

O ROMANCE CONTEMPORÂNEO E A LEITURA FRAGMENTÁRIA DE *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE

Data de aceite: 01/01/2024

Evandro Rosa de Araújo

Mestre em Letras e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia/GO, Brasil.
<https://orcid.org/0000-0002-1589-7944>

RESUMO: A fortuna crítica do gênero romanesco evidencia a tentativa do artista de inovar o processo de criação de narrativas. O romancista, ao utilizar diferentes temáticas, explora técnicas inovadoras de composição, tais como o discurso indireto, o fluxo de consciência, o monólogo interior etc., consegue criar narrativas com alto grau de inovação, transmitindo maior sensação de verossimilhança ao leitor. Por outro lado, o leitor contemporâneo necessita de alto grau de atenção e múltiplos horizontes e experiências de leitura para melhor compreender e preencher as lacunas deixadas pelo autor ao longo do texto. Mas até que ponto esses romances fragmentários¹ são lidos e apreciados pelo público contemporâneo? Em busca de respostas a esse questionamento, este texto reflete sobre a obra *Ulysses*, de James

Joyce, à luz da contemporaneidade. Para a fundamentação teórica são utilizadas as teorias de Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Eagleton (2006) e Pinto (2008), dentre outros. Com essa pesquisa chega-se a conclusão que o romance contemporâneo, embora sendo uma narrativa fragmentária pode ser apreciado pelo jovem leitor sem grandes perdas, desde que ele esteja motivado a entender as particularidades do fluxo de consciência, do monólogo interior, e demais recursos estilísticos utilizados pelos autores contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Crítica literária. Recepção. *Ulysses*.

THE CONTEMPORARY NOVEL AND THE FRAGMENTARY READING OF JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

ABSTRACT: The critical fortune of the novelistic genre highlights the artist's attempt to innovate around the process of creating narratives. The novelist, using different themes exploring innovative composition techniques, such as indirect speech, the

1 O termo fragmentado, ou fragmentário, utilizado neste artigo é proveniente das discussões de Rosenthal (1975) em seu livro: *O universo fragmentário*, no qual analisa a mobilidade da narrativa romanesca contemporânea.

stream of consciousness and the interior monologue, etc., managed to create narratives with a high degree of innovation, transmitting a more incredible sensation of verisimilitude to the reader. On the other hand, the contemporary reader needs a high degree of attention and multiple horizons and reading experiences to understand better and fill in the gaps left by the author throughout the texts. But to what extent are contemporary audiences read and appreciate these fragmentary novels? This text reflects on the receptivity of the work *Ulysses* by James Joyce in the light of contemporaneity. Thus, for the theoretical basis of this work, we used the theories of Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Eagleton (2006) e, Pinto (2008), among others. This text will contribute to the understanding of fragmented novelistic. With this research, we concluded that the contemporary novel, although being a fragmentary narrative, can be appreciated by the young reader as long as he is motivated to understand the particularities of the stream of consciousness, the interior monologue, and other stylistic resources. used by contemporary authors.

KEYWORDS: Romance. Literary criticism. Reception. *Ulysses*.

INTRODUÇÃO

A escolha do tema deste artigo deve-se ao fato de o romance contemporâneo ser uma das narrativas mais desafiadoras da literatura, com um estilo inovador que só um leitor experiente pode apreciar sem grandes prejuízos. Desenvolver a motivação para a leitura de romances, portanto, é um desafio a ser enfrentado por educadores de diferentes países, pois a globalização, o aprimoramento da tecnologia e a disseminação das redes sociais têm exigido cada vez mais agilidade e mobilidade dos jovens leitores. Por outro lado, é consenso entre os pesquisadores da área da literatura que a leitura aprofundada de um romance nem sempre pode ser feita com a rapidez que os novos tempos exigem. Autores como Lubbock (1966), Levin (2000), Booth (1980), Schwarz (1987) e Schüler (1989), por exemplo, exploram esse aspecto em suas teorias.

A leitura de obras consideradas complexas e volumosas, tais como *Ulysses*, de James Joyce ([1922] 1983); *Crime e Castigo*, de Dostoiévski ([1866] 2001); *Mrs. Dalloway*, de Woolf ([1926] 2003); *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa ([1956] 2017) e muitas outras acabam não sendo feitas de forma satisfatória, ou, quando lidas em sua integridade, os leitores parecem não identificar as pistas deixadas pelos autores ao longo do texto. Esses aspectos ajudariam o jovem leitor a entender a narrativa com mais facilidade, como muito bem ressaltam teóricos como Bleich (1975), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001), Maingueneau (2006) e Zilberman (1989, 2016), dentre outros.

O que se evidencia, quando se revisita a fortuna crítica do tema, é a dificuldade de encontrar leitores experientes e corajosos para adentrarem nesse tipo de narrativa flutuante ou labiríntica que o romance contemporâneo oferece. Com enfoque nessa afirmativa, Maingueneau (2006, p. 74) faz o seguinte comentário:

A missão do verdadeiro intérprete é descobrir o ponto a partir do qual a clareza se obscurece, o texto permite que se aponte o enigma que se espera que encerre. Não pode assim haver textos defeituosos, mas apenas intérpretes deficientes: quem se atreve a afirmar que Montaigne é desorganizado, Gôngora obscuro e Shakespeare loquaz é imediatamente desqualificado.

Se não existem muitos leitores hábeis e corajosos para enfrentar esses livros com narrativas decadentes, incompletas, lentas, não lineares etc., como motivar as pessoas a apreciarem *Ulysses*, de Joyce, ou outro romance com essas bases flutuantes de construção estética? A resposta a essa pergunta certamente ajudaria muitos leitores que compram histórias com narrativas fragmentárias a não desistirem da leitura nas primeiras páginas. De fato, muitos leitores compram livros com essa arquitetura, mas que acabam servindo de enfeite nas estantes. Autores como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Eagleton (2006), Pinto (2008), dentre outros, abordam as múltiplas facetas desse tipo de texto, bem como a sua receptividade.

Para a reflexão sobre o romance fragmentado e flutuante, utilizam-se neste artigo as bases bibliográficas e a receptividade do livro *Ulysses*, de Joyce. O texto está dividido em três partes: na primeira, discutem-se os aspectos metodológicos e o romance de fluxo de consciência; na segunda, aborda-se a narrativa contemporânea; e na terceira, retomam-se a obra em análise e o romance fragmentário à luz de sua receptividade.

ASPECTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA E REFLEXÕES SOBRE O ROMANCE DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA

Este artigo é respaldado por uma pesquisa qualitativa e apoiado em bibliografias sobre o romance contemporâneo presentes tanto na teoria e na crítica literária quanto na estética da recepção, bem como na fortuna crítica da obra *Ulysses*, de Joyce. Apoiase também nas metodologias indicadas por Durão (2015), que prevê múltiplos olhares e interpretações acuradas sobre o processo de análise e interpretação do objeto literário. Neste caso, trata-se de um romance contemporâneo – *Ulysses*, de Joyce –, em um diálogo com os leitores hipotéticos para os quais a obra literária é direcionada.

Para a fundamentação do texto, foram feitas consultas a periódicos na plataforma SciELO – Scientific Electronic Library Online, no Google acadêmico, no portal de periódicos da Capes – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e em livros teóricos sobre o tema. As etapas de mapeamento bibliográfico, leitura, fichamento, escrita e revisão foram primordiais para este estudo. Feitos os devidos esclarecimentos sobre a metodologia de trabalho para geração e análise dos dados, inicia-se a reflexão sobre o romance de fluxo de consciência.

Conforme o dicionário Aurélio, “fluxo” pode ser interpretado como “ato ou modo de fluir, corrente, curso de fluido em um conduto, número de partículas que atravessam uma área por unidade de tempo” (FERREIRA, 2001, p. 326). Todavia, essa definição, apesar de

instrutiva, não é suficiente quando se quer referir a um romance do fluxo de consciência. Autores como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros, têm explorado vastamente as particularidades do fluxo de consciência na narrativa literária. Para Humphrey (1976, p. 1), por exemplo,

Fluxo da consciência é um desses termos delusórios usados por escritores e críticos. Delusórios porque, embora pareça concreto, é empregado tão variada e vagamente quanto "romantismo", "simbolismo" e "surrealismo". Nunca sabemos se está sendo usado para indicar o pássaro da técnica ou a fera do gênero e somos tomados de espanto ao saber que a criatura designada é, na maioria das vezes, uma monstruosa combinação de ambos.

A expressão "fluxo da consciência" foi primeiramente mencionada por James (1979), que a aplicou aos processos mentais, e posteriormente incorporada por outros psicólogos. Apoiado em bases científicas, James (1979) mostrou que o fluxo de consciência é a junção da consciência pessoal moldada na coletividade, da mutabilidade e continuidade de pensamentos, da mistura e das recordações de lembranças. Mas ressaltou que, entre as recordações, algumas são mais importantes, permanecendo na lembrança cerebral, enquanto outras são passageiras e rapidamente descartadas. O estudioso define fluxo de consciência segundo cinco pontos:

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.
5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – 'escolhe' dentre elas, em uma palavra – o tempo todo (JAMES, 1979, p. 121).

Com o desenvolvimento das formas romanescas e a busca gradativa por narrativas cada vez mais verossímeis, como enfocam os teóricos Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), foi possível aplicar esse conhecimento da área da psicologia na construção de narrativas literárias, nas quais é explorada a consciência das personagens e proporcionado ao leitor um conhecimento profundo da interioridade dos sujeitos de papel ali representados. Humphrey (1976, p. 2) faz o seguinte comentário:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso, o romance a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência prova, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isso é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances.

O que se observa é que, nas narrativas fragmentárias, a maioria dos autores desenvolve a técnica do fluxo de consciência, o que justifica o estudo dessa forma de narrar. Apesar de a presente análise recair sobre *Ulysses*, de Joyce, o autor não foi o único

a usar os recursos de introspecção. De acordo com Humphrey (1976, p. 8), “os leitores poderão, com boas razões, omitir Dorothy Richardson, o mesmo não podendo ocorrer com quem quiser compreender a evolução da ficção no século XX. [...] ela inventou a descrição ficcional do fluxo da consciência”.

Esse tipo de composição já era gestado na *Odisseia*, de Homero ([VIII a.C.] 2003) e também no *Tristram Shandy*, de Sterne ([1759] 1984), mas a técnica ainda não tinha sido explorada o bastante, sem falar que esse tipo de texto era lido, mas não definido como tal, pois esse termo é recente. Conforme Leite (2002, p. 68), essa forma de narrativa “parece ter sido inventada por Edouard Dujardin, em 1888, com *Les lauriers sont coupés*. Anos depois, em 1931, o mesmo autor publicou uma brochura em que tenta teorizar essa prática, definindo o recurso que chamou de ‘monólogo interior’, título também do livro”.

Também a psicanálise freudiana², as tórias bergsonianas³ da relatividade temporal e as pesquisas de William James (1979) na área da psicologia foram as molas propulsoras para que o artista contemporâneo pudesse construir narrativas nas quais eram explorados os personagens até o mais profundo de suas intenções. A citação a seguir mostra um pouco do compromisso do artista que busca desenvolver esse tipo de narrativa.

O maior problema do escritor do fluxo de consciência está em captar a qualidade irracional e incoerente da consciência íntima não pronunciada e, ao fazê-lo, ainda comunicá-la aos seus leitores. Afinal de contas, os leitores do século XX esperam da linguagem e da sintaxe alguma espécie de ordem e inteireza empíricas (HUMPHREY, 1976, p. 58).

Com base na citação acima, constata-se que a narrativa fluante, ou de fluxo de consciência, busca romper com a forma de narrar tradicional, em que a personagem era vista de forma superficial, tais como as que foram representadas nos romances históricos de Alencar ([1857] 1999), Scott ([1819] 2008) e Cooper ([1826] 1999). Neles, a trama foi construída com base na história factual e dificilmente explora o mundo psicológico das personagens, sem falar que as imagens projetadas a partir das narrativas são blindadas com traços que buscam a superação de um obstáculo ou de uma condição humana.

Esses aspectos são vastamente analisados por Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros. Usando a arte para expressar valores e convenções humanas, o texto romanesco não havia sido objeto de muitos experimentos em sua arquitetura até meados do século XIX.

