

INFINITE ULYSSES: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE *ULYSSES* E *INFINITE JEST*

INFINITE ULYSSES: APPROACHING ULYSSES AND INFINITE JEST

Ana Carolina Werner da Silva¹

RESUMO: Uma das obras contemporâneas que aparentemente dividem com *Ulysses* algumas similitudes é a obra mais importante de David Foster Wallace, *Infinite Jest*. *Ulysses*, modernista, e *Infinite Jest*, classificado por alguns de seus poucos críticos como parte de algo que vai além do pós-moderno, tratam fundamentalmente das mesmas questões: a solidão do homem e sua ânsia em estabelecer uma relação significativa com o outro.

Palavras-chave: diálogo; James Joyce; David Foster Wallace.

ABSTRACT: One of the contemporary novels that apparently share with *Ulysses* some similitudes is *Infinite Jest*, the most important work of art of David Foster Wallace. *Ulysses*, a modernist work, and *Infinite Jest*, classified by some of its few critics as something that goes beyond post-modernism, deal fundamentally with the same questions: man's loneliness and his craving for establishing a meaningful relationship with others.

Keywords: dialogue; James Joyce; David Foster Wallace.

1. INTRODUÇÃO

Publicado em 1996, portanto 74 anos depois da primeira publicação de *Ulysses*, *Infinite Jest* faz parte do que a crítica americana chama de onda pós-moderna do “maximalismo”: obras grandes em seu tamanho, escopo temático e ambição formal (BOSWELL, 2009, p. 116). Entretanto, nenhum destes critérios nos parece novidade, principalmente se levarmos em conta a obra de James Joyce.

Ambas as obras são um impacto para qualquer leitor: elas parecem, em um primeiro momento, de tranquila e prazerosa leitura (apesar de sua extensão), mas ao

¹ Mestranda, UFPR.

mesmo tempo estão constantemente se interrompendo, quebrando o fluxo confortável de leitura que a própria obra criou e, ainda, reinventando vocabular e sintaticamente a língua inglesa. Wallace se considerava um dos herdeiros de uma venerável tradição literária, de escritores tais como John Barth e Thomas Pynchon. No entanto, sua ambição era dar um passo além, ou até mesmo um passo atrás, para ressignificar a obsessão com metaficção, ironia, autorreferência e autorreflexividade presente nesta poética do pós-modernismo. É exatamente através desse passo que a obra de Wallace mais se aproxima da obra de Joyce.

No ensaio “Tradition and the Individual Talent”, T. S. Eliot (1921) expõe sua opinião sobre o funcionamento da escrita literária. Ele não acredita na obra literária como uma figuração direta dos pensamentos e sentimentos do poeta. Nem mesmo que o papel do escritor ou poeta na escrita da obra seja meramente o de expressar suas próprias emoções. Na verdade, para ele, o escritor cria literatura que reflita, de alguma forma, o que veio antes e que possa se anexar ao fluxo da história.

No início da primeira seção de seu ensaio, Eliot afirma que a palavra “tradição” é quase nunca usada em crítica literária como um termo positivo. Em outras palavras, não é algo bom uma obra ser considerada “muito tradicional”. Segundo ele, os críticos geralmente procuram por algo que diferencie o trabalho do poeta de outros, assumindo, assim, sua individualidade, algo apreciado pela estética modernista. Contrariamente, a melhor parte do trabalho de um escritor na visão de Eliot é exatamente a parte que paga um tributo àqueles que vieram antes dele, imortalizando suas “pegadas literárias”. Ao enfatizar a tradição e a história na escrita literária, Eliot não está defendendo a repetição de escritores considerados “bons”. Ele reconhece que uma pincelada de originalidade é melhor do que a mera repetição de algo que já tenha sido feito. Portanto, tradição literária significa algo mais do que somente passar adiante, ou usar um procedimento exatamente da mesma forma de geração em geração. Na verdade, ao contrário da ideia que geralmente se faz de tradição, a

tradição literária não se mostra explicitamente tão imanente. Ela deve cultivar o que Eliot chama de “historical sense”. Isto é, aprender sobre obras passadas a fim de que elas possam fazer parte de obras presentes até que se tornem uma experiência simultânea: o leitor experimenta, desta maneira, o presente e o passado. Ao fazer isso, o poeta pode então escrever de tal forma que sua literatura contenha algo do passado, assim como algo próprio e presente.

