

FICÇÃO E PSICANÁLISE – UM ESTUDO DO ROMANCE ULYSSES, DE JAMES JOYCE.

*Lilian Fontes*¹

Resumo

Este artigo pretende abordar a importância da palavra como organizadora do pensamento humano e sua relação com a narrativa romanesca como instrumento para entender as questões da natureza humana, a subjetividade do indivíduo. Tomando como base a história das formas narrativas desde o tempo do *aedo*, passando pela mitologia como instrumento de relato de uma determinada sociedade e sua época, o estudo irá apontar a importância do romance *Ulysses*, de James Joyce como um marco na literatura moderna e a relação do fluxo de consciência adotado em sua narrativa e sua semelhança com os recursos da prática psicanalítica.

Palavras-chave: criação literária, mito, fluxo de consciência.

¹ Escritora, com Doutorado e pós-doutorado em *Comunicação e Cultura*, Escola de Comunicação, UFRJ. Com quatro livros de ficção publicados, participação em oito coletâneas de contos, além de ensaios em revistas nacionais e internacionais e participação em roteiros.

FICÇÃO E PSICANÁLISE – UM ESTUDO DO ROMANCE ULYSSES, DE JAMES JOYCE.

Lilian Fontes²

INTRODUÇÃO

No decorrer do século XX, vimos a psicanálise se servir da literatura e a literatura se servir da psicanálise como auxiliares para a reflexão de seus conceitos. Freud estabeleceu com a tragédia – as tragédias de Sófocles, Shakespeare – metáforas temáticas sobre as quais ele criou o universo de seu trabalho. Paralelamente, podemos alegar que muitos romancistas da história da literatura serviram-se dos conhecimentos da psicologia para traçar o perfil de seus personagens.

Quanto à prática da psicanálise, “o psicanalista é aquele que sabe que o relato do paciente é um enigma a ser decifrado, e sabe também que através desse enigma uma verdade se insinua”³. O que Freud mostrou em seus estudos é que na prática psicanalítica a verdade não está no discurso formalizado, mas precisamente quando o discurso falha. O inconsciente é que irá fornecer de forma distorcida, dissimuladamente nos sonhos, os sintomas e as lacunas do nosso discurso consciente.

Na criação literária, por ser uma atividade integralmente mental, psíquica, o autor ao criar o texto de ficção estará explorando as funções racionais e emocionais em contato com o imaginário. O “inventado” se nutre de vivências, observações, sentimentos que se referem a objetos psíquicos que se processam no nível inconsciente e vão tomando forma na personificação psicológica dos personagens. Ao começar a escrever um texto ficcional, o autor traça alguns parâmetros quanto à

² Escritora, com Doutorado e pós-doutorado em *Comunicação e Cultura*, Escola de Comunicação, UFRJ. Com quatro livros de ficção publicados, participação em oito coletâneas de contos, além de ensaios em revistas nacionais e internacionais e participação em roteiros.

³ GARCIA-ROZA, L.A. *Palavra e verdade, na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999, p.8.

história que quer desenvolver e o perfil dos personagens que sustentarão a história. Mas no ato da criação, ele se depara com frases, abordagens que ele não previa que lhe fogem das mãos no decorrer da elaboração do texto. A frase de que os personagens vão criando pernas próprias é verdadeira. O autor, ao mesmo tempo em que estará conduzindo uma ideia, estará se colocando fora dela, estará servindo como iniciador de uma prática discursiva, onde o sujeito dissolve-se perante as variáveis deste discurso. Jacques Derrida em seu estudo sobre a escritura revela que "escrever é querer atingir o ser fora do sendo (...) escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura cair longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida"⁴. Portanto, podemos encarar o autor como um veículo que, ao encerrar o seu texto, perde a sua identidade, o seu próprio nome passa a ter a função do determinado texto, que ao ser lido, atingindo a sua função perante os leitores, se pergunta, "Que importa quem o escreveu?".