Outras nuances a serem observadas são os pensamentos, os sonhos e as sutilezas que eram contados por um narrador, quase sempre onisciente, e não imitado diretamente da mente da personagem, como é feito em *Ulysses*, de Joyce. A citação que se segue expressa essa mudança de comportamento do romance contemporâneo.

2 A psicanálise freudiana tem como base a relação do “eu consciente” com o “eu inconsciente”. Dessa forma, a linguagem e os diversos tipos de pensamentos e transtornos decorrem de questões relacionadas com o inconsciente, possuindo algum tipo de manifestação.

3 A esse respeito, Barreto (2016, p. 2) salienta: “Bergson propõe uma filosofia verdadeiramente intuitiva, a qual realizaria uma espécie de união entre a metafísica e a ciência. Ele acreditava que a multiplicidade do tempo prevista na teoria de Einstein estava próxima do entendimento do senso comum: nos sonhos, por exemplo, o tempo da pessoa que dorme tem contração diferente do tempo da pessoa que sonha, sendo, no entanto, ambos, sonho e sono, simultâneos”.

O romance, desde os inícios do século, vem abandonando nitidamente os caminhos da narrativa aprazível de tempos passados, procurando abranger a nova realidade, inicialmente em algumas obras experimentais, e mais recentes em maior escala. Essa nova experiência da realidade liga-se intimamente a um renovado sentimento linguístico, que – libertado das limitações do pensamento lógico, científico e da análise factual se projeta no mundo como possibilidades ou tentativa de uma nova e genuína expressividade (ROSENTHAL, 1976, p. 37).

Rosenthal (1976), D’Onofrio (1981), Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003) e Harrison (2004), dentre outros, alertam para o fato de que somente quem leu textos que utilizam essa técnica do fluxo de consciência pode relatar a dificuldade para compreendê-los. É, no entanto, indescritível a sensação de poder explorar os vários níveis da mente humana, assim como perceber a profundidade da consciência das personagens na teia narrativa. Por isso, como afirma Humphrey (1976, p. 4), é necessário pensar a “consciência como tendo a forma de um *iceberg* – o *iceberg* inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante essa comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície”.

Todavia, somente um leitor motivado e experiente tem condições de se aventurar nesse tipo de leitura sem grandes perdas das conotações implícitas provenientes do objeto literário, conforme alerta Rosenthal (1976). A consciência humana apresenta-se em vários níveis, como explicitado por James (1979), aspectos esses explorados em profundidade pelos escritores, visando reproduzir nas narrativas aquilo que parecia impossível de se fazer nas páginas de um livro.

Um aspecto que é preciso ter em mente é que muitas vezes os romances de fluxo de consciência são mal interpretados e prejudgados por serem de difícil compreensão para o leitor. Mas essa é uma característica que, na verdade, deveria ser valorizada, como salientam Rosenthal (1976), D’Onofrio (1981), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003) e Harrison (2004), dentre outros, pois foi dessa forma que o romance conseguiu representar, de forma direta, a vida tal qual ela se manifesta.

Deixando esse enfoque de lado e voltando para o entendimento ou a caracterização do romance de fluxo de consciência, o que se sabe é que esse tipo de narrativa não se constrói simplesmente porque tenta reproduzir o pensamento das personagens. Na verdade, o inconsciente da personagem é o principal foco, pois os artistas exploram, por meio de um monólogo, as sutilezas e individualidades que não seriam ditas pelo narrador convencional. Nesse sentido, salienta Humphrey (1976, p. 66): “Além do método básico da livre associação, os escritores empregam outros artifícios para alcançar o tom e a textura da consciência particular. Estes podem ser classificados sob o termo generalizado de ‘figuras de retórica’”.

O que não pode ser esquecido é que cada autor, usando habilidades próprias, conquistou um jeito singular de explorar o fluxo de consciência. A técnica de Wolf ([1926]

2003) em *Mrs. Dalloway* é diferente da usada por Joyce ([1922] 1983) em *Ulysses*, e esse difere dos demais escritores que exploram essa forma de compor narrativas. Mas todos esses artistas têm como ponto de referência a representação da pré-fala, da fala e daquele universo obscuro que se enfrenta a cada instante na escolha das palavras, como lembra Saussure (1975) ao discorrer sobre o eixo paradigmático e sintagmático para a formulação de frases, períodos e expressões diversas usados na efetivação dos discursos diários.

Enfim, o romance de fluxo de consciência não pode ser definido com palavras, e sim com a singularidade dos sentimentos de quem se aventura a adentrar nos recônditos becos dessa narrativa de mil faces.

ULYSSES E SUA RECEPTIVIDADE

A teoria e a crítica literária mostram a grande dificuldade enfrentada pelos artistas que aderiram aos conceitos de produção artística nos moldes modernistas. Grandes nomes da pintura, da escultura, da literatura e das artes em geral tiveram de enfrentar de forma veemente o tradicionalismo para conquistarem espaço ou reconhecimento da crítica e do gosto popular. Quanto à literatura, afirma Harrison (2004, p. 10):

Estudar o modernismo literário é ler a obra de poetas do início do século XX que se afastam dos padrões convencionais de metro e rima, ou de romancistas cujas formas de narrativas parecem frustrar deliberadamente as convenções narrativas aceitas. As obras resultantes têm um inegável prestígio na cultura do século, mas não se pode dizer que tenham alcançado popularidade.

Muitos artistas não aderiram ao movimento modernista, como pode ser conferido na historiografia literária. Mesmo com o passar do tempo, o que se percebe é que existem muitos críticos, especializados ou não, que ainda não aceitam que a arte literária tenha se modificado para contemplar os novos tempos. Teóricos como Silva (1999), Campagnon (2006), Wellek e Warren (2002), Yunes (2002), Todorov (2016) e tantos outros têm abordado essas questões em seus trabalhos.

Não se afirma aqui que as formas romanescas tradicionais estejam obsoletas, e sim que na contemporaneidade os conceitos e visões do belo artístico têm se modificado e fazer arte usando as técnicas do século XVIII seria no mínimo ignorar os ideais de verossimilhança dos dias atuais, pois a mobilidade vivenciada pela globalização não corresponde aos da idade clássica. Todavia, antes de avançar nessa reflexão é bom ver a opinião de Rosenfeld (1969, p. 79) a esse respeito:

É absurdo negar à arte tradicional o direito de vida, já que vastos setores do público lhe dão franca preferência. No entanto, tem-se diante dessas manifestações a impressão de que não fazem por inteiro parte de nosso tempo. É apenas na sua temática que tomam conhecimento das transformações da nossa época. Estas não atingem ao âmago, as formas de expressão.