Uma nova obra, dialogando com obras passadas, irá formar uma tradição inteiramente nova, que será absorvida e adaptada por aqueles que ainda virão. Tal processo é inacabado, adicionando constantemente novos escritores e suas obras para dentro dessa mistura, modificando-se para criar espaço para novas ideias e perspectivas que irão lançar luzes sobre aquelas obras já estabelecidas. Uma vez que uma nova peça é adicionada à mistura, todas as outras terão de ser relidas e ressignificadas sob a luz da nova. Ele conclui dizendo que a única maneira que o artista tem para dominar a habilidade de criar o que ele chama de “significant emotion” é não viver só no presente, ou somente no passado, mas viver no passado e presente combinados a fim de criar um ciclo vivo. É usando uma similar cadeia de ideias que Bakhtin elabora sua teoria dos gêneros, que inclui o gênero literário. Para ele os gêneros são uma memória, eles acumulam “experiência”. Já estamos familiarizados com as metáforas de “colcha de retalhos”, “mosaico” e “tecido de muitas vozes” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 307) que circundam o pensamento bakhtiniano. Contudo, essa ideia de gênero está longe de representar um sistema fechado. Os gêneros tendem para a heterogeneidade, portanto não são passíveis de um sistema de regras. Eles são, na verdade, inacabados e abertos ao eterno diálogo, ou seja, partes da tradição.

Assim, considerando que a literatura tem como base processos de abertura, ressignificação e diálogo que fazem parte de uma tradição viva e presente, que rememora o passado, acredito ser de grande valia uma análise um pouco mais detida

sobre o diálogo entre *Infinite Jest* e *Ulysses*. Diálogo esse apenas apontado pela crítica, ainda incipiente, a respeito da obra de Wallace.

2. “A MAN WHO BEGAN TO SUSPECT HE WAS MADE OF GLASS”²

Infinite Jest (1996) é a obra mais importante do escritor norte-americano e é também a mais longa, com 1079 páginas. Seu enredo fragmentado é composto por pelo menos três narrativas principais: a primeira em torno do jovem jogador de tênis Hal Incandenza; a segunda seguindo o residente da casa de reabilitação Ennet House, Don Gately; e uma terceira narrativa presente ao longo de toda a obra, que envolve uma conspiração política cujo ponto de tensão principal é o filme viciante/hipnótico produzido por James Incandenza, pai de Hal. James passou boa parte de sua vida tentando produzir um filme que profundamente divertisse as pessoas, filme este que dentro do livro também se chama *Infinite Jest*. Com uma capacidade gigantesca de entretenimento, todas as pessoas que assistem ao filme perdem o interesse por qualquer outra coisa, tão grande o prazer proporcionado por ele.

Percebemos semelhanças já a partir de uma visão macro das duas obras, como apontado por um dos críticos de *Infinite Jest* (BURN, 2012, p.24). Ambos os romances figuram duas personagens que podem ser consideradas como principais (apesar de as narrativas individuais de outras personagens também serem tratadas com profundidade) e cujas narrativas os leitores seguem intercalada e separadamente a princípio; no entanto, cria-se uma expectativa quanto ao possível encontro/conexão entre elas. Durante a narrativa elas mantêm alguns pontos de contato até finalmente se encontrarem de fato (claro que cada enredo apresenta essa expectativa de encontro com suas peculiaridades estruturais e estratégicas). Na obra de Joyce seguimos Stephen Dedalus e Leopold Bloom; de forma semelhante, seguimos, na obra de

² “Um Homem Que Começou a Suspeitar Que Era Feito de Vidro” (WALLACE, 1996, p. 989, n. 24).

Wallace, Hal Incandenza e Don Gately. De um lado, dois jovens prodígios lexicais, extremamente inteligentes — orgulhosos e, por vezes, arrogantes por conta de sua capacidade intelectual —, incompreendidos e essencialmente tristes: Hal e Stephen. De outro, dois homens aparentemente menos prodigiosos, mas, cada um a sua maneira, com um senso e entendimento do mundo ao redor deles bastante aguçados: Gately e Bloom. Partindo dessas correspondências gerais apontadas pelo crítico Stephen Burn, seria interessante aprofundar o diálogo ressaltado por ele.

