

# JOYCE E OS ESTUDOS MEDIAIS: MODALIDADES DO VISÍVEL E TEXTUAL EM *ULYSSES*

Vítor Jochims SCHNEIDER\*  
Michael KORFMANN\*\*

- **RESUMO:** No presente artigo, a obra *Ulysses* de James Joyce é abordada no contexto dos estudos mediais, sobretudo o que diz respeito ao teórico Marshall McLuhan. O fundador da Escola de Toronto absorveu diversas influências artísticas para elaborar sua teoria da comunicação, cabendo a Joyce uma posição de destaque em suas reflexões. A partir dos escritos de McLuhan a respeito da evolução da linguagem, relacionamos as reflexões do teórico com o texto literário de *Ulysses*. Por fim, observa-se que tais reflexões teóricas são interessantes para se analisar o fenômeno artístico das vanguardas, pois abrem horizontes para perspectivas além dos tradicionais que reduzem a riqueza da vanguarda a uma supostamente compartilhada convicção ideológica, uma duvidosa reintegração da arte na experiência cotidiana ou ainda uma simples revolta antiburguesa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Ulysses*. James Joyce. Estudos mediais. Marshall McLuhan.

## Introdução

O impacto das vanguardas históricas do início do século XX, bem como das neovanguardas dos anos 50 e 60, estende-se visivelmente nas artes plásticas e visuais contemporâneas, que tomam muitas vezes a forma de uma acumulação residual de referências. Esta condição da produção contemporânea é vista por críticos como um “envelhecimento” (BÜRGER, 1992, p.153) dos procedimentos e de formas estéticas. Sintomática – portanto, sem ser consensual – é a conclusão de Susan Sontag (2007, p.21) a respeito da experiência estética contemporânea: “A subtração da beleza como um padrão para a arte não assinala um declínio da autoridade da beleza. Em vez disso, atesta um declínio da crença de que existe algo chamado arte”.

---

\* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Modernas. Porto Alegre – RS – Brasil. 91591-970 – vitorjochims@gmail.com

\*\* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Modernas. Porto Alegre – RS – Brasil. 91591-970 – michael.korfmann@ufrgs.br

Artigo recebido em 10 de janeiro de 2010 e aprovado em 02 de junho de 2010.

O mesmo não se pode dizer para o campo literário atual no qual tal impregnação de marcas vanguardistas é inexistente, a não ser em certas abordagens da literatura eletrônica que concebem sua configuração medial como retomada de técnicas dadaístas, como argumenta Scott Rettberg (2007, p.1),

*[...] while techniques have been adapted to the media-specific affordances of the networked computer, many of the practices popularized by the Dada during the early twentieth century form the basis of methods are utilized by new media artists and writers today.*

Se entendermos as inovações das vanguardas históricas como um enriquecimento de possíveis formas artísticas dentro de um campo social específico das artes, fundado no século XVIII como uma das áreas comunicativas e funcionais da sociedade moderna, concordamos com a crítica do sociólogo Arnold Gehlen (1963, p.322) ao uso contínuo da designação “vanguarda artística” na segunda metade do século XX ou posteriormente. Para ele, este é um conceito superado, pois “[...] o movimento da arte não caminha para frente, mas trata-se de enriquecimentos e extensões de um lugar fixo e, quem fala hoje de vanguardismo apenas se refere à liberdade de movimento como programa, mas essa já foi concedida há muito tempo”. A liberdade de movimento no campo artístico, iniciada por volta de 1800 e culminando nas reflexões e produções vanguardistas levam ao que Gehlen (1963, p.321) chama de estado de cristalização. Este acontece quando

*[...] em um campo cultural qualquer, todas as possibilidades fundamentais nele inerentes se desenvolveram [...] e mudanças em suas premissas, suas características básicas, tornam-se cada vez mais improváveis. Mesmo assim, o sistema cristalizado pode apresentar ainda um quadro de movimentação e agilidade. [...] Novidades, surpresas e uma produtividade verdadeira são possíveis, mas apenas num campo já determinado e na base dos princípios já incorporados, não mais abandonados.*

O fato da improbabilidade de inovações absolutas não precisa ser visto como algo delimitador ou negativo, pois o seu reconhecimento possibilita aguçar consideravelmente a sensibilidade para nuances e detalhes, ao invés de esperar alternativas radicalmente inovadoras. Pode-se então entender as artes contemporâneas como variações bem ou mal sucedidas – das inovações desenvolvidas pelos vanguardistas. Sendo assim, fica claro que o experimentalismo radical de um romance como *Ulysses* de James Joyce deve ser vista como um fundo experimental e referencial, um potencial para futuros textos. Talvez sua influência mais visível até hoje resida no fato de que a obra de James Joyce iniciou estudos das mais diversas correntes da literatura, linguística, psicanálise e também uma das correntes teóricas mais

destacadas no momento, os chamados estudos mediais. Um de seus fundadores, Marshall McLuhan (1987, p.505), com formação de professor de literatura, considera sua teoria da comunicação como uma aplicação da obra de James Joyce e declara que “*nobody could pretend serious interest in my work who is not completely familiar with all the works of James Joyce*”. A literatura de Joyce, nascendo do contexto medial-tecnológico do início do século XX, como mostraremos no decorrer deste trabalho, estimula de forma quase dialética as concepções teóricas de McLuhan e outros autores posteriores que compreendem, analisam e configuram a literatura a partir das mudanças mediais históricas.

