplan e Stevenson abandonam momentaneamente o tom irônico que permeia o artigo e passam a tratar do problema de maneira mais direta. Eles fazem isso retomando uma lembrança de David Letterman.

Cerca de dez anos antes, ao sair tarde do Improv, um clube de comédia em Los Angeles, Letterman viu um amigo contando a colegas de profissão, na calçada, o que tinha visto na TV na noite anterior: um comediante que, no programa de Tom Snyder, difamou Frank Sinatra de forma tão contundente que teria destruído a própria carreira. O amigo encenava o episódio, simulando cortar os pulsos e depois a garganta, enquanto seus colegas quase choravam de tanto rir. Ao final do relato, é revelado que o comediante em questão era Jay Leno, na época descrito por Letterman como o comediante mais engraçado do ramo.

Para os autores, a brutalidade daquele episódio pertencia a um tipo de comportamento que se tornou cada vez menos aceitável em sociedade. As pessoas aprenderam a controlar seus impulsos mais agressivos e a agir de maneira mais amigável, inclusive porque esse comportamento poderia trazer vantagens na vida profissional.

A maioria de nós aprendeu a não dizer esse tipo de coisa em público. Aprendemos a reprimir nossos impulsos mais corrosivos nos dias de hoje, a operar num plano mais amistoso. Isso, por consequência, nos rende a promoção. Não há heroísmo nem vilania nisso. A Velha Sinceridade era um artifício para escancarar a verdade e acomodá-la à época. A Nova Sinceridade é uma espécie de verdade de preservativo; declaração segura. (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 146, tradução nossa¹⁹)

Para ilustrar essa mudança, eles imaginam como figuras como Lenny Bruce, Martin Luther King Jr. e Janis Joplin seriam recebidas no presente. Sua maneira crua de se expressar provavelmente pareceria estranha. O mesmo aconteceria com Norman Mailer, Bob Dylan e Muhammad Ali, apresentados como antigos exemplos de uma tradição americana de combatividade. O que os tornaria anacrônicos, de acordo com os autores, não é necessariamente aquilo que disseram, mas a maneira como disseram.

Por fim, o texto chega à sua defesa daquilo que consideram uma sinceridade real. Os autores não propõem simplesmente recuperar a Velha Sinceridade, mas defendem uma forma de franqueza que não tenha vergonha do idealismo, que não tema assumir posições diretamente e que aceite o risco de fazer isso em público:

A sinceridade de verdade é uma grande coisa: não tem medo do idealismo, não se constrange com a franqueza, tem fome de ideias. Ela reconcilia nossos melhores instintos com o risco público. É o nosso melhor eu levado adiante com garra. E cabe a nós reencontrá-la, fazer jus à nossa consciência. Isso não quer dizer que precisemos abrir mão da insinceridade, da nuance ou da bolinha de papel; os caras legais

que chegam em primeiro lugar são sempre os que mais precisam ser vigiados. (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 146, tradução nossa²⁰)

Ao dizer que “os caras legais que chegam em primeiro lugar são sempre os que mais precisam ser vigiados” os autores invertem o ditado *nice guys finish last* para alfinetar o próprio Leno, que acabava de “chegar em primeiro lugar” na sucessão do *Tonight Show*.

O que se propõe no texto é recuperar a possibilidade de uma sinceridade que aceite algum risco, sem transformar isso em uma rejeição completa da ironia ou da nuance. O artigo termina justamente mantendo essa tensão, com a recomendação de que não se abandonem as velhas piadas na nova década: “Não jogue fora as piadas antigas. Elas podem ser resgatadas na virada do milênio. Tenha uma ótima década de 90.” (Kaplan; Stevenson, 1991, p. 146, tradução nossa²¹).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, nos propomos a pensar e acompanhar um momento da trajetória histórica da Nova Sinceridade, comumente descrita como uma recusa à ironia. A partir disso, é preciso se perguntar qual é a ironia que está sendo recusada. O que a análise sugere é que o texto de Kaplan e Stevenson descreve a Nova Sinceridade como contrária a toda e qualquer ironia. Os autores chamam de Velha Sinceridade justamente a ironia dos anos 1980, e reservam sua desconfiança a uma sinceridade que se pretende sem camadas. Defendem, no final, uma terceira posição, que mantém a nuance.