Tanto Stephen como Hal incorporam aspectos do príncipe da Dinamarca, Hamlet. Stephen e Hal — assim como Hamlet — são personagens introspectivas e perturbadas com um sentimento de frustração e imobilidade. As mudanças pelas quais Hamlet passa têm uma forte conexão com a figura fantasmagórica do pai e a figura infiel da mãe. Ao contrário de Hamlet, o pai de Stephen não está morto, a ausência física é da mãe; entretanto, o pai não passa de uma sombra na vida do filho, um fantasma. Nas palavras do próprio Stephen: “O que é um fantasma? [...] Alguém que desapareceu na impalpabilidade através da morte, através da ausência, através da mudança de hábitos” (JOYCE, 2012, p. 341). Stephen tenta se livrar de suas origens, mas não pode escapar porque o filho é feito da mesma substância da sombra do pai, “o filho consubstancial com o pai” (p. 354); porque essa é uma relação de codependência, visto que não existe a figura de pai sem existir um filho e, da mesma forma, um filho não existe sem um pai. Similarmente, no episódio final (cronologicamente), Hal acaba como uma substância da sombra do pai, que era chamado pela família de “Himself”, algo muito revelador de suas características mais intrínsecas: preso, ensimesmado, fechado. Stephen e Hal são como que sistemas fechados: eles são brilhantes e pensam tudo o que é possível à mente humana, mas, ainda assim, é como se não existissem. As duas personagens não estão abertas à relação e, sem essa abertura, não há significado, não há comunicação. Portanto, inevitavelmente elas sucumbem à solidão e ao solipsismo.

Em *Ulysses*, a falta de uma figura paterna presente na vida de Stephen, e da ausência do filho de Bloom, sem falar nos paralelos com a *Odisseia*, faz com que o encontro destas personagens seja visto como representativo da relação pai e filho. Não se pode ignorar, entretanto, que a ausência materna exerce um poder de influência muito grande na vida de Stephen. Grande parte da melancolia, tristeza e por vezes desespero de Dedalus é suscitada pela ausência da mãe morta, pois para ele o amor de mãe “pode ser a única coisa verdadeira na vida” (p. 367). De maneira semelhante, a mãe de Hal Incandenza é uma figura física e psicologicamente presente na vida do filho (assim como a ausência da mãe de Dedalus, essa presença de Avril Incandenza é também muito opressora) e com ela Hal mantém uma relação de dependência emocional muito forte que é, várias vezes, caracterizada no romance como manipuladora.

O pai de Hal, que morre de uma maneira dolorosamente grotesca, é representado em vida como alguém com quem Hal não conseguia estabelecer nenhum tipo de conexão: “Himself, for two years before his death, had had this delusion of silence when I spoke: I believed I was speaking and he believed I was not speaking”³(WALLACE, 1996, p. 899). Nos episódios finais de *Infinite Jest*, o fantasma do pai de Hal aparece; não para o filho, mas para Don Gately. É só como um fantasma que James Incandenza consegue se libertar de si mesmo e confessar seu desejo de em vida estabelecer uma relação verdadeira com o filho.

Nessas duas obras enciclopédicas, o desejo por conexão e relação com o outro motiva muitas das atitudes das personagens. Hal e Dedalus parecem passar por uma crise existencial e essas crises acabam de formas muito diversas. Stephen, no encontro com Bloom, é capaz de estabelecer um lampejo de conexão, de ter um vestígio ao menos de empatia pelo outro, mesmo que a manutenção desta relação seja quebrada, separando o caminho dos dois novamente. Hal, no fim de *Infinite Jest*, está preso em

³“Himself, por dois anos antes de sua morte, teve esse delírio de silêncio quando eu falava: Eu acreditava que estava falando e ele acreditava que eu não estava falando” (traduções da autora).

sua própria mente e não é capaz de começar um simples diálogo com os outros. Parece que, apesar de todas as dificuldades e do solipsismo de Stephen, ele consegue se relacionar, encontrar alguém disposto a ouvi-lo e que tenta entendê-lo, mesmo que o movimento posterior seja uma volta a si. Já no caso de Hal, ele não é capaz de se expor ao outro. Ou melhor, ele se expõe, mas o resultado dessa exposição é o conflito entre aparência e realidade; o que ele é e o que os outros percebem dele.

Ao contrário dessas duas personagens que operam em um sistema fechado, Leopold Bloom e Donald Gately são abertos para a dinâmica eu/outro. Bloom, um homem comum da Dublin de 1904, em suas andanças pela cidade se insere constantemente nesse diálogo. Ele é um perfeito altruísta, está sempre tentando se colocar no lugar dos outros, entendê-los. Há inúmeros exemplos dessa atitude no livro, que de tão sutis podem passar despercebidos. Em “Hades”, Bloom imagina que a mulher do falecido Dignam deve sentir muito a morte de seu marido, muito mais do que Bloom possa perceber. Em “Lestrigões”, Bloom ajuda um rapazote cego atravessar a rua e fica imaginando como ele vê o mundo: “Veem as coisas com a testa quem sabe. Como que um sentido de volume. Peso. Será que ele ia sentir se tirassem alguma coisa? Sentir uma lacuna.” (JOYCE, 2012, p. 332). Essa abertura ao outro, melhor ainda, essa exposição ao outro, nunca é pacífica e tranquila. Ao contrário, seu pressuposto é o choque, o embate entre as vozes da relação.