No entanto, todo o pensamento elaborado para a construção de um texto, seja teórico ou ficcional, estará desnudando o que existe no pensamento deste autor em termos de suas visões a respeito do que está sendo exposto ao leitor. No caso específico da ficção, o parâmetro é mais tênue, pois estaremos lidando com o lado imaginativo do autor, sendo mais difícil identificar quais os pontos que teriam relação com o vivido, o experimentado e os construídos apenas pelo lado racional, calcado em estudos e teorias. Podemos dizer que na criação ficcional tanto o discurso consciente quanto o inconsciente entram na formação das histórias e dos personagens.

Em seu estudo, *Escritores criativos e o devaneio*, Freud defende que "As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória"⁵. A criação literária através de seu discurso ficcional constrói uma fantasia onde organiza um universo possível

⁴ DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1971, p.27.

⁵ FREUD, S. *Escritores criativos e devaneio*. In: Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. 1987. Originalmente publicado em 1908.

que seria apreendido pelo leitor como realidade, e que é na verdade a realidade daqueles personagens. Ou seja, há um jogo de intersubjetividade na cadeia da narrativa que levanta questões relativas à relação com a psicanálise: o que faz um autor se encantar por um personagem? As características desse personagem, sua vida e suas opiniões estariam relacionadas com que área psíquica? E o que faz um leitor ficar seduzido por um texto? E qual a relação da literatura com o imaginário social?

A função do autor é muito bem elaborada por Foucault quando diz que "a função de um autor é caracterizar a existência, a circulação e a operatividade de certos discursos numa dada sociedade."⁶

A figura do personagem, do herói da narrativa literária irá encarnar valores estéticos e morais a serem captados pelo leitor, fazendo-o viver a experiência do *outro*, a alteridade. "É nesse sentido que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro. (...) Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse".⁷ Segundo Bakhtin, as formas estéticas organizam a categoria de valores do *outro*. Portanto, entender a constituição do personagem na narrativa de ficção nos faz ter contato com outras vivências, outro modo de existência. Como escreveu Marcel Proust em *Em Busca do Tempo Perdido*, "Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que vê o outrem de seu universo que não é o nosso. (...) Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vêmo-lo multiplicar-se".⁸

Em seu livro *Épuras do social, como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*, Joel Rufino dos Santos sustenta que a literatura demonstra melhor que as ciências sociais os anseios e desejos das diferenças sociais de uma sociedade. E escreve: "Em *O Moisés de Michelangelo* (1914) Freud diz ser o hábito da psicanálise "penetrar em coisas concretas e ocultas através dos elementos pouco notados ou

⁶ FOULCAULT, Michel. *O que é o autor?* Lisboa: Vega. 1992, p.21.

⁷ BAKTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.55.

⁸ PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*, volume 7. Porto Alegre: Editora Globo, 1981, p.142.

desaparecidos, dos detritos ou refugos de nossa observação”. Joel Rufino defende que “a psicanálise, como a literatura, é o relato do secundário, quer dizer, do indizível. Por essa razão, verificamos que não há sociedade humana sem alguma forma de literatura.

UM BREVE HISTÓRICO SOBRE AS FORMAS NARRATIVAS

Contar histórias é uma prática que existe desde o início dos tempos. A retórica, a palavra, seja ela oral ou escrita, sempre teve importância fundamental nos processos cognitivos. Narrar, atingir o outro em seu pensamento e imaginação, firmou um espaço amplo em possibilidades onde ideologias são passadas através de uma criação ficcional.

Desde a epopeia clássica, as formas narrativas foram o meio de apreensão humana de mundo. Na Grécia arcaica, as palavras faziam parte do mundo das coisas e dos acontecimentos e as condições de sua enunciação representavam um signo a ser decifrado que revelaria o mundo do real e do oculto. Quem expunha essa “palavra” era o *aedo*, poeta-profeta, palavra portadora da *alethéia*, da verdade. Ele não inventava as suas histórias, ele apenas revelava as verdades, a fonte do presente e do passado. Portanto, a cultura grega já era atravessada pela noção de verdade muito antes do homem ocidental inventar o conhecimento. “À pré-história da verdade filosófica corresponde uma verdade poética que foi o solo a partir do qual ou contra o qual se organizou o pensamento filosófico grego”⁹.