No entanto, pode ser produtivo pensar que a ironia realmente recusada pela Nova Sinceridade é um tipo específico, que escolhemos chamar aqui de ironia cínica: uma ironia que se fecha sobre o próprio distanciamento, para a qual todo compromisso com a verdade é considerado uma atitude ingênua. Ela não se confunde com a ironia que os autores associam à Velha Sinceridade, que ainda tinha um propósito, o de desmascarar a cultura. A ironia cínica seria o que resta dessa ironia quando ela perde esse propósito. Quando levada ao limite, essa atitude pouco produz além da repetição de sua própria descrença.

Nesse sentido, as concepções de ironia de Schlegel e de Heringer oferecem uma forma de entender a ironia para além da simples negação. Ao considerarmos a ironia como um acolhimento do sim e do não, torna-se possível, então, pensá-la como uma força que se atrita com um ideal de verdade, o que chamamos de sinceridade.

Ao analisar um único texto, deixamos de lado a circulação e a recepção do termo ao longo dos anos 1990, bem como os usos que dele fizeram a crítica literária, a crítica musical e os estudos de cinema. A noção de ironia cínica, por sua vez, foi aqui formulada a partir de um recorte restrito e precisa ser posta à prova em outros objetos. Ainda assim, a leitura sugere que pensar ironia e sinceridade como forças de fricção, e não como polos excludentes, pode abrir caminho para um fazer artístico mais interessante e menos reduutivo, que fale do nosso tempo, quem sabe, de forma realmente sincera.

NOTAS

1 - No original: "The New Sincerity is a mode of interpretation defined by an intense focus on identifying and fostering coherent connections between readers and literary texts; it is often associated with clear and stable relationships between dialectics of interior/exterior, self/others, and meaning/expression. In the critical work that exists on the topic thus far, the impulses behind The New Sincerity have primarily been directed towards what a text means, or—more complexly—interpreting how an author or text navigates innumerable layers of artifice and performativity in order to pass along an earnest message, idea, feeling, or value to their audience; these studies have placed The New Sincerity in opposition to irony or any other mode of expression that purposely obfuscates meaning."

2 - No original: "[...] since the mid-1980s, music journalists have applied it to a diverse set of performers: from stars like John Cougar Mellencamp and Bruce Springsteen, to singer-songwriters like Vic Chesnutt and Rufus Wainwright, to crooners like Tony Bennett, and to independent rock bands like The National and Bright Eyes."

3 - No original: "In 1984, Jesse Sublett derisively named the bands associated with the Beach scene, the New Sincerity bands. In his eyes, they were flaunting their claim to an absence of artifice, championing "content" over "style" by their manner of not changing out of their daily clothing to perform, by their willingness to tune onstage, by their sloppy, unprofessional performances, and by their attempts to deconstruct the distinction between the musicians onstage and the fans in the audience."

4 - No original: "As Jesse remembers it, the label originated as a throwaway remark in a conversation he was having with Margaret Moser in the Continental Club. "All those new sincerity bands, they're crap." Moser picked up the phrase and began using it in her columns in the Austin Chronicle."

5 - No original: "One night in the early 1980s I was sitting next to Margaret Moser, a long-time Austin music critic and friend, watching an early version of the band the True Believers (before Jon Dee Graham joined). Margaret asked what I thought and I said, "It's all new sincerity to me." I shrugged. I said, "It's not my cup of tea. I'm not convinced. Give me Neil Young any day, he's the real deal."

6 - No original: "Margaret used the term a week or so later in a piece in the Austin Chronicle and next thing you know, my words have gone round the world, appearing in Rolling Stone, on MTV. The term was intended as a kind of bored shrug, but it was interpreted as a slap. Many assumed that I was envious of the success [of] (such as it was) these bands. None of this is true."

7 - No original: "[...] David Foster Wallace affirmed and embodied sincerity as a crucial value in his life and work, perhaps even as that work's defining feature."