Da mesma forma, Gately é o menos escondido em si mesmo dos personagens do romance de Wallace. Ele é um enorme ex-viciado que vive como um interno na casa de reabilitação “Ennet House Drug and Alcohol Recovery House” e se esforça para aceitar e entender a linguagem cheia de clichês do AA, chegando à conclusão de que “they’ll love you till you can like love yourself and accept yourself, so you don’t care what people see or think anymore, and you can finally step out of the cage and quit hiding”⁴ (WALLACE, 1996, p. 534). Na narrativa, Gately é aquele que pode salvar Hal de seu

⁴ “Eles vão te amar até que você possa se amar e se aceitar, pra que você não ligue mais pra o que as pessoas veem ou pensem, e pra que você possa finalmente sair da prisão e parar de se esconder”.

solipsismo e, de fato, as últimas palavras do livro, na voz de Don Gately, são “way out”, ou seja, uma saída, para fora de si. Em um movimento parecido, Leopold Bloom tenta salvar o menino abandonado, magro e mal arrumado, Stephen Dedalus. Contudo, parece que o que estas duas personagens representam é um apagamento, um oblívio do ser. Inserindo *Infinite Jest* em uma tradição que vem de *Ulysses*, fica clara essa autoconsciência do indivíduo representada como num movimento de crescendo para alguém que se reconhece cada vez mais preso na armadilha do eu, na armadilha da linguagem, e cada vez mais longe do elemento essencial que nos torna humanos: nossas relações com o outro.

3. INFINITE JEST E ULYSSES: O AVESSE DO REAL

Outra faceta do diálogo entre as obras de David Foster Wallace e de James Joyce é a presença (alusão, referência) da festividade da noite de Walpurgis, especialmente no que se refere à representação desse evento no *Fausto*, de Goethe, no episódio de mesmo nome. Em ambas as obras é claro e revelador o diálogo estabelecido com a *Walpurgisnacht*. Em *Infinite Jest* o narrador faz referência ao episódio de Goethe através de uma citação, já em *Ulysses* o diálogo com o episódio se faz muito mais presente na atmosfera do cenário.

O décimo quinto episódio de *Ulysses* pode ser considerado o mais fantástico dos episódios, tendo em vista suas cenas alucinatórias e ritualísticas. Nesse episódio — estruturado como uma peça de teatro e sem uma voz narrativa (o mais próximo de uma voz narrativa seriam as rubricas) — Bloom, em um estado de vulnerabilidade, entra num bordel (ambiente algo mágico) atrás de Stephen. Tanto Stephen como Bloom têm alucinações dentro do bordel. No entanto, as alucinações de Bloom parecem mais recursos narrativos que apresentam os recalques que vêm à tona disparados por elementos externos, enquanto que Stephen parece estar realmente

tendo visões. O fato é que durante esta estada em Nighttown ambas as personagens se defrontam com seus medos. É nesse cenário que mescla elementos reais e fantásticos, o sagrado e o profano, a morte e a ressurreição, o eu, o outro e o duplo que se institui o carnavalesco teorizado por Mikhail Bakhtin.

O espetáculo carnavalesco é um momento de exceção, de suspensão da ordem e inversão de valores. Segundo Bakhtin, durante o carnaval se abolia, principalmente, a hierarquia e o domínio de um poder absoluto. As proibições e restrições que determinam os padrões e a ordem da vida cotidiana são suspensas durante o carnaval. Em outras palavras, tudo o que representa de alguma forma o poder absoluto, o discurso oficial, o sério e o dogmático é suspenso. A carnavalização no romance é exatamente o diluidor de fronteiras, impondo, de certa forma, o diálogo (não conciliador) dos contrários. O carnaval se torna uma oportunidade única de revelar os aspectos mais profundos da realidade cotidiana — aspectos que são imediatos e talvez perturbadores demais para se mostrar abertamente.