Nesta abordagem, que obviamente não pode ter a pretensão de esgotar toda potencialidade de um romance como *Ulysses*, nos posicionamos sob uma perspectiva na qual

[...] a imensa riqueza, diversidade e a natureza frequentemente provocativa das inovações artísticas desenvolvidas pela vanguarda não representam nada além da variedade das respostas frente ao desafio e aos vários modos de refletir sobre o lugar que a produção artística possa ocupar numa época na qual a industrialização e o progresso tecnológico rapidamente ganham espaço em todas as áreas (SCHEUNEMANN, 2000, p.16).

## A Questão da Vanguarda

Discutir *Ulysses* no contexto vanguardista exige, antes de tudo, uma definição clara do conceito de vanguarda utilizado. Assim como em outras tendências destacadas na autodescrição das sociedades modernas europeias como romantismo, realismo ou esteticismo, encontram-se concepções diversas e frequentemente contraditórias para o conceito. Anne Friedberg (1994, p.162), recém falecida autora de *Window Shopping*, refere-se à vanguarda como “*a troubling third term*” em contraste aos supostos termos mais diferenciados e evidentes como o moderno e pós-moderno. Se percorremos algumas das obras consolidadas referentes à teorização da vanguarda, podemos verificar uma ampla e confusa discussão, principalmente sobre a distinção entre vanguarda e moderno. Renato Poggioli (1968, p.15) pressupõe uma “identidade e coincidência” dos movimentos vanguardistas e do moderno. Peter Bürger (1974, p.49), baseando-se sobretudo em Dada e o surrealismo, define a vanguarda como “ataque ao status autônomo da arte na sociedade burguesa” e “tentativa de (re)integrar a arte na praxe da vida”, excluindo assim grande parte das obras expressamente dirigidas à renovação estética como, por exemplo, a pintura abstrata de Kandinsky ou o *medium* fílmico com suas tentativas de criar o filme “puro”, desmantelado do “peso” literário e em direção a uma linguagem estética própria “*in the contribution*

*of the visual*" (DULAC, 1978, p.47). Habermas (1981) e Lyotard (1985) partem ambos da convicção de que a vanguarda forma uma parte integral da modernidade, mas enquanto o primeiro a vê como movimento fracassado devido a seus próprios erros, o último celebra as conquistas vanguardistas como indispensáveis para atuais e futuros desdobramentos. O destacado crítico do capitalismo Fredric Jameson (1991, p.4), atribuindo a John Cage e Andy Warhol a função de ícones na sua tentativa de marcar a ruptura inicial para o pós-moderno, cita vanguardistas como Gertrud Stein e Marcel Duchamp como "*outright postmodernists avant la lettre*".

Frente a este campo vago e nebuloso de sobreposições do moderno e da vanguarda, tomamos neste trabalho uma concepção de vanguarda que não parte de uma suposta intenção única de base ideológica, filosófica ou estética compartilhada, mas como um movimento consciente de que o surgimento de meios técnicos como fotografia, filme, gramofone ou rádio significou um desafio às tradicionais funções e formas artísticas e conseqüentemente criou respostas construtivas a tais condições desafiadoras. Generalizando, pode-se constatar que os fenômenos técnicos, industriais e urbanos levam os vanguardistas a duas posições distintas: o avanço técnico é visto como fonte positiva de inspiração para métodos como colagem e montagem ou como *phenomena* cujas qualidades superficiais só podem ser superadas por um distanciamento a ser alcançado em formas abstratas não contaminadas.

Assim, as obras vanguardistas emergem por um lado da rejeição e em contraste com um mundo considerado materialista, superficial e de uma objetividade enganadora e falsa. Disso resulta um abandono de formas concretas e uma ênfase em cores e movimentos, letras e som. O abandono do concreto na procura de uma "natureza" interna (KANDINSKY, 1996) e, por conseguinte, a perda do mimético corresponde ao lucro de uma esfera "interna, mais elevada" ou a uma "abundância inesperada do nosso mundo" (BÜRGER, 1982, p.153). Por outro lado, e quase como um contramovimento, parte da vanguarda europeia importa explicitamente elementos do mundo industrializado, seus procedimentos, formas e percepções. Inclui-se o fragmento, a peça a ser montada e o acaso como princípio artístico. Com a colagem na pintura e a montagem na literatura, abandona-se a perspectiva única em favor da múltipla. Os elementos parciais nos quadros de Picasso e no romance *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin (1929), para citar dois exemplos destacados, recusam a leitura tradicional orgânica, onde as partes são apenas compreensíveis através da totalidade da obra e esta apenas pelas partes singulares. Montagem e colagem impedem uma compreensão via uma completude sobreposta, estabelecendo uma estrutura sintagmática inacabada e ambígua. A simultaneidade como elemento estruturador caracteriza o esforço de fazer jus aos tempos modernos, tanto em relação à percepção desenvolvida nas novas metrópoles como em relação ao meio-campo fluido entre consciente e inconsciente ou a um momento temporal onde se cruzam

o passado arcaico e o presente moderno. Ou seja, são os processos perceptivos no contexto das grandes mudanças tecnológicas e mediais no início do século XX que unem os diferentes caminhos que os movimentos vanguardistas trilharam. É justamente este ponto também que explica o fascínio de McLuhan como teórico dos *media* para a obra de Joyce, visto quase como um estandarte das alterações sociais e perceptivas da época.