Ao refletir-se sobre a receptividade de *Ulysses* nos dias de hoje, cujos exemplares são vendidos no mundo todo, e compará-la com aquela realidade de 1922, ano de sua primeira publicação, percebe-se que muita coisa mudou. A obra já sofreu pesadas críticas, teve sua publicação vetada nos Estados Unidos da América e foi impedida de ser lançada na Irlanda. Durante muito tempo, *Ulysses* foi considerado como um livro que não tinha condições de dar certo. Quanto a esse enfoque, D'Onófrío (1981, p. 205) faz uma reflexão interessante:

O romance *Ulysses*, quando publicado em Paris, em 1922, pelo mecenatismo de uma amiga do escritor, encontrou sérias resistências nos ambientes puritanos da época, que o consideraram uma obra obscura e obscena. Mas anos depois, pela crítica elogiosa de Stuart Gilbert, T. S. Eliot e Edwin Muir, o romance teve o merecido sucesso e foi traduzido para as principais línguas da Europa. Joyce então passou a ser considerado o grande inovador da prosa de ficção e sua técnica narrativa passou a fazer escola. Em verdade, não há ficcionista de vanguarda que não acuse influências joycianas, quer inove a linguagem romanesca, quer reestruture fábulas e personagens.

Foi somente graças a uma pequena livraria francesa que a publicação das primeiras edições de *Ulysses* tornou-se possível. Gradativamente a obra ganhou o gosto do público leitor e tornou-se modelo do novo romance que rompia com as antigas formas e aprimorava ainda mais o jeito de se construir narrativas romanescas, como pode ser conferido em Silva (1999), Wellek e Warren (2002), Yunes (2002), Campagnon (2006), Todorov (2016) e tantos outros.

Ao observar a receptividade de *Ulysses*, o que se nota é o estranhamento que a obra é capaz de suscitar, seja no âmbito da linguagem e na construção das personagens, seja no enfoque temporal e espacial etc. Então, surge o questionamento: não é esse o caráter da verdadeira obra de arte? Nesse sentido, não demorou muito para os leitores perceberem que a obra era um mosaico, na qual o artista colocou suas vivências, convenções e conotações sociológicas, religiosas, históricas, filosóficas etc. Ele também depositou em sua narrativa fragmentária, intertextos de inúmeros trabalhos que ajudaram a criar um herói completamente desconstruído, diferente daquele idealizado pela idade clássica.

O escritor de hoje, segundo o novo modelo proposto, deve ser um observador impassível, que olha para o espetáculo da vida e descreve os objetos que o compõem, apanhando a beleza que as coisas encerram quando vistas sem a ação massificadora e deformadora do hábito (D'ONOFRÍO, 1982, p. 205).

Tendo em vista a importância que *Ulysses* exerce na literatura moderna, parte-se do princípio de que, como obra de arte, se trata de uma narrativa que nunca se esgota, e que desde o seu lançamento tem sido alvo de constantes tentativas de análise. Esse livro já foi explorado sob o enfoque literário, linguístico, filosófico, sociológico e de muitas outras formas, mas certamente, ao findar de cada estudo, os pesquisadores somente chegavam à conclusão de que a obra ainda estava intacta e que poderia ser explorada sob múltiplos ângulos.

Campos (1971, p. 125) ressalta que *Ulysses* continua sendo obra de leitura árdua, “destinada mais a produtores que a consumidores. Sua maior aceitação parece nascer, em parte, de ter passado a ser considerada uma espécie de enciclopédia de vanguarda, que poucos hão de ler cumpridamente, mas todos precisam ter a mão para obrigatória consulta”.

Ulysses, na verdade, como pode ser conferido em Campos (1971), Rosenthal (1976), D’Onofrio (1981), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003) e Harrison (2004), dentre outros, é um experimento que deu certo, que consegue ser o símbolo máximo de evolução do gênero. É o divisor de águas entre o tradicional e o contemporâneo, e chegou ao século XXI tão enigmático e camaleônico como na época em que foi lançado. Quanto à sua complexidade, Campos (1971, p. 107) pontua: “Joyce teve que fundir o dicionário moderno, convertê-lo em plasma proteico e restaurar a gênese e a mutação da linguagem para transmitir sua mensagem”.

Qualquer tentativa de esgotar a análise dessa obra é passível de fracasso, pois *Ulysses* foi composto seguindo uma engenhosidade própria de Joyce, que não deixou de lado os ecos das ciências de seu tempo. São inúmeras as ramificações de pesquisas que o livro oferece ao pesquisador contemporâneo. Dessa maneira, pensando não no que já foi feito, e sim buscando entender as razões pelas quais se deve ler *Ulysses* hoje, obra que possui mais de 800 páginas, Campos (1971, p. 107) adverte: “À primeira vista parecemos defrontar com uma selva densa e enganosa, ínvia e recoberta por luxuriantes ‘perversidades de forma e linguagem’. Evidentemente um livro como este não pode ser folheado por mãos indolentes”.

Apesar de *Ulysses* narrar apenas um dia na vida de Buck Mulligan, a leitura da obra ocupa inúmeros dias, uma vez que o tempo da leitura não é o mesmo da narrativa, conforme explicam Genette (1966), Lubbock (1966), Levin (2000), Booth (1980), Schüller (1989), Schwarz (1987), Maingueneau (2006) e Todorov (2016), dentre outros. Todorov (2016, p. 242), por exemplo, afirma que “o problema da apresentação do tempo na narrativa impõe-se por uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso. O tempo do discurso é, em certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional”.