No mundo arcaico não havia distinção entre a ordem humana e a ordem divina, entre o homem e os deuses. Para o homem arcaico, a realidade é função da imitação de um arquétipo celeste e veremos que em diversas culturas o mito representa estruturas mentais básicas de todos os homens. A mitologia seria nos tempos mais antigos da história do pensamento humano o poder que a linguagem

⁹ DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1988, cap.V.

exerce sobre o pensamento e isto em todas as esferas da atividade espiritual. Não iremos aprofundar o aspecto do mito e suas origens. O que nos interessa é penetrar no mito enquanto significado simbólico.

A mitologia grega chegou até nós através da poesia, da arte figurativa, e da literatura e, para a cultura ocidental, funciona como um relato histórico do pensamento humano, sua maneira de apreender o mundo, os fenômenos naturais, a relação homem-cosmo. Homero e Hesíodo, em suas obras, foram os que melhor apresentaram a totalidade da religião e da mitologia gregas. Homero, como diz Platão, foi quem educou a Grécia. Seu gênio literário exerceu um grande fascínio, sobretudo para os membros da aristocracia militar e feudal. Suas obras contribuíram para unificar e articular a cultura grega. Essa concepção homérica dos deuses e seus mitos desempenharam um papel fundamental na formação do espírito ocidental.

Quando os gregos descobriram a razão, o *logos*, mais precisamente, os pré-socráticos, a mitologia começou a sofrer alguns ataques. O antropomorfismo iniciado com Homero e aperfeiçoado por Hesíodo é violentamente censurado. Afirmavam que um Deus jamais poderia ser concebido como injusto, vingativo, adúltero. Platão, ao se referir à mitologia, denominava-a "sabedoria camponesa".

Já que os mitos não eram compreendidos literalmente, buscava-se neles as suposições, um sentido. Na Renascença, porém, o mito regressa triunfante, salvo pelos poetas, artistas e filósofos e assim, a consciência mítica afirma-se, não como simples arqueologia da razão, mas como uma linguagem a ser compreendida e assimilada.

Uma das grandes contribuições para a interpretação dos mitos foi o trabalho de Claude Lévi-Strauss. O fato de ter feito uma aproximação entre o pensamento científico moderno e o pensamento mítico, causou um grande impacto na Europa, fazendo com que houvesse um maior respeito pela mitologia, entendendo-a como

uma representação significativa do pensamento humano e não somente como uma fabulação.

Freud ao estudar o consciente e o inconsciente, a estrutura dos sonhos, se remete aos mitos gregos como fundamento para a compreensão dos anseios e receios do homem moderno. Jung, que pela primeira vez emprega a ideia de existir um inconsciente coletivo, onde imagens de caráter impessoal estariam associadas a vivências de gerações anteriores, comuns à identidade de todos os homens, escreve um livro que denomina *O Homem e Seus Símbolos* (1964), onde desenvolve um trabalho baseado nos mitos como a conscientização dos arquétipos do inconsciente coletivo.

O termo *arquétipo*, do grego *arkhétupos*, que etimologicamente significa modelo primitivo, ideias inatas, passaria a ter uma relação com o pensamento mitológico. Desde então, o mito passou a ser entendido não mais como simples "fábula" ou "ficção", mas como uma linguagem expressa por símbolos, transmitida através de várias gerações, e que funciona como informação de um modo de apreensão do mundo, mediada pela mente humana.

O papel da literatura, sobretudo da narrativa épica e do romance, prolonga em certo plano a narrativa mitológica. O romance tomou, na sociedade moderna o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais. A característica fundamental do romance é o fato de ter tornado a narrativa um exercício da escrita. Enquanto com os narradores épicos a narrativa era o canto, o advento do romance impõe a relação com a palavra escrita e com o ato de leitura. Na sociedade moderna a épica é o romance.