## McLuhan e Joyce

Já citamos a declaração de McLuhan que “*Nobody could pretend serious interest in my work who is not completely familiar with all the works of James Joyce and the French symbolists*” (THEALL; THEALL, 1989, p.46). Em outra de suas excêntricas declarações, Marshall McLuhan afirmou que considerava sua teoria da comunicação como uma forma aplicada da obra de James Joyce. A obra de Joyce é uma referência epistêmica para a teoria da comunicação de McLuhan. A influência do autor irlandês nos textos de McLuhan é visível nas inúmeras citações de *Ulysses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939), no formato joyceano de seus textos e, de modo bastante explícito, em seus pronunciamentos. Para McLuhan, a literatura, bem como as demais criações artísticas, são formas de observar o mundo, logo, podem ser consideradas como um sismógrafo que registra num contínuo as mudanças das formas de percepção humana. Na obra do escritor irlandês estão expressas em formato ficcional as alterações ocorridas nos processos comunicativos, enquanto que na obra do teórico canadense, este mesmo conteúdo ficcional é atualizado em uma das teorias mediais de maior impacto.

James Joyce, bem como grande parte da produção artística do período de 1880 a 1960, é por vezes ponto de partida e de chegada dos questionamentos de McLuhan a respeito da natureza da comunicação. Por volta de 1950, o teórico revelou seu interesse em escrever uma obra intitulada *The Road to Finnegans Wake*, a qual seria um prolongamento dos tópicos que não haviam se esgotado plenamente em sua obra mais popular: *Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962). Tal obra nunca veio a ser escrita, porém a teorização fragmentada sobre as formas comunicativas e mediais de McLuhan fundou a denominada Escola de Toronto, que produziu uma série de férteis estudos sobre *media* e sociedade. Inseridas em meio às discussões sobre as possibilidades e impossibilidades de comunicação, surgiram diversas reflexões a respeito do mesmo problema na obra de Joyce como é o caso dos trabalhos desenvolvidos por Hugh Kenner, Donald Theall e Eric McLuhan<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Hugh Kenner (1923-2003), orientado por McLuhan, desenvolveu uma leitura anti-realista da obra de Joyce; é autor de *Dublin's Joyce* (Columbia University Press, 1987) *Joyce's Voices* (University of California Press,

Como a obra de McLuhan baseada em *Finnegans Wake* não se concluiu, concentraremos nossa análise doravante em *Ulysses*, trabalho que Joyce elaborava mentalmente desde 1907, mas apenas depois de 1914 é que o autor formulou seu método de escrita para a que seria sua maior obra. Durante seu exílio na Europa continental, Joyce buscou, através da memória pessoal e de relatos descritivos enviados por cartas de amigos, recriar a sua *DDD* (*dear dirty Dublin*) de acordo com suas novas concepções literárias. “*I want to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book*” (BUDGEN, 1972, p.69).

Nesta declaração de Joyce, que nos é transmitida por seu então amigo Frank Budgens, revela-se o desejo de criar uma obra que estabeleça contato com o universo externo à literatura, como uma tentativa de colocar o mundo dentro das palavras de um livro e não de construir um mundo com palavras. A ideia de criar uma obra que seja como uma imagem completa de Dublin é desenvolvida em *Ulysses* de modo inovador, que consistem em um processo incessante de coleta de material urbano (canções populares, fofocas e notícias de jornais, textos publicitários, cenas de filmes) e numa reorganização ficcional deste material. Este processo de análises e sínteses, de coleta da realidade e oferta ficcional, faz com que *Ulysses* seja uma obra estruturada de acordo com o princípio da montagem, típico do cinema, que, ao reorganizar lugares comuns, configura um universo semificcional. Numa carta de 1931, Joyce (1969, p.1233) revela-se um adepto do princípio da montagem: “Contento-me com prazer de ser lembrado como um homem com tesoura e cola, isso me parece uma definição dura, mas não incorreta”. Em *Ulysses* podemos identificar diversos níveis desta técnica de *cut & paste*: lembramos sua exploração de inúmeras fontes impressas para sua reconstrução de Dublin, que é bem mais um monumento de arquivo do que resultado de um processo memorial. Para reconstruir a cidade de Dublin, Joyce buscava informações na sua edição do *Thom's Dublin Directory* (1904) que apresentava nomes, endereços, casas, lojas, pubs, parques e instituições públicas, bem como mapas de ruas e as linhas de trens e bondes. Provavelmente retirou boa parte das formas linguísticas que aparecem em seu romance de livros de referências como *English as we speak it in Ireland* de P.W. Joyce (1910) e *Passing English of the Victorian Era: A Dictionary of Heterodox English, Slang, and Phrase* de J.R. Wares (1909). Além deste tipo de fonte, Joyce possuía diversos jornais do dia 16 de junho de 1906 que foram usados como base de seus recortes.

---

1978). Donald Theall desenvolveu leituras a respeito do hipertexto na obra de Joyce; é autor de *Beyond the Orality/Literacy Dichotomy: James Joyce and the Pre-history of cyberspace*, texto disponível em [http://w2.eff.org/Net\\_culture/joyce\\_prehistory\\_of\\_cyberspace.paper.txt](http://w2.eff.org/Net_culture/joyce_prehistory_of_cyberspace.paper.txt). Eric McLuhan, filho de Marshal McLuhan, desenvolveu leituras mediais de *Finnegans Wake*; é autor de *The Role of Thunder in Finnegans Wake* (Toronto: University of Toronto Press, 1997).