Pode-se dizer que o jovem leitor que formou seu hábito de leitura na contemporaneidade – momento que exige dinamicidade, clareza e rapidez na linguagem, embora por meio de sinopses e sugestões – aprecie o livro *Ulysses*, mas se sentirá tentado a abandoná-lo, sem terminar a leitura. Todavia, com persistência, o leitor irá perceber que o tempo aprisionado na obra de arte não obedece aos ponteiros do relógio, e Joyce entendia isso e conseguiu explorar essa técnica com maestria. Nas palavras de Pinto (2008, p. 242), “a maior parte do tempo o autor não tenta encontrar esta sucessão, natural porque utiliza a deformação temporal para atingir fins estéticos”. Vale salientar, assim, que quando se lê *Ulysses* jamais se entenderá o tempo como se fazia até então, ou seja, de forma cronológica.

As imagens capturadas pelo olhar ao longo de 24 horas são indescritíveis dadas a frequência e a modulação da voz, o aprisionamento de vozes, sons e ruídos que não se consegue captar em um único dia, e essa busca pela representação dessa fragilidade do tempo em face das imagens foi uma das técnicas usadas na obra para torná-la mais verossímil. Quanto a isso, Humphrey (1976, p. 69) pontua: “Uma imagem é, naturalmente, um artifício retórico usado em toda literatura efetiva para transmitir uma impressão sensitiva. As imagens podem ser como comparações figurativas geralmente em forma de símiles ou metáforas”.

O que pode cativar o leitor contemporâneo para a leitura é a percepção da luta discursiva que se trava a cada instante, pois, enquanto se lê, o cérebro vaga em um mar de possibilidades. Sobre as vozes que povoam um romance, afirma Bakhtin (1988, p. 106):

A orientação do discurso por entre enunciações e linguagens alheias e todos os fenômenos e possibilidades específicas ligadas a esta orientação recebem, no estilo romanesco, uma significação literária. A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se nele em um sistema literário harmonioso, nisso reside a particularidade específica do gênero.

Concorda-se com a afirmação do autor, pois, ao escolher uma palavra para ser comunicada em detrimento de outras, pode-se mudar terminantemente os rumos da comunicação. A obra *Ulysses* reproduz com sutileza a linguagem decadente e fragmentada de então, o que parecia impossível a uma obra de arte, mas graças à engenhosidade de Joyce foi possível romper com superficialidade do discurso cronológico na literatura.

RECEPÇÃO E IDEAL FRAGMENTÁRIO DO ROMANCE MODERNO

A obra de arte somente é valorizada porque existem pessoas para apreciá-la. Admirar um quadro, encantar-se com uma poesia, evocar lembranças com a leitura de um romance ou deleitar-se com uma canção ou peça de teatro são ações tipicamente humanas. Somente a humanidade tem condições de julgar e escolher o que vem ser o belo artístico, temática que já foi vastamente desenvolvida por teóricos como D’Onofrio (1981), Proença Filho (1998), Oliveira (2000), Costa (2003), Harrison (2004), dentre outros. Expressando a importância da expressão artística para o ser humano, Oliveira (2000, p. 195) diz que “a qualidade artística concorre prioritariamente para que a profunda humanidade espelhada em sua ficção, confirmando o lugar central que a arte ocupa na experiência humana”.

Assim, o trabalho artístico pode tocar profundamente uma pessoa, mas nem todos podem ter a mesma sensação. Portanto, uma narrativa, uma pintura ou uma música que faz alguém ir às estrelas pode muito bem nada significar para outro indivíduo. Para sentir os efeitos de uma determinada arte, é imprescindível um polimento especial e uma sensibilidade genuína, pois a verdadeira arte não se manifesta no óbvio, e sim por meio de conotações e sutilezas que precisam ser rapidamente percebidas pelo contemplador. Essa noção de arte e valor é vastamente desenvolvida nas teorias de Fisher (1987), Coli (1989), Barbosa (1998), Proença Filho (1998), Harrison (2004), Eagleton (2006), dentre outros.

Nas primeiras linhas do romance *Ulysses*, de Joyce (1983, p. 2), o leitor defronta-se com uma linguagem aparentemente corriqueira do narrador, que diz: “*Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed*”. O texto começa relativamente linear, mas aos poucos a linguagem se intensifica a ponto de atingir o ideal fragmentário de verossimilhança dificilmente encontrado nas narrativas tradicionais.

Mesmo considerando que o livro *Ulysses* foi lançado em 1922 e que a linguagem certamente se modificou ao longo tempo, percebe-se ainda hoje o esforço hercúleo do artista para intensificar seu repertório. No breve fragmento citado no parágrafo anterior, pode-se constatar sua genialidade na escolha do vocabulário e o excessivo uso de recursos estilísticos, tais como a aliteração e a assonância para produzir uma certa cadência melódica, percebidas logo nas primeiras linhas de seu romance, combinando assim recursos de prosódia com a descrição de uma cena cotidiana. Sobre a capacidade criativa de um literato, Proença Filho (1998, p. 33) faz o seguinte comentário:

O artista da palavra retira do mundo elementos que, convenientemente organizados, podem representar totalidades e constituir uma afirmação cuja força e coesão não se encontram ao alcance dos profanos. Em outros termos, de acordo com T. Hall, uma das relevantes funções do artista é ajudar o leigo a estruturar o seu universo cultural.

A verdadeira obra de arte literária é labiríntica e dificilmente se esgota. Ela dá infinitas conotações ou possibilidades de apreciação. Proença Filho (1998, p. 29) pontua ainda que “o fenômeno literário se efetiva na inter-relação autor / texto / leitor. Já se percebe que a obra literária sempre admite diferentes interpretações”. Essa citação também conduz para o campo da recepção e é vastamente explorada por Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001) e dentre outros.

Com base na receptividade do texto literário e observando a fragmentação do romance, pode-se conjecturar sobre as possíveis intenções de Joyce ao desenvolver a narrativa de *Ulysses*. O leitor atento pode observar alguns diálogos como uma mera ou simples interação entre as personagens, mas na verdade trata-se de uma teia labiríntica que pode ganhar inúmeros significados. Em contrapartida, se se lançar mão dos construtos da estética da recepção (LIMA, 1979, 2002; ROSENBLATT, 1995; TOMPKINS, 1999; FREUND, 2000 LOBO, 2018), notam-se as pistas deixadas pelo autor e pode-se entender os diálogos das personagens por múltiplos vieses.

O fragmento abaixo, por exemplo, pode ser interpretado como um simples diálogo entre amigos, uma conversa, com ou sem ironia, como a encenação de uma missa campal, ou talvez uma crítica aos rituais de fé, mas nunca se chegará a uma certeza quanto a isso, pois aqui, conforme Lobo (2018), a relação autor / texto/ leitor precisa selar um pacto para o preenchimento dos vazios deixados pelo autor.