O romance surge na segunda metade do século XII como testemunha do declínio da Idade Média, quando houve a desconstrução do universo mítico. A língua de comunicação continuava sendo o latim embora os moradores dos antigos domínios romanos usassem o latim à sua maneira, falando *romanice*, de onde derivou a

palavra *romance* (em Portugal), *romanzo* (na Itália) e *roman* (na França). "Romance era primitivamente o latim do povo." ¹⁰

As primeiras alusões à teoria do romance nascem dos comentários sobre a *Poética* de Aristóteles quando se levantou a questão de saber se era cabível poesia sem verso e se a "fábula", o enredo dependia da configuração do gênero.

Iniciam-se assim os estudos sobre a inadequação da poética tradicional, da possibilidade de narrativas longas e das questões relativas à criação ficcional dentro dos novos conceitos da *mimesis* (imitação). Na tradição aristotélica a imitação não era uma forma de cópia, mas de representação criativa da realidade onde enredos eram inventados a partir de fontes as mais variadas. Não entraremos aqui na questão da *mimesis*, mas vale apontar a sua validade ao se encarar a ficção como um jogo onde realidade e fantasia se encontram.

Abre-se o caminho para a aceitação do romance como uma nova modalidade ficcional cabendo a ele ser o imediato sucessor das grandes epopeias clássicas e medievais. Como uma nova forma de narrar, o romance se tornou o veículo de ideias, dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, havendo, portanto, a substituição do *herói* pelo *personagem*.

Desde suas origens até o século XX, o romance tem se articulado em torno do sujeito, da dialética entre consciência e história. *D. Quixote*, por exemplo, indica a mudança de um mundo dominado por valores heróicos para outros valores, e no texto de Cervantes percebe-se a preocupação com o conhecimento da consciência através de um personagem dividido entre a razão e o sonho. A partir do século XVI se estabelece a visão do homem como ser complexo. Podemos citar Shakespeare, onde alguns personagens se debatem entre a essência e a aparência, duvidando de sua identidade: "ser ou não ser" em Hamlet; em Iago, a afirmação "eu não sou o que sou".

¹⁰ SCHÜLER, Donald. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Ática. 1989, p.5.

A partir de então, o gênero romanesco passa a favorecer o tratamento de conflitos interiores, o que leva ao individualismo que amadureceu em fins do século XVIII. No século XIX o romance se estabelece como um gênero predominante. Até então, não havia um reconhecimento nítido quanto a sua originalidade estilística, como discurso prosaico. Mas por apresentar no seu conjunto diversas unidades estilísticas heterogêneas que se combina (o discurso do narrador, o discurso dos personagens, num movimento de temas que passam através de diálogos e pensamentos interiores), o gênero romanesco passa a ser considerado um fenômeno literário pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal; nele confluem o épico, o lírico e o dramático. "O estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de 'línguas.'"¹¹

Esta singularidade do gênero romanesco é que marca a sua importância na era moderna. Ele é capaz de fazer uma transposição de discursos, seja filosófico, científico, religioso, sem necessariamente impor um tom "mais científico". O romance, então, se impõe como o gênero mais maleável, tornando-se o principal personagem da evolução literária na era moderna por ser o veículo de expressão das tendências evolutivas do novo mundo. "O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade."¹²

A obra de arte não vive nem se movimenta no vazio, a obra está presente como um processo localizado num determinado tempo, numa determinada atmosfera. Cada fenômeno cultural tem relação com a realidade preexistente. O ato artístico estará afinado com esta realidade embora não tenha a preocupação de representá-la na sua exatidão. Na função de transcender a realidade, a arte apresenta uma visão estética da realidade, postula a visão original, a liberdade, à novidade. Usando o artifício de construir um mundo através da ficção, o autor cria analogias com o mundo humano.

¹¹ BAKTIN, Mikail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Editora Unesp. 1993, p.74.

¹² BAKTIN, Mikail. Op.cit. 1993, p.400.