O método do *cross-reading* insere-se no romance diretamente na figura de Leopold Bloom, não é por acaso aquisitor de anúncios e leitor feroz dos *fait divers* em publicações como a *Tit-Bits*, uma revista semanal que existiu de fato com o título completo de *Tit-Bits from All the Most Interesting Books Periodicals and Contributors in the World*, uma compilação barata de dezesseis páginas com trechos de livros, periódicos e jornais, além de cartas de leitores, anúncios, certames e ofertas de seguros (FARGNOLI; GILLESPIE, 1996).

Acrescentando ainda, neste *cross-reading*, os anúncios como parte visual central nas revistas, temos basicamente um dos pilares que sustenta a construção de *Ulysses*. Assim como os *tit-bits* eram um mix linguístico, narrativo e visual de trechos de livros, periódicos, notícias, anúncios e cartas de leitores, *Ulysses* emerge como uma compilação de frações e fragmentos triviais, tais como dicionários, jornais, anedotas contadas em pubs, anúncios, lendas bem como diversas formas linguísticas históricas, coletados e montados. Obviamente não se trata de uma imitação do mundo da imprensa na forma de romance, *Ulysses* é antes de tudo, uma volumosa implosão das estruturas e configurações romanescas, erguendo um monumento deste mundo da imprensa e paralelamente negando-o de modo imponente.

Neste empreendimento épico de reconstruir o universo urbano, Joyce adota e reproduz técnicas estilísticas dos mais diversos temas, como a paródia, a referência intertextual, o relato histórico, a linguagem judiciária, os formatos jornalístico e publicitário. Neste árduo trabalho de modelar e remodelar a linguagem a cada episódio, o cenário de Dublin é apresentado por uma linguagem que adota recursos advindos de *media* comunicativos orientados pela imagem e som, como é o caso do cinema, do rádio, dos anúncios publicitários, oferecendo ao leitor uma escrita eivada de elementos extraliterários. Nesse jogo de aproximações entre o texto literário e outras medialidades é costurada uma nova forma de linguagem, totalmente diferente da linguagem lógica e linear, que havia sido a forma comunicativa dominante desde o século XV, com o advento da imprensa de Gutenberg, até o princípio do século XX.

A ideia de que a obra de Joyce é como uma inovadora máquina de capturar registros e de oferecer representações das mais diversas de um cenário urbano já era formulada em 1933, não por um crítico literário, mas por um juiz:

*What [Joyce] seeks to get is not unlike the possible, a multiple exposure of cinema film which would give a clear foreground with a background visible but somewhat blurred and out of focus in varying degrees. To convey by words an effect which obviously lends itself more appropriately to a graphic technique, accounts, it seems to me, for much of the obscurity which meets a reader of Ulysses results of a double or, if that is (FARGNOLLI; GILLESPIE, 1996, p. 35).*

A observação de que *Ulysses* aproxima-se das técnicas gráficas é feita por John M. Woolsey, juiz norte-americano encarregado de avaliar a obra de Joyce em seu longo processo de censura editorial nos Estados Unidos. Interessante pontuar que na declaração final Woolsey avalia a obra em seu caráter estilístico, não levando em consideração o conteúdo da obra, que em sua época foi considerado obscuro e imoral pelas descrições bastante sinceras das atividades fisiológicas e sexuais das personagens. Em uma obra que pretende ser relato da totalidade da vida, tais conteúdos não poderiam ser deixados de lado, e são introduzidos no relato do dia 16 de junho de 1902 de forma obscura, com pouca nitidez, como aponta Wolsey, *somewhat blurred and out of focus*. A menstruação de Molly, por exemplo, é narrada numa linguagem que transita entre sonho e vigília; a masturbação de Bloom é acompanhada de referência aos romances dirigidos ao público feminino e a filmes eróticos produzidos no início do século; enquanto Stephen Dedalus urina na praia, nós leitores acompanhamos suas reflexões poéticas. O relato naturalista é abandonado; as palavras não assumem a posição de signos referências, mas configuram um sistema de semelhanças e correspondências que introduz na linguagem literária traços que são caros à linguagem performativa e aural encontrados na oralidade, que, segundo McLuhan, é reposicionada na sociedade da era eletrônica.

Partindo de uma reflexão acerca das novas formas comunicativas e perceptíveis que se instauraram na virada inicial do século XX, o presente artigo propõe uma análise de *Ulysses* enquanto marco da produção estética em seu diálogo com formas comunicativas distintas da escrita, como a visual e sonora, o que propõe uma desconstrução da linearidade da escrita tradicional. Para tanto será abordada primeiramente a teoria da comunicação proposta por Marshall McLuhan (1969) analisando a evolução das tecnologias comunicativas. Em seguida, é realizado um diálogo entre alguns aspectos teóricos e a leitura pontual de determinadas passagens de *Ulysses*. Por fim, pretende-se criar um meio campo entre teoria e ficção para se discutir como se comportam as novas medialidades na literatura.