- *Introibo ad altare Dei.*

Halted, he peered down the dark winding stairs and called out coarsely:

- *Come up, Kinch! Come up, you fearful jesuit!*

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding land and the awaking mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head (JOYCE, 1983, p. 3).

Para discutir a recepção do objeto literário, é fundamental que se esteja preparado para ouvir posicionamentos diversos, pois, além do texto artístico ser singular, é única também a sensação de quem lê. É o que pode ser conferido em Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000) e Eagleton (2006), dentre outros. Com base nesses teóricos, pode-se afirmar que é única a recepção para cada nova leitura do mesmo livro. Quanto a isso, Eagleton (2006, p. 116) diz: “Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haverá obra literária”.

Um leitor pode ler uma mesma obra várias vezes e a cada vez que essa leitura é efetuada terá um novo encontro. Cada vez que se repete a leitura de uma obra, serão encontradas novas pistas e vazios que não haviam sido percebidos no primeiro encontro com a narrativa. Costa (2003, p. 73) discorre sobre o ato da leitura:

Ler [...] equivale a interpretar. E interpretar é uma força afirmativa que imprime à existência processos de *transvaloração*, pelos quais a vida se renova num movimento crítico instaurador de novas atitudes e de novas subjetividades. Interpretar motiva a agir, a gerar outras interpretações; propõe novas direções.

Heráclito (1973) já dizia que não se entra duas vezes no mesmo rio, pois na vez que seguinte que se entrar nele novamente, sujeito e rio já se modificaram. Pensando assim, parece correto dizer ainda que embora vários leitores estejam lendo o mesmo livro, nenhum deles terá a mesma interpretação, pois a estética da recepção concebe a existência de horizontes de leitura diversificados, e cada indivíduo possui olhares diferentes sobre um mesmo objeto. Teóricos como Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001) e tantos outros têm mostrado essas questões em seus textos.

Outros aspectos que não podem passar despercebidos no ato da leitura são os valores, as crenças e as convenções de cada leitor. Contudo, esses aspectos, reservados para a cognição, não são uniformes e absolutos, pois tudo depende do ângulo pelo qual o leitor realiza a sua leitura. Tudo isso faz do processo interpretativo um campo repleto de batalhas discursivas que podem se materializar no juízo emitido pelo leitor, seja ele experiente nesse tipo de leitura ou não. Com relação à valorização da obra literária Eagleton (2006, p. 18) diz:

Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos as preocupações inerentes à da própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a “mesma” obra, embora assim nos pareça. O “nosso” Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o “nosso” Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor.

Ouvir e considerar como verdade absoluta somente a opinião de um crítico ou de um professor sobre a narrativa de uma obra, sem se aventurar na leitura do texto artístico, e da mesma forma, acreditar e defender essas ideias, provavelmente será um comportamento errôneo e que pode não irá gerar resultados tão satisfatórios. Uma narrativa pode ser interpretada por diversos ângulos, e no ato da leitura nem sempre existe uniformidade interpretativa. A esse respeito, diz Barthes (1998, p. 74):

O texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural irreduzível (e não apenas aceitável). O texto não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação.

Ainda sobre a receptividade do romance contemporâneo, teóricos como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000), Pinto (2008), dentre outros, salientam que a narrativa flutuante do romance contemporâneo se constrói em bases completamente diferentes daquelas fixadas na idade clássica. Dessa forma, a sensação que se tem é a de que o leitor contemporâneo, em face das novas tecnologias, que exigem de todos os indivíduos uma leitura cada vez mais rápida, informativa, dinâmica, talvez não tenha paciência suficiente para apreciar um texto que brinca com a noção de tempo, reproduz os meandros da consciência e joga com o seu raciocínio o tempo todo. Todavia, Proença Filho (1998, p. 41) alerta:

As manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação à tradição linguística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temático-literária às quais necessariamente está vinculado o trabalho do escritor. A literatura se abre, então, plenamente, à criatividade do artista. Em seu percurso, ela consiste na constante invenção dos recursos vigentes em determinada época.

Em contraste com a citação acima, em *Ulysses*, o seu criador inova a cada instante, revelando particularidades que o romance tradicional pouco desenvolvia. No fragmento da obra a seguir, no qual o autor narra um momento de devaneio vivido por Buck Mulligan, pode-se notar a genialidade do artista ao interromper o curso linear da narrativa para contar e satirizar outras questões do cotidiano, dando à personagem, um sujeito de papel, ações tipicamente humanas, fugindo assim de arquétipos idealizados. “*Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes*” (JOYCE, 1983, p. 6).

Voltando ao foco da receptividade da obra literária, é necessário ter em mente a seguinte constante: enfrenta-se na atualidade uma grave dificuldade para motivar os leitores para se aventurarem em narrativas longas e complexas como a desenvolvida por Joyce em seu livro *Ulysses*. Teóricos como Schwarz (1987), Vizioli (1991) e Levin (2000), por exemplo, têm mostrado os desafios de se promover a leitura de *Ulysses* na contemporaneidade e citam os vários aspectos que militam contra essa tarefa. Dentre eles, a rápida mobilidade dos dias atuais, que não permite que se destinem horas para a leitura, e a falta de hábito de ler um livro, fatores que têm afastado o leitor. A leitura passou a ser somente mais uma opção de entretenimento.

Vale ressaltar ainda que para ler *Ulysses* é necessário que o leitor já tenha um certo grau de experiência com narrativas longas. Além disso, conforme ressalta Eagleton (2006, p. 118),

Para ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus "códigos", entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados.

Outro aspecto que precisa ser considerado é a motivação do leitor para ler narrativas fluídas, que quebram os ponteiros do relógio, desafiam a leis da física, desconstruem as convenções, reinventam a humanidade e entregam ao leitor, por meio de texto, a vida tal qual ela se apresenta: frágil e fragmentada, como muito bem alertam Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros. Também é necessário que se tenha em mente que a literatura, como obra de arte que é, tem a finalidade de romper com bases convencionais e com o mundo de aparências, e balançar as estruturas.