Em *Ulysses* estas estratégias retóricas permeiam toda a narrativa, sendo mais próximas desse discurso do “avesso” na cena de Circe. Esse período de exceção divide muitas semelhanças com a noite de Valburga, uma santa católica incluída em um ritual pagão de celebração da primavera. Nessa noite, conhecida pela cena do *Fausto*, de Goethe, Mefistófeles e Fausto estão no pico de uma montanha quando, de repente, esse cenário se torna uma mistura de sonho (alucinações) e realidade. Na cena de Goethe, bruxas e magos voam e entoam canções, acendendo fogueiras e celebrando. No bordel de Circe, Bloom e Dedalus estão rodeados de mulheres, como verdadeiros satélites de feiticeiras. Já no início do episódio uma delas entoa uma canção como numa mimese do rito em *Fausto*. Além disso, vale notar que Bloom passa parte do episódio preocupado com sua dupla identidade de Leopold (esposo)/Henry (amante) e isso acaba disparando as múltiplas identidades que Bloom encarna neste episódio, deixando de ser ele, mas ao mesmo tempo apresentando em meio ao delírio seu

desconhecido interior, desconhecido até mesmo por ele. Em um momento do episódio da noite de Valburga, Mefistófeles diz a Fausto que não irá disfarçado nas festividades das bruxas, irá como ele mesmo. É interessante perceber como Bloom “ele mesmo” aparece por meio de um cenário fantasmagórico e próprio desse mundo do avesso, chegando mesmo a assumir em uma de suas identidades a figura de uma mulher, mostrando como o “eu” nunca é estável e uno.

Em *Infinite Jest*, o narrador evoca em uma nota de rodapé a *Walpurgisnacht* (WALLACE, 1996, p. 996, n. 38). O cenário em que Steeply, agente dos Unspecified Services dos Estados Unidos (um referente direto a CIA), e Marathe, um agente duplo (triplo, quádruplo) dos Wheelchair Assassins, se encontram para trocar informações sobre o filme de Incandenza — “O Entretenimento” — é uma montanha de onde eles enxergam fogueiras sendo acesas e pessoas entoando canções. Ademais, não coincidentemente, a data na qual eles se encontram é 30 de abril, passando a madrugada do último dia de abril e primeiro de maio no pico da montanha discutindo. É exatamente na meia-noite do dia 30 de abril que se celebra a noite de Walpurgis. Curioso é notar que assim como Bloom que, em seu ápice de transfiguração, se transforma em uma mulher, o agente Steeply está disfarçado como uma personagem feminina; e Marathe assume uma indeterminação de identidades ao se tornar um agente “quadrúplo”. A alusão à noite de Walpurgis não é a única aproximação entre as duas obras. Tanto a obra de Joyce quanto a de Wallace apresentam essa atmosfera fantástica como uma anunciação da *Brockengespenst* ou ghost-light, que na cena de *Infinite Jest* aparece como a sombra destas duas figuras projetadas no chão do deserto, mas que de certa forma anunciam toda a discussão sobre o “Entretenimento” (obra cercada por uma aura de magia e fantasmagoria) e seu autor, que de fato aparecerá nos episódios finais como “the wraith”: o espírito que volta dos mortos e estabelece um diálogo com Gately (também através de uma alucinação).

Nas duas obras o diálogo e a evocação da *Walpurgisnacht*, de Goethe, parecem anunciar e legitimar esse cenário do avesso, do discurso do avesso, que escondendo revela e desvela os aspectos mais profundos das personagens. Assim como em *Hamlet*, os fantasmas aqui são também presságios das coisas ruins que estão para acontecer. É nesse cenário de alucinações que descobrimos Bloom, é também nesse cenário de alucinações já pré-anunciado por Steeply e Marathe que o espírito de James Incandenza, o personagem ensimesmado, cuja voz durante o romance todo nunca apareceu diretamente, finalmente se mostra e mostra sua voz.

Contudo, essa exposição do Incandenza pai é ainda mediada. Gately, depois de sair ferido de uma briga, entra em um estado alucinatório no hospital e é por meio dele que o autor do “Entretenimento” apresenta sua voz: “it couldn’t ordinarily affect anybody or anything solid, and it could never speak right to anybody. A wraith had no outloud voice of its own. And had to use somebody like internal brain-voice if it wanted to try to communicate something”⁵ (WALLACE, 1996, p.831). Nesse período de exceção, o desconhecido finalmente se dá a conhecer.