## **Marshall McLuhan e as Medialidades da Linguagem**

A premissa básica de McLuhan é de que o homem, enquanto animal que constrói instrumentos, dedicou-se desde os tempos primordiais a ampliar seus órgãos sensoriais e suas potencialidades físicas de modo que tais alterações provocassem distorções em suas formas perceptivas. “Todos os meios são prolongamentos de alguma faculdade humana – psíquica ou física” (MCLUHAN, FIORE, 1969, p.54). A linguagem, prolongamento natural do conteúdo mental, é instrumentalizada a fim de realizar ações que antes só seriam possíveis com a presença corpórea de um



indivíduo. Assim como a roda é a prolongamento dos membros locomotores, a roupa é um prolongamento da pele, o livro, linguagem formalizada, é um prolongamento do olhar.

Estabelecido o axioma de que as produções tecnológicas da humanidade são prolongamentos da potencialidade natural do corpo, McLuhan analisa a história das atividades comunicativas de acordo com a evolução tecnológica dos meios sobre os quais a linguagem se desenvolve. Sendo assim, o teórico divide a história da comunicação humana em quatro períodos distintos, sendo que cada período contém em si, de forma subsumida, todos os períodos anteriores. Na era oral, a linguagem desenvolve-se apenas através das atividades de fala e de escuta. Neste primeiro momento, toda comunicação efetua-se a partir da presença corpórea. A palavra nunca é percebida desconectada de seu *locus* enunciativo, logo ela é sempre imediata.

A linguagem neste estado é totalmente performativa, situa-se no mesmo plano que os gestos e as ações. Neste estágio comunicativo, a palavra pronunciada não é apenas uma configuração sistêmica de significado e significante, mas sim um vínculo cósmico que o enunciador estabelece entre indivíduo e universo externo. É pelo canto religioso que o homem entra em contato com o divino, é pelo discurso proferido que se estabelece a ordem social e não pelo registro de textos sagrados nem por códigos legais. As palavras mágicas das religiões primitivas comprovam esse vínculo direto que o homem antes do advento da escrita estabelece entre a extensão efetiva de seus pensamentos e desejos expressos no ato performativo com um conteúdo superior de ordenação do universo. Essa fase primitiva da linguagem, segundo McLuhan, é de domínio auditivo, afinal, é pela palavra enunciada e apreendida que o homem organiza seu universo de formas sensíveis. Este contato primitivo com a linguagem, carregada de dramaticidade e emoção, é almejado por Joyce que afirma que todo discurso possui “a ordem ritual das palavras rituais justas” (MCLUHAN, FIORE, 1969, p.37). O advento da escrita inicia uma nova fase na organização perceptível e social da humanidade. Ao dispensar a presença física e performática do enunciador no ato comunicativo, a escrita delega as atividades antes atribuídas à audição para a visão. “A interiorização da tecnologia do alfabeto fonético translada o homem do mundo mágico do ouvido para o mundo neutro da visão” (MCLUHAN, 1969, p.35). Para McLuhan, esta ênfase no visual marca o início de um processo de afunilamento das possibilidades perceptíveis do homem. O que antes era performático, capaz de organizar a sociedade e fundar crenças torna-se um mero instrumento da comunicação.

Além de possibilitar o distanciamento entre os indivíduos envolvidos no ato comunicativo, a escrita, especialmente com o alfabeto fonético, desperta no homem um processo de dessacralização da linguagem. A consciência de que com um grupo finito de símbolos é possível produzir infinitos enunciados, move o homem do

primeiro estágio no qual se acreditava no vínculo essencial entre a palavra e mundo para considerar a palavra como mecanismo de sentido e significação. A afirmação da percepção visual e a atrofia das percepções auditivas e táteis configuram a compreensão do mundo do homem civilizado. McLuhan recorre ao estudo de J. C. Carrothers (1959), *Psychiatry and the written world* para apontar os efeitos da visualização na estrutura mental do homem.

*Por supuesto que, cuando las palabras se escriben, pasan a formar parte del mundo visual. Como la mayor parte de los elementos del mundo visual, devienen cosas estáticas y, como tales, pierden el dinamismo tan característico del mundo auditivo em general y de la palabra hablada em particular.* (MCLUHAN, 1969, p.35).

Esse universo das coisas estáticas e da ordem causal linear que a visão oferece à percepção capacita o homem a criar uma cultura que valoriza a lógica da linearidade e da perspectiva. Se compararmos as narrativas homéricas com mitos das tribos americanas, verificamos que a épica grega, produzida num ambiente em que o alfabeto fonético impunha o visual como sendo a principal forma perceptiva, obedece a princípios de linearidade cronológica e causal, ao passo que os mitos criados no ambiente tribal, no qual as percepções áudio-táteis dominam a sensibilidade, obedecem a uma lógica frouxa de um tempo que não é único, mas múltiplo.

McLuhan diagnostica esta domesticação das formas perceptivas através de uma homogeneização do tempo e do espaço não apenas na literatura, mas também na pintura. Assim como a atividade verbal se alinha em forma narrativa, a pintura, no mesmo século em que o texto impresso surge como principal objeto comunicativo, a perspectiva vem a ser desenvolvida na pintura a partir de fórmulas matemáticas e técnicas de proporção. Ausente nas artes medievais, visto que essas organizavam suas formas sensíveis de acordo com princípios subjetivos e por vezes até mesmo sociais, a perspectiva, desenvolvida no Renascimento italiano e consolidada de forma teórica por Leon Battista Alberti, estabeleceu o olhar unidirecional e uni-posicional como a principal forma de se lançar os olhos sobre o mundo na arte ocidental. O Renascimento limpa as distorções da arte medieval, abusa da clareza das formas e a partir das técnicas de perspectiva consegue criar uma arte como um *espelho da natureza*, torna a percepção objetiva e faz disso o modelo da arte para os próximos cinco séculos.