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum (ROSENFELD, 1969, p. 79).

Com base nas considerações acima, o que se sabe é que muitos leitores acabam abandonando a leitura de romances fragmentários dado o grau de atenção que essas obras exigem. As obras do fluxo de consciência desenvolvidas por Clarice Lispector, André Gide, James Joyce, Marcel Proust, Virgínia Woolf, William Faulkner e tantos outros escritores são narrativas que precisam de leitores motivados e que aceitam o desafio de desvendar a teia enigmática que cobre esses textos; do contrário, eles poderão se frustrar por não conseguirem terminar a leitura e, da mesma forma, poderão não entender a importância desses trabalhos para a literatura.

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no

romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1969, p. 78).

Até meados do século XIX, antes do Modernismo, portanto, havia um romance mais linear, cuja leitura não era tão fragmentária, e, por isso, menos desafiadora para o leitor. Moisés (2001, p. 161) afirma que “ao longo do século XIX, apesar da evolução e das diferenças visíveis, cultivava-se um romance padrão, obediente aos moldes suscitados pela burguesia. Quando alguma mudança se operava, referia-se à técnica de composição; mas permanecia inalterado”. Para o autor, outro aspecto relevante a ser considerado no romance linear é a construção das personagens, que em sua grande maioria dificilmente convenciam, pois, com a preocupação de torná-las verossímeis, os autores acabavam descaracterizando-as com o excesso de zelo. Esse aspecto é também bastante discutido por Lubbock (1966), Schüller (1989), Silva (1999), Moisés (2001), Vasconcelos (2002), Adorno (2003), Lukács (2004), dentre outros.

No romance linear, o espaço tinha de ser original, real e passível de confirmação, pois a narrativa era um trabalho construído sobre um molde, parecido com uma fotografia, uma representação idêntica da realidade estática e imóvel, expressando somente a exterioridade da vida. Para romper com essa tradição, como muito bem ressalta Adorno (2003), o romance buscou reformular suas bases. Em *Ulysses*, nota-se uma mobilidade textual que dificilmente pode ser encontrada em textos tradicionais. O fragmento abaixo mostra um pouco dessa mobilidade composicional:

*She poured more tea into her cup, watching its flow sideways.
Must get that Capel street library book renewed or they'll write to
Kearney, my guarantor. Reincarnation: that's the word.
— Some people believe, he said, that we go on living in another body
after death, that we lived before. They call it reincarnation. That we all lived
before on the earth thousands of years ago or some other planet. They say we
have forgotten it. Some say they remember their past lives.
The sluggish cream wound curdling spirals through her tea. Better remind
her of the word: metempsychosis. An example would be better. An example?
(JOYCE, 1983, p. 66).*

Com base na leitura de *Ulysses*, pode-se dizer que o romance ganhou novos contornos e afastou-se de forma significativa das narrativas ditas tradicionais. É inegável a importância dos romances lineares, ou narrativas históricas e convencionais, mas não se deve ignorar que novas técnicas composicionais foram estabelecidas a partir da publicação das obras de fluxo de consciência. Autores como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000), Pinto (2008) e muitos outros têm alertado sobre essa questão. Conforme Rosenthal (1975, p. 1),

O romance moderno veicula uma surpreendente imagem de realidades atuais, na medida em que, simultaneamente, focaliza e mistura estados de consciência e aspectos concretos do mundo em torno. Embora vise à redescoberta do universo humano, é frequentemente considerado como oposto a seu próprio gênero literário, porquanto despreza até mesmo aqueles elementos constitutivos que deveriam ser respeitados por todo e qualquer romance.

O romance contemporâneo se esgota, pois não é mais necessário seguir um molde, a noção de tempo passou a ser relativa, o enredo não precisa mais contemplar todo o período de vida dos personagens, talvez um dia seja o suficiente. Também o ideal de final feliz não é mais uma regra a ser seguida. D'Onófrío (1981, p. 205) afirma: "O escritor de hoje, segundo o novo modelo proposto, deve ser um observador impassível, que olha para o espetáculo da vida e descreve os objetos que o compõem, apanhando a beleza que as coisas encerram quando vistas sem a ação massificadora e deformadora do hábito".

Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000) e Pinto (2008), dentre outros, enfocam que o jogo obscuro das escolhas formuladas no eixo paradigmático e sintagmático começa a ser explorado e que o leitor, no ato da leitura, precisa ter essa percepção, pois, ao longo da narrativa, a língua se abstrai no complexo jogo das escolhas lexicais, culminando em múltiplas formas de realização e entendimento da mensagem. E isso pode ser identificado em *Ulysses*, pela forma fragmentária como as palavras são manipuladas: "*He saw he trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: a saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower*" (JOYCE, 1983, p. 88).

Nesse fragmento acima, pode-se notar que o artista fala sobre coisas e detalhes que não são explorados em narrativas tradicionais. Dessa forma, o leitor precisa estar atento para as pistas fornecidas pelo autor, pelo narrador e pelas personagens ao longo do texto, pois do contrário não irá perceber as ferramentas que o artista utiliza para reproduzir o turbilhão fragmentado expresso nas entrelinhas do texto. Bleich (1975), Bakhtin (1988), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998) Iser (2000) e Jauss (2000, 2001) alertam para a vivacidade do texto literário e o quanto o leitor é importante nesse processo. No fragmento de texto abaixo, extraído das páginas finais de *Ulysses*, percebe-se o fluxo de consciência ininterrupto de Molly, que se prolonga por mais de cinquenta páginas do livro.

...do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colors springing up even out of the ditches primroses and violets nature it is as for them saying there's no God I wouldn't give a snap of my two fingers for all their learning why don't they go and create something...
(JOYCE, 1983, p. 1303).

Se o leitor não estiver devidamente preparado e motivado para a leitura, a cognição certamente será prejudicada e ele não conseguirá perceber as técnicas e artimanhas

utilizadas pelo artista. Ao entender esse processo de cognição, entende-se também que a narrativa é um campo de batalhas repleto de surpresas, cujas ações somente têm sentido no ato da interpretação, quando o outro se torna parte indissociável desse processo. Na verdade, ao ler o texto literário, repete-se e reformula-se, no íntimo do psiquismo, o discurso alheio. Por meio de *Ulysses*, conhece-se a cidade de Dublin do tempo de Joyce, assim como as suas particularidades como autor, informações que são então reinterpretadas à luz da contemporaneidade. Para Bakhtin (1988, p. 30),

Naturalmente, a obra é viva e significativa enquanto obra de arte, não no nosso psiquismo; nele ela também está apenas empiricamente presente como um processo psíquico, localizado no tempo e regido por leis psicológicas. A obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo.