Por este ponto de vista, acreditava-se que a narrativa literária estaria representando o real. O narrador clássico descrito por Benjamin seria aquele que fala através da sua experiência. No entanto, a crise que vivemos na atualidade, onde a questão do testemunho como forma de autenticidade perde sua razão de ser, caracteriza este narrador como o que narra não o que vivencia, mas o que conhece por ter observado.

Joyce, Kafka, Proust, Faulkner, Musil, Thomas Mann, Virgínia Woolf e outros grandes artistas do romance do século XX, ao mesmo tempo em que consagraram o rompimento, operado por Flaubert e Baudelaire, entre cultura e sociedade dilaceraram alguns aspectos da noção do sujeito, recusando a linguagem da vida social estabelecida, para sugerir outra realidade, da consciência do personagem.¹³

Deste modo, o texto literário passa a ser entendido não como uma tradução de um ponto de vista ou de um processo ideológico, mas como uma encenação de várias vozes de mundos possíveis, de um devir-outro. O romance moderno trabalha com o presente, um tempo transitório sem começo nem fim. O ponto de partida é a atualidade, as pessoas da época e suas opiniões.

"Neste sentido a literatura revela-se um vasto laboratório para experiências de pensamento".¹⁴ Num espaço de variações imaginativas abertas, as ficções literárias funcionam como mediação existencial entre o sujeito e o mundo. Esta mudança na representação do sujeito, a preocupação com a interioridade irá marcar o discurso da modernidade e para analisarmos esta questão sob o enfoque do texto literário, teremos que pensar em James Joyce.

ULYSSES, DE JAMES JOYCE: A REVOLUÇÃO DO ROMANCE

Ulysses, de James Joyce, é uma obra de extrema importância para a discussão sobre a literatura do século XX, por suas inovações narrativas (o uso das técnicas

¹³ SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1978. p.62.

¹⁴ RICOUER, Paul. *O Si-mesmo como o outro*. Campinas, SP: Papirus. 1991, p.176.

de fluxo de consciência e do monólogo interior) e por sua penetração nas questões relacionadas à concepção do homem moderno.

Apoiando-se na História e na alegoria, Joyce se propõe a uma tarefa mítica dando uma nova roupagem à *Odisséia* de Homero traçando a epopeia do cotidiano de Leopold Bloom num único dia, 16 de junho de 1904, em Dublin, das oito horas da manhã às duas da madrugada; seus percursos, seus encontros com Stephen Dedalus, seu casamento com Molly Blom. O romance é narrado em três partes, com 12 capítulos e um final tripartido. Nesta elaboração, Joyce traça um roteiro-chave, relacionando esses capítulos com os episódios da *Odisséia* de Homero.

Em *Ulysses*, a tentativa de Joyce foi criar uma epopeia dos tempos modernos. A odisseia de Mr. Bloom pela cidade de Dublin seria uma alegoria à obra de Homero, uma grande viagem experimental do cotidiano de uma vida mediana, passada num dia banal. Os episódios vividos pelo herói de Homero, tidos como excepcionais, são, em Joyce, acontecimentos meramente corriqueiros. O que na verdade acontece no romance de Joyce? Simplesmente, Leopold Bloom se levanta numa manhã qualquer, prepara o café para sua esposa, vai ao banheiro, põe-se a caminho do trabalho, assiste a um enterro, toma um lanche, volta ao trabalho, encontra Stephen Dedalus e acaba no leito conjugal.

Enquanto a *Odisséia* de Homero se caracteriza por relatar o mundo das "origens" e dos "fastídios" da história nacional, onde o objeto da representação literária do discurso épico é o "passado absoluto" dos deuses, dos semideuses e dos heróis, em *Ulysses*, Joyce trabalha com o presente, com um tempo transitório sem começo, nem fim.

Neste tempo inacabado, o modelo temporal do mundo modifica-se radicalmente, cria-se uma relação com aquele acontecimento da vida do personagem, ao qual tanto o autor quanto o leitor estão ligados de maneira substancial. O herói do

romance moderno passa a ser um objeto da experiência, do devir, portanto seu destino é imprevisível.