Na segunda metade século XV o surgimento dos textos impressos confere um novo status à escrita ocidental. Diferentemente dos textos manuscritos, as palavras quando impressas não são mais lidas como fruto de um movimento corporal do escritor (GUMBRECHT, 1998). Neste período é abandonada a leitura em voz alta, modo de leitura que vigorou durante a Idade Média, instaura-se a leitura silenciosa

e individual. Nesse processo de afastamento do corpo, a oralidade torna-se um componente cada vez mais alheio à escrita. O receptor concebe o autor do texto como um agente espiritual, subjetivado, e o processo de fixação da escrita ou mesmo da exposição oral passam a ser desconsiderados.

A invenção da imprensa faz emergir o que McLuhan denomina *galáxia de Gutenberg*. O livro impresso conferiu à sociedade uma nova forma de percepção, o mundo passou a ser conhecido a partir de uma experiência individual, silenciosa e passiva, na qual tempo e espaço passam a ser grandezas homogêneas. Essa forma de percepção que encontramos nos livros e na pintura de perspectiva, baseadas na linearidade visual, encontra fim no ano de 1905, quando a física moderna modifica a noção de espaço linear para espaço curvo e não homogêneo. Fora dos cientificismos, a sociedade mergulha em novas formas sensíveis que ultrapassam a antiga percepção do mundo como se esse fosse uma longa seqüência de causas e efeitos dispostos numa linha espaço-temporal. A era eletrônica da comunicação, movida pelas projeções visuais, gravações radiofônicas e pela transmissão de dados e novos meios de transporte ressuscitou a percepção mágica da era oral através de recursos mediais que oferecem ao homem moderno novas formas de experimentar as formas sensíveis. Essa nova forma perceptiva, oposta à perspectiva central que havia imperado no texto impresso, não adota uma perspectiva ou um ponto de vista fixo, pelo contrário, os discursos desta era estão sempre em aberto, com juízos em suspensão, que vagando entre distintos meios sugerem a contingência desta era. É nesta constelação de possibilidades de ver o mundo que encontramos o desenvolvimento de uma pintura que recusa a perspectiva e uma literatura que recusa os princípios da linearidade do sequenciamento causal e a imposição dos significados sobre os significantes.

## Joyce: a Palavra Além da Escrita

James Joyce presenciou e contribuiu para o esfacelamento da homogeneidade e linearidade da linguagem que havia sido instaurada pela leitura impressa na galáxia de Gutenberg. A literatura de Joyce é uma oposição à escrita de perspectiva única que havia imperado no romance do século XIX. Em *Dubliners* (1914), os contos apresentam uma forma temporal que se organiza a partir de fragmentos, tal como ela se apresenta subjetivamente, sem se submeter à objetividade de uma linearidade artificial.

*Home! She looked round the room, reviewing all its familiar objects which she had dusted once a week for so many years, wondering where on earth all the dust came from. Perhaps she would never see again those familiar objects from which she had*

*never dreamed of being divided. And yet during all those years she had never found out the name of the priest whose yellowing photograph hung on the wall above the broken harmonium beside the coloured print of the promises made to Blessed Margaret Mary Alacoque. He had been a school friend of her father. Whenever he showed the photograph to a visitor her father used to pass it with a casual word: "He is in Melbourne now."* (JOYCE, 1996, p.37-38).

O conto *Evelin* apresenta a paralisia da personagem diante de seu primeiro, e talvez único, momento de liberdade – a possibilidade de começar uma vida em outro continente. A escrita reserva um pequeno espaço para o relato factual que se desenvolve no momento do embarque para a viagem; as percepções da personagem no momento de solidão ao observar casa ocupam a maior parte da obra. No trecho acima, exemplar na escrita joyceana, não há desenvolvimento de uma sequência narrativa, mas a criação de um espaço próprio da subjetividade que se impõe a partir da visão. Os olhos de Evelin percorrem o interior da casa, concentram-se sobre alguns objetos, e revelam o vazio que se esconde na delicada personagem. Pelo ato de olhar penetramos não apenas no espaço subjetivo, mas também em uma atmosfera de ambiguidades, na qual se revela a ignorância de Evelin e o reconhecimento de sua ignorância a respeito da fotografia de um padre. Assim como ela em seu desejo, o homem na fotografia havia migrado para outro continente, e repousa esquecido na parede na forma e uma imagem imprecisa que é desconsiderada por seu pai.

Estes relampejos de reflexão, que a experiência cotidiana oferece ao homem de modo imprevisível e instantâneo, são de grande interesse para Joyce. Essa experiência que se realiza de forma sensível e intelectual, como uma experiência estética, é mais bem explorada e até mesmo teorizada em sua obra seguinte, *A portrait of the artist as a young man*, especialmente no quinto capítulo, quando tais experiências recebem o nome de epifanias. No momento em que uma experiência imediata, que combina uma porção sensível, concreta e externa com outra intelectual, conceitual e interna torna-se o foco da criação literária, a tríade de espaço-tempo-personagem se desfaz, pois da interação harmonizada destes advém o enredo. Para apresentar epifanias, sem fixar-se em análises psicológicas, mas retornando ao fato em si da experiência estética difusa, é necessário recorrer ao elemento mais primário da criação literária, a linguagem. Deste modo, Joyce cria habilmente as imagens manchadas e fora de foco que Woolsey havia diagnosticado em sua leitura. A escrita destes objetos fluidos e impossíveis de serem delimitados atravessa a língua que instrumentaliza a escrita, e vai buscar na liberdade não sistematizada da linguagem a sua possibilidade de concretização.