8 - No original: "A nice and almost wholly irony-free guide to the New Sincerity"

9 - No original: "For thirty years or so, as went Carson, so went the nation. NBC had a big choice, which they didn't think was a big choice at all. Leno—probably the best monologist in the country and proper heir to the title of current-events comedy king—was friendly. Leno was direct. He talked to his audience. He had high Q-ratings (this means people like him) and he made

affectionate jokes about his parents (who can't work their VCR) and about his home state, that dotty dowager, Massachusetts. "By the time my name was brought up", Leno told The Washington Post, "it was, 'Oh, he seems like a nice guy.'"

10 - No original: "There is a New Sincerity in the land. Jay is sincere. The President, of course, is sincere. Practically his first orders as chief executive were to strip away the stage trappings created by his predecessor; so, too, was his rhetoric stripped clean; not an extra flourish could be found in the State of the Union. Where Reagan sold himself by inflating Capra emotionalism with right-wing ideas, Bush went for a John Ford laconicism—the rich man's Henry Fonda. Where the Reagan years were a Buffalo Bill medicine-show pageant, retelling the previous twenty years from the Right's perspective, Bush just called in the cavalry."

11 - No original: "We have a new purported directness. And a sudden cessation of attitude. And a new emphasis on niceness, the lack of which was suddenly seen—from Nancy to Dice—as the great sin in the United States."

12 - No original: "We've just come through a period in which subtext dominated: Certain cultural contributors—from Tom Wolfe to David Lynch to Spy—acted like consumer reporters, purporting to show the difference between what we were seeing and what really was. This was a kind of sincerity in itself—an attempt to puncture the ruses of the moment. A kind of universal ironic attitude became the tone of the day, as a network of underground cultural agents passed each other notes day and night, debunking the culture by reciting its jingles, slogans, and symbols. Yes, it was mean (Blue Velvet). But it was mean with a purging purpose."

13 - No original: "So was Letterman another victim of world peace? Well, let's not trivialize! Two or three other things had already begun to strip away the Old Sincerity. The stock market crash was one. There was no time for irony or even staying up late when Gordon Gekko was in jail and suddenly you had to compete with a lot of other white-collar maniacs just to pay the rent. The recession shut up the Razz Age pretty quickly."

14 - No original: "Next came Dan Quayle. The choice of Quayle as our generational playmate should have been one of the peak moments in the postwar period of high irony: It was like having a lawn-jockey JFK. But instead of being one of those life-is-like-funny-art moments it was a revelatory insult, a surprise slap in the face. Was this the leadership we had made for ourselves?"

15 - No original: "The third, of course, was the Gulf War. If there was ever anything that was going to drain detachment, it was that. You may have noticed that anywhere you went in America during those months of preparation and battle, it felt a little bit like 1944. Irony was not only in bad taste but worse—not funny. People didn't want sensibility; they wanted either information or diversion. Television turned from the joke of a decadent amusement into a window onto Sparta. Actions suddenly had results."

16 - No original: "It's frontal, scrubbed, never enigmatic or layered."

17 - No original: "neat"

18 - No original: "Still, he wanted to convey what he wanted to convey, something that sounded like sincerity, and that is the New Sincerity."

19 - No original: "Most of us have learned not to say those kinds of things in public anymore. We've learned to quash our more corrosive impulses these days, to operate on a friendlier plane. It subsequently gets us the promotion. There is no heroism or villainy here. The Old Sincerity was a device to splay the truth to accommodate the age. The New Sincerity is a kind of condomized truth; safe statement."

20 - No original: "Real sincerity is a great thing, unafraid of idealism, unembarrassed by directness, hungry for ideas. It reconciles our best instincts with public risk. It is our best self pursued aggressively. And it is up to us to find it once more, to make good on conscience. That doesn't mean that we have to give up insincerity, nuance, or the spitball; the nice guys who finish first always need the most watching."

21 - No original: "Don't throw out the old jokes. They're redeemable at the millennium. Have a nice Nineties."