Enfim, o artista contemporâneo precisa ter a habilidade de apresentar ao leitor esse tipo de trabalho que não termina ao findar da última página, mas que aguça sua percepção para o leque de interpretações possíveis em face do texto literário. Da mesma forma, o leitor precisa estar aberto a outras possibilidades de interpretação, pois, ao congrega as teorias da estética da recepção, o que mais interessa é levá-lo a tirar as suas próprias conclusões, como muito bem ressaltam Bleich (1975), Zilberman (1989, 2016), Jauss *et al.* (1998), Iser (2000), Jauss (2000, 2001), dentre outros. Essas análises permitem concluir que a arte literária é para todos, mas que nem todos os leitores conseguem abstrair a essência verdadeira que dela emana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se evidencia neste trabalho, que revisita bibliografias especializadas, é que, apesar de o romance contemporâneo proporcionar ao jovem leitor experiências desafiadoras, é exatamente isso que pode desmotivá-lo para a leitura flutuante e decadente dessas obras. O *Ulysses* de Joyce, no rol dessas narrativas, não é diferente. Em obras de críticos e teóricos dos estudos linguísticos e literários, tais como Rosenfeld (1969), Rosenthal (1975), Humphrey (1976), Oliveira (2000), Pinto (2008) e tantos outros, constata-se o caráter de alerta quanto à preparação para a leitura de romances contemporâneos que utilizam as técnicas de fluxo de consciência e monólogo interior.

Dessa forma, o presente artigo busca contribuir para a introdução aos aspectos de compreensão do romance contemporâneo. Evidentemente, a temática é bastante ampla para ser esgotada em um texto que trabalha com um número limitado de páginas, mas na medida do possível foram apresentados os principais aspectos que podem aguçar o leitor a querer aprofundar o tema consultando as obras indicadas ao longo do texto. O que fica como realização desta discussão é a certeza de que é possível a leitura de qualquer texto, desde que haja a motivação necessária para tal.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2003.
- ALENCAR, J. [1857]. *O Guarani* São Paulo: Scipione, 1999.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.
- BARBOSA, A. M. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: Com Arte, 1998.
- BARTHES, R. *O Rumor da Língua*, São Paulo: Brasiliense, 1998.
- BARRETO, M. Por Que Revisitar o Debate entre Bergson e Einstein? *Trans/Form/Ação*. São Paulo. [s. 2], v. 2, n. 4, 2016.
- BLEICH, D. *Readings and feelings: An introduction to subjective criticism*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1975.
- BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CAMPOS, H. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: editora: Ática, 1971.
- CAMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Humanitas. 2006.
- COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense. 1989.
- COOPER, J. F. *The last of the Mohicans* [1826]. New York: Oxford University Press, 1996.
- COSTA, R. de C. M. e S. *O desejo da escrita em Ítalo Calvino*. São Paulo: Ática, 2003.
- D'ONOFRIO, S. *Da Odisséia ao Ulisses: Evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- DOSTOIÉVSKI, F. M. [1866]. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DURÃO, F. A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, [s. 1.], v. 31, n. 4, 2015.
- DUJARDIN, E. *Os Loureiros estão Cortados* [1888]. Rio de Janeiro: Brejo, 2005.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERREIRA, A. B. de H. *Míni Aurélio: O dicionário da língua portuguesa*. Curitiba: Editora Positivo Ltda, 2001.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- FREUND, E. *The return of the reader*. London: Methuen, 2000.

- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1966.
- GUIMARÃES ROSA, J. [1956]. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- HARRISON, C. *Movimentos da Arte Moderna: Modernismo*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Ática, 2004.
- HERÁCLITO. *Heráclito*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- HOMERO. [VIII a.c.]. *Odisséia*. Lisboa: Livros Cotovia, 2003.
- HUMPHREY, R. *O Fluxo da Consciência*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil Ltda, 1976.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- JAMES, W. *The Stream of Consciousness*. New York: New Directions, 1979.
- JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 2000.
- JAUSS, H. R. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minnesota: Minnesota Press, 2001.
- JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- JOYCE, J. [1922] *Ulysses*. New York: Penguin, 1983.
- LEITE, L. C. M. *O Foco Narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.
- LEVIN, H. *James Joyce: a critical introduction*. New York: Faber Papers, 2000.
- LIMA, L. C. *A Literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, L. C. Prefácio à 2ª Edição. In: LIMA, L. C. (org). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LOBO, L. Estética da Recepção. In: SAMUEL, R. *Manual de Teoria Literária*. São Paulo: Vozes, 2018. p. 114-117.
- LUBBOCK, P.A. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- OLIVEIRA, E. A. *Realidade e Criação em Artística em Grande Sertão: Veredas*. Goiânia: Editora da UCG, 2000.

- PINTO, Milton José. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- PROENÇA FILHO, D. P. *A Linguagem Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ROSENBLATT, L. M. *Literature as Exploration*. New York: The Modern Language Association, 1995.
- ROSENFELD, A. *Texto / contexto: ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- SCHÜLER, D. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SCOTT, W. [1819]. *Ivanhoe* Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SCHWARZ, R. D. *Reading Joyce's Ulysses*. New York: Macmillan Press, 1987.
- SILVA, V. M. de A. e S. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda., 1999.
- STERNE, L. [1759]. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TODOROV, T. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 2016.
- TOMPKINS, J. P. *Reader – Response Criticism: from formalism to Post – structuralism*. London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- VASCONCELOS, S. G. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boi Tempo Editorial, 2002.
- VIZIOLI, P. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.
- YUNES, E. L. M. *Pensar a leitura: complexidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- WELLEK, R; WARREN, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*, [1926]. London: Vintage, 2003.
- ZILBERMAN, R. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZILBERMAN, R. A Estética de Recepção e o acolhimento brasileiro. *MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*, [s. l.], n. 12, p. 7-17, jul. 2016.