Em *A portrait of the artist as a young man*, encontramos um Joyce que, ao compor uma autobiografia ficcionalizada, formula uma linguagem que ultrapassa

o realismo e simbolismo de suas primeiras criações. Esse relacionamento vivo com a língua desenvolve-se com a personagem alter-ego Stephen Dedalus. Stephen, o primeiro mártir católico, ao mesmo tempo Dedalus, engenhoso artífice criador de labirintos e solucionador de enigmas, transita entre o desejo de fazer uso da palavra escrita na poesia e o pensamento reflexivo sobre a natureza simultânea de instrumento e obra que constitui a linguagem. Stephen Dedalus personifica toda a obra joyceana por vir, pois esta será um longo exercício literário que ultrapassa os limites da escrita e até mesmo da língua como sistema de signos, transformando seus textos em um ato enunciativo, um evento, que se aproxima do caráter concreto, performático e aural da expressão linguística em estado natural.

Segundo Derrida (1992), que assim como McLuhan teve forte influência da obra literária de Joyce em sua escrita filosófica, o autor irlandês criou uma obra na qual se retoma a cena primitiva da linguagem, da fruição pelo ouvido. Seu ato e escritura é como a gravação de um acontecimento, na qual aquele que escreve se apaga, deixando apenas um rastro, um registro de uma atividade da linguagem. “Nossa admiração por Joyce não deveria ter limites, nem a dívida em relação ao acontecimento singular de sua obra. É sem dúvida melhor falar aqui de acontecimento do que de obra, sujeito ou autor. (DERRIDA, 1992, p.19).

Ao acompanhar Stephen Dedalus como personagem de formação, acompanhamos uma linguagem em formação. Nas primeiras páginas de *A portrait of the artist as a young man*, o que narra a infância de Dedalus é aberto com a frase típica das histórias infantis, *once upon a time*, mas não se trata de uma linguagem infantil direcionada para a infância, mas uma narrativa que se molda na linguagem da criança para si, como forma de configurar sua percepção do mundo.

A formação de Stephen Dedalus é delineada por uma trajetória estilística. Ainda em *A portrait of the artist as a young man*, a retórica jesuítica, o discurso político, o monólogo interior e a formulação de uma estética renovadora pincelam o retrato do jovem artista. O leitor acompanha o percurso de Stephen até sua decisão de sair da Irlanda rumo a Paris para completar sua jornada de formação artística, e nesse último capítulo a escrita de um diário pessoal toma conta da narrativa. Se, em *A portrait of the artist as a young man*, Stephen termina sua jornada na Irlanda escrevendo um diário, em *Ulysses*, sua ambição de escritor tem como auge alguns versos escritos durante sua caminhada pela orla de Sandymouth.

*White thy fables, red thy gan  
And thy quarrons dainty is.  
Couch a hogshead with me then.  
In the darkmans clip and kiss.*

Morose delectation Aquinas tunbelly calls this, *frate porcospino*. Unfallen Adam rode and not rutted. Call away let him: *thy quarrons dainty is*. Language no whit worse than his. Monkwords, marybeads jabber on their girdles: roguewords, tough nuggets patter in their pockets. (JOYCE, 1986, p.39).

Seus versos resultam num fracasso reconhecido pelo próprio autor, que toma emprestada as palavras do filósofo da escolástica para fazer a crítica de sua criação. Para um jovem que busca a todo custo afastar-se da moral jesuítica que vigorou em sua infância, as palavras assumem uma função enganadora, *roguewords*, pois a escrita distorce a experiência vivida, funcionando como norma, como sequência linear, da mesma forma que um rosário, *marybeads jabber*, ordena as preces do fiel, mesmo que sua prece seja a mais desesperada.

O último capítulo da *Telemaquia de Ulysses* tem como fim o simultâneo abandono do artista em formação das suas ambições a ser um maestro, um esgrimista das palavras, e seu novo posicionamento daquele que sem certezas se lança ao mar, navegando na linguagem. Dedalus é o navio silencioso que retorna a casa. “*He turned his face over a shoulder, rere regardant. Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship*” (JOYCE, 1986, p.42).

## Joyce, a Caminho de Outra Linguagem

A segunda parte de *Ulysses*, a Odisséia central, apresenta uma nova proposta literária, que abandona o simbolismo que predomina na escrita de Dedalus e abre o caminho para o livre jogo da linguagem na escrita de Leopold Bloom. Ao contrário do jovem literato, Bloom não desenvolve um pensamento reflexivo acerca da linguagem e das possibilidades de interação do homem com o mundo. Enquanto Dedalus filosofa sobre a natureza da visão, atribuindo uma primazia à audição por ser a melhor forma de significação, Bloom insere-se no universo das imagens e dos sons como significações imediatas. Nesta segunda parte de *Ulysses* o plano da linguagem se expande, recorrendo para além do estritamente literário, transbordando para outras formas comunicativas como diversos estilos da escrita e novas formas mediais, tais como o cinema, o gramofone, a fotografia e a publicidade.