‘Wipe that smirk off your face’: the discursive construction of New Sincerity in *Esquire* magazine

ABSTRACT

This article examines how New Sincerity was discursively constructed in “Wipe That Smirk off Your Face,” a text published by *Esquire* in September 1991, through which the term gained wider public visibility and was presented as a cultural category. It traces the term’s trajectory from the music scene in Austin, Texas, to the later reassessment of its association with the work of David Foster Wallace. It then analyzes how the article organizes cultural change into comparative charts that produce archetypes of “Old” and “New” Sincerity, linking the former to the irony of the 1980s. The hypothesis guiding this reading is that the article presents New Sincerity as a rejection of irony and nuance, an attitude the authors view with suspicion. We suggest, however, that it is more productive to understand it as a rejection of a specific kind of irony, which we call cynical irony. To explore these concepts, we draw on Lionel Trilling’s definition of sincerity and Victor Heringer’s conception of irony, informed by Friedrich Schlegel’s formulations of Romantic irony in the late eighteenth century. Rather than treating irony and sincerity as a dichotomy, we argue that they are better understood as forces of friction.

KEYWORDS: New Sincerity; Irony; Cynicism; Media culture.

REFERÊNCIAS

BALLIRO, Matthew J. *The New Sincerity in American Literature*. 2018. 180 f. Tese (Doutorado em Inglês) – University of Rhode Island, Kingston, 2018. Disponível em: https://digitalcommons.uri.edu/oa_diss/771. Acesso em: 18 mar. 2026.

COLLINS, Jim. Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity. In: COLLINS, Jim; RADNER, Hilary; PREACHER COLLINS, Ava (org.). *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993. p. 242-263.

HERINGER, Victor Doblas. *Enrique Vila-Matas: a ironia e a reinvenção da subjetividade*. 2014. 107 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

HERINGER, Victor. Brasileiro, anti-irônico. In: HERINGER, Victor. *Vida desinteressante: fragmentos de memórias: crônicas da revista Pessoa (2014-2017)*. Organização e apresentação de Carlos Henrique Schroeder. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 62.

KAPLAN, Peter W.; STEVENSON, Peter. Wipe That Smirk off Your Face. *Esquire*, New York, set. 1991. p. 141-146. Disponível em: <https://classic.esquire.com/issue/19910901/print>. Acesso em: 22 maio 2026.

KELLY, Adam. David Foster Wallace and the new sincerity in American fiction. In: HERING, David (org.). *Consider David Foster Wallace: critical essays*. Austin: Sideshow Media Group Press, 2010. p. 131-146.

KUROWSKY, Kleber. *Os vernizes da verdade: mapeamentos da ironia na obra ficcional de David Foster Wallace*. 2024. 487 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2024.

MONSIEURA. September 1991. David Letterman features in two covers of Esquire. *Reddit*, r/thirtyyearsago, 2021. Disponível em: <https://www.reddit.com/r/thirtyyearsago/comments/pfnz26/september1991davidlettermanfeaturesintwo/>. Acesso em: 11 out. 2026.

MUECKE, Douglas C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SHANK, Barry. *Dissonant Identities: The Rock'n'Roll Scene in Austin, Texas*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SUBLETT, Jesse. Jesse's Music Bio. *Jesse Sublett's Little Black Book*, [S. l.], [s. d.]. Disponível em:
<https://web.archive.org/web/20100122071814/http://jessesublett.wordpress.com/the-skunks-the-band-that-blasted-austin-out-of-the-1970s/>. Acesso em: 7 ago. 2026.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: television and U.S. fiction. *Review of Contemporary Fiction*, New York, v. 13, n. 2, p. 151-194, 1993.

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: television and U.S. fiction. Tradução de Bruno Silva Nogueira. In: 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) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em:
<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69700>. Acesso em: 26 set. 2026.

Recebido: 24 set. 2026.

Aprovado: 1 out. 2026.

DOI: 10.3895/rde.v17n29.22636

Como citar: Pereira Carneiro, M. 'Tira esse sorrisinho do rosto': a construção discursiva da Nova Sinceridade na revista Esquire. R. Dito Efeito, Curitiba, v. 17, n. 29, p. 133-153, jul./dez. 2026. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/de>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