No mundo épico, o destino do herói é determinado por uma lei divina, não há vontade livre, ele está inserido no movimento geral da natureza, do cosmo, numa única concepção de mundo. Esta entidade épica do homem se desagrega no romance moderno. Seu herói abandona Deus e se consagra a si mesmo. É o homem visto por si e pelos outros, revelando uma entidade complexa que adquire iniciativa ideológica.

Esta modificação de orientação temporal e das representações, rompe com as fronteiras entre a literatura e a não literatura, já que nada mais é estabelecido pelos deuses, permitindo que o romance se abra para todos os tipos de discursos, apoiando-se ora num tratado filosófico, ora em posições políticas, ora numa confissão íntima.

O herói moderno terá, portanto, ideologias, opiniões, insatisfações e incertezas. Não será "heróico" no sentido épico e trágico da palavra. Serão tão ambíguas quanto à realidade que os sustém.

Odisséia é o regresso do herói depois de vinte anos de viagens e aventuras. *Ulysses*, de James Joyce descreve o périplo urbano em Dublin de Leopold Bloom, um modesto corretor publicitário de origem judaica, das oito da manhã às duas horas da madrugada, ou seja, no primeiro temos esta relação com um tempo longo e acabado, no segundo, temos Mr. Bloom no seu cotidiano banal (que é o cotidiano do mundo da época), num tempo presente. O herói de Homero enfrenta inúmeros obstáculos e tentações para regressar a seu lar onde o espera Penélope, a esposa fidelíssima. O herói de Joyce vive a precariedade de seu casamento com Molly Bloom, a esposa infiel.

Este cotidiano banal de Mr. Bloom, um senhor banal, na verdade delineia uma cosmogonia complexa de significado intelectual profundo. O romance abarca problemáticas filosóficas; expõe a cultura urbana do Ocidente; discursa sobre a dialética vida e arte, natureza e cultura; explora as partes da psique que nunca tinham sido tratadas antes na ficção.

O uso da técnica do *stream of consciousness*, ou seja, o fluxo da consciência revela a preocupação em trabalhar na obra literária a questão da consciência de si, tema primordial da modernidade. Numa época em que o pensamento é visto como uma forma de ação é natural que o romancista se preocupasse em expor os fluxos da mente fazendo com que os pensamentos emergissem espontaneamente na fala dos personagens. Esta é a riqueza do romance. Há situações em que Leopold Bloom, enquanto espera a atendente da farmácia lhe trazer um produto, descreve o que está passando em sua mente. Esta relação direta com os pensamentos articula a narrativa com a ação imediata do personagem, com o seu presente. Na análise de Richard Ellmann, "Joyce desenvolve um monólogo interior fazendo com que o leitor seja capaz de entrar em sua mente".¹⁵

O fluxo de consciência da narrativa de *Ulysses* é o melhor exemplo dentro da literatura moderna da caracterização da relação entre a psicanálise e a literatura. A teoria psicanalítica defende que é justamente quando a consciência se solta, deixando o discurso do paciente fluir, que surgem os recalques, os medos e os anseios que serão o material a ser trabalhado no tratamento psicanalítico.

Na narrativa de Joyce, o discurso é polifônico, são várias vozes atuando. A história de Bloom-Ulysses se desenvolve através da ação entre Bloom e uma série de pessoas. A história de Dedalus, o segundo protagonista, corre parcialmente com total independência da de Bloom. O outro ponto a ser observado, é o fato do próprio monólogo interior de Bloom ser frequentemente interrompido pelo dos outros personagens; todo último capítulo é o monólogo interior de sua esposa Molly e o

¹⁵ ELLMANN, Richard. *James Joyce*. NewYork: Oxford University Press: 1983, p.58.

que se percebe, é que todas essas pessoas se fundem numa unidade, mostrando a totalidade da vida.

O destino de Mr Bloom está no acontecimento, em contato direto com uma atualidade inacabada e fluida e, portanto, a sua personalidade está diretamente associada a essas experiências pessoais que o desintegra enquanto entidade épica e trágica, mas que o faz viver a complexidade de seu tempo abrindo-o para uma constante evolução.