Ao contrário das duas personagens mais jovens, presas e catatônicas, sem nenhuma possibilidade de escape iminente, Gately e Bloom, assim como o enredo das narrativas, depois do contato e da relação com avesso da realidade, se encaminham para um fim, caótico e aberto de possibilidades — o contrário de um sistema fechado. O inacabamento e inconclusividade apresentam uma visão de mundo, de homem e de literatura como algo sempre em formação. Como partes de um grande diálogo.

4. CONCLUSÃO

⁵“Ele não podia ordinariamente afetar ninguém ou coisa sólida alguma e não podia nunca falar diretamente a ninguém. O espírito não tinha uma voz própria. E tinha que usar tipo a voz cerebral interna de alguém se quisesse tentar comunicar algo”.

Mais do que apenas uma aproximação de enredos ou de fontes, podemos perceber através de uma análise mais detida das obras o quanto, apesar da distância temporal, e deixando de lado toda a categorização de moderno e pós-moderno, Joyce e Wallace parecem afinados com um projeto de literatura que reflete muito bem o que Marshall Berman diz sobre o ser moderno que vive em “uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia.” (BERMAN, 1986, p. 15). Isso ocorre através do trabalho com a linguagem que nas duas obras é elástico e cobre uma imensa gama de diferentes registros. O que, na verdade, nos faz pensar na diluição e fluidez dessas obras. Ou seja, o processo de criação é algo contínuo e que nunca se fixa. De certa forma, não há nessas obras uma relação de fidelidade com a realidade, ou mesmo uma suposta verdade. Há uma exploração da intenção (tensão) da linguagem. É através da linguagem que ambos os autores ressaltam e chamam atenção para o imediatismo da experiência cotidiana. É também pela tensão da linguagem que ambas as obras nos deixam ver algo velado e ofuscado: aquilo que é nosso conforto pode ser também nossa prisão. Wallace já dizia isso a respeito da metaficção, autorreferência e ironia utilizadas até o desgaste na poética chamada pós-moderna.

Nesse sentido, os romances tratam essencialmente do mesmo ser singular, que se encontra em constante embate com o outro absoluto: o outro absolutamente diferente de mim, mas sem o qual não há construção de significado, é o contrário da autorreferência, é a abertura ao outro. O grande enredo das obras gira em torno de duas personagens que tentam se conectar. Se a subjetividade se constrói a partir do compartilhamento, a partir da saída do mesmo em direção ao outro, é exatamente o confronto dessa ideia de alteridade que mais aproxima essas obras. Figurando o interior do sujeito e tratando de questões sobre aparência e realidade, sobre a percepção do outro sobre o eu e, principalmente, a ineficiência dessa percepção

superficial da camada externa do ser, *Ulysses e Infinite Jest* falam do apagamento da singularidade, do sujeito como o espectro de um ser.

No fim de *Ulysses*, Bloom e Dedalus discutem o raio-X que enxerga o interior do ser e a alma, a essência, seja lá que nome tenha, impossível de ser apreendida. É justamente essa impossibilidade que revela a dinâmica do ser, que é inapreensível, intraduzível, que nos escapa. Portanto, podemos pensar que o projeto de Wallace não era nada parecido com superar o (pós-)moderno, mas que, pelo contrário, era exatamente superar o solipsismo da metaficção e a prisão que é a eterna busca pelo novo. Wallace lembra o leitor de que o romance — assim como o ser — não é um objeto isolado, mas que faz parte de uma conexão, de um compartilhamento. Ou seja, o eu só existe num movimento em direção ao outro, um pelo outro, um de-mim-para-o-outro. A ideia moderna (da modernidade tardia) de indivíduo solitário, solipsista, fechado, transporta a ideia do ser sem relação. Ideia essa que tanto Joyce como Wallace tentaram superar em suas obras. Podemos dizer que esse regime estético não opõe moderno e pós-moderno, mas os coloca em relação.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BERMAN, M. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Trad.: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986

BOSWELL, M. *Understanding David Foster Wallace*. University of South Carolina Press, 2009.

BURN, S. D. F. *Wallace's Infinite Jest*. 2ª edition. New York: Continuum, 2012.

ELIOT, T. S. *The Sacred Wood: essays on poetry and criticism*. New York: Alfred A. Knopf, 1921.

GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia. Primeira parte*. São Paulo: Editora 34, 2004.

JOYCE, J. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MORSON, G. S; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: Criação de uma Prosaística*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Cambridge University Press, 2003.

WALLACE, D. F. *Infinite Jest*. New York: Little, Brown and Company, 2006.

Submetido em: 14/09/2014

Aceito em : 25/10/2014