Podemos, então, entender a complexidade da obra de James Joyce. *Ulysses* não é um livro para a diversão e sim uma experiência num conjunto de mundos, de mundos possíveis e ilimitados. Neste sentido, o artista cria na forma de sua existência, com a dura e rigorosa missão de abarcar todos os fenômenos da vida e, literalmente, reformá-la.

À literatura é vedado se privar de sua missão, avistar os poderes do tempo e simbolizá-los, missão ética da cognição, que cresce quanto mais o homem, preso à escuridão da destruição de valores quer se libertar dela, pois no seu fim é visível o novo mito, que surge de um mundo que se reordena. Quer isso aconteça ou não, a literatura está além do otimismo e do pessimismo, a sua existência já é um otimismo ético, e a existência de uma obra da grandeza artística e ética de *Ulysses* contribui, mesmo que à revelia de seu criador, para tal otimismo.¹⁶

O romance de James Joyce provocou uma abertura na narrativa romanesca. O fluxo de consciência, o monólogo interior, o diálogo incluso desenvolvido na narrativa possibilitou a ocorrência de várias vozes, vários mundos sendo relatados ao mesmo tempo. Os personagens em *Ulysses* concebem a personalidade de seus eus alicerçada ao inconsciente pessoal de cada um, fragmentos de uma cultura específica, criando-se um senso do que é uma pessoa no mundo. A partir de então, as noções de indivíduo perderam seus contornos até então estabelecidos, recebendo múltiplas leituras.

¹⁶ BROCH, Hermann. "Atualidade de Joyce". In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrun. Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.137.

Marcar a identidade, frisar posturas individuais, são características apontadas na modernidade, seja ela estimulada pela lógica de consumo ou por uma ausência de utopias e essa corrente se reflete na elaboração das obras literárias de ficção. Percebe-se a predominância do uso da narrativa em primeira pessoa como forma mais eficaz de situar o personagem no tempo imediato, onde sua identidade é definida através de suas ações, de suas experiências. Vivemos uma época em que o exercício da reflexão não acontece de forma natural, ele tem de ser buscado em meio a diversas ocupações, à quantidade de informações que nos chega a todo o momento. Pensamos enquanto agimos e assim tem sido a construção dos personagens. O texto já não recorre a descrições demoradas, os personagens vão sendo definidos através de suas ações e de seus diálogos, criando uma literatura de relatos curtos feita de impacto.

A obra literária consegue tecer uma visão pluralista e multifacetada do mundo que a torna portadora imediata de expressão de cultura de uma época. Daí a necessidade de todos os campos que pretendem estudar a essência do comportamento humano, e nisso inclui-se a psicanálise, se debruçarem na produção literária.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BROCH, Hermann. "Atualidade de Joyce". In: NESTROVSKI, Arthur (org.) *Riverrun. Ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

DETIENNE, M. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

ELIADE, Mircea *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 1969.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1983.

FOUCAULT, Michel. *O que é o autor?* Lisboa: Veja, 1992.

FREUD, S. *Escritores criativos e devaneio* in: Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmundo Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1987. Originalmente publicado em 1908.

_____. "O Moisés de Michelangelo" in Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume XII Totem e tabu e outros trabalhos, Rio de Janeiro, Imago, s/d.

GARCIA-ROZA, L.A. *Palavra e verdade, na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

JOYCE, James. *Ulysses*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.

JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

LÉVI-STRAUSS. "The Structural Study of Myth." In: *Myth. A Symposium*. Bloomington: Ed. Thomas A. Sebeok. In Dictionary of The History of Ideas. Charles Scribner Sons, Publishers. Vol.III.

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*, volume 7. Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

RICOUER, Paul. *O Si-mesmo como o outro*. Campinas, SP: Papyrus. 1991.

RUFINO dos Santos, Joel. *Épuras do social. Como podem os intelectuais trabalhar para os pobres*. São Paulo: Global, 2004.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do Romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.