Conforme afirma McLuhan (1996b), o método do ponto de vista fixo, que toma a repetição como pedra de toque da verdade e do sentido prático, ou seja, o modo perceptível que a escrita corroborada pela imprensa fundamentou, entra em declínio no princípio do século XX. A introdução das novas tecnologias da era eletrônica modificou as antigas formas de percepção e de juízo sobre a realidade. A

simultaneidade toma agora o lugar da linearidade, e a perspectiva se dissolve, criando um campo aberto para múltiplas associações e até mesmo a suspensão de nossos juízos. Neste universo a linguagem não obedece apenas às leis sequenciais da sintaxe, os significados não se ligam de forma tão imutável ao significante, e os signos se configuram cada vez mais na experiência, nos atos de escrita e de fala e não mais nas estruturas fixas da língua.

O episódio Calipso, escrito sob o estilo da narrativa madura, apresenta as primeiras atividades da jornada de Leopold Bloom. O herói joyciano inicia sua odisséia preparando o café da manhã para esposa, cantora lírica que dentro de alguns dias apresentará algumas canções da ópera Don Giovanni de Mozart. A ópera é a arte que transita entre música e poesia, entre o som e o verbo do libreto, mas a experiência do espectador de uma ópera é de uma obra e arte completa, que estimula diversos sentidos, ao contrário da leitura que se estabelece apenas pela visão. Ademais das sugestões de adultério que a peça de Mozart introduz neste capítulo, Molly Bloom é apresentada como personagem que canta, para quem as palavras são som com um significado latente. Leopold repara em sua pronúncia dos versos em italiano, o que faz mais uma vez com que a linguagem escrita corresponda com a linguagem sonora, continuando assim o percurso de retorno à linguagem em seu estado natural.

*He felt here and there. Voglio e non vorrei. Wonder if she pronounces that right: voglio. Not in the bed. Must have slid down. He stooped and lifted the valance. The book, fallen, sprawled against the bulge of the orangekeyed chamberpot. Show here, she said. I put a mark in it. There's a word I wanted to ask you. She swallowed a draught of tea from her cup held by nothandle and, having wiped her fingertips smartly on the blanket, began to search the text with the hairpin till she reached the word. Met him what? he asked. Here, she said. What does that mean? He leaned downward and read near her polished thumbnail. Metempsychosis? Yes. Who's he when he's at home? Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek: from the Greek. That means the transmigration of souls. O, rocks! she said. Tell us in plain words. (JOYCE, 1986, p.52).*

A relação de Molly com as palavras se demonstra plenamente no monólogo do episódio Penélope que encerra *Ulysses*, mas já em sua primeira aparição ela se apresenta lidando com as palavras através de suas sonoridades e dando preferência à significação simples. Semelhante a Stephen Dedalus, Molly aproxima a linguagem de um universo sonoro, mas distintamente do jovem, ela é destituída de pretensões

literárias e seu pensamento não se molda estilisticamente. Molly Bloom é a personagem que mais se aproxima da linguagem natural almejada por Joyce, seu monólogo interior, entre vigília e sonho, será a base para a escrita de *Finnegans Wake*, o épico onírico. O monólogo de Molly é o episódio único da terceira e última sessão de *Ulysses*, correspondente à *Nostos* da Odisséia de Homero, que narra a chegada de Odisseu à Ítaca. A palavra grega *nostos* significa retorno ao lar. No texto homérico o herói épico consegue retornar ao lar e retoma seu posto de rei, em *Ulysses*, *nostos* é ressignificado, indicando o retorno da linguagem ao seu local originário, a mente humana despida de ferramentas que ofereçam linearidade, sequenciamento causal, ou mesmo as ferramentas da escrita tipográfica. O monólogo de Molly surpreende pela sua aproximação máxima com a linguagem em estado natural, no qual as palavras estão na sequência do pensamento, e não da estrutura sintática da língua, nem na estrutura da linguagem tipográfica que prende a linguagem com estruturas de parágrafo e pontuação.

No entanto, o fluxo da linguagem natural, ponto culminante em *Ulysses*, toma forma apenas em seu último episódio, ligando os estados de sonho e vigília; anteriormente a isso, a personagem de Leopold Bloom faz as peripécias de um Odisseu da linguagem. Conforme fica expresso no trecho citado acima, Bloom é um intérprete da linguagem, realiza mediações entre significados e significantes, entre sonoridades e conceitos. Enquanto Molly tenta deduzir o conceito de *metempsychosis* pela semelhança sonora com o verbo *meet*: *met him what?* (encontrou-o quem?), Bloom coloca uma definição simplista, quase enciclopédica, como se fosse um banco de dados de associações significativas.

Bloom é um homem não apenas das palavras – o papel do literato nesta odisséia é reservado para Stephen Dedalus. Leopold Bloom é um agente publicitário, portanto seu universo é mais amplo se pensarmos nas diferentes formas comunicativas das quais ele se vale. Seu pensamento e, portanto, sua escrita é mediada por imagens e sons provindos de diferentes mediais, típicas da última década de 20 na Europa. Segundo Marshall McLuhan, o aparecimento de diversas mídias eletrônicas como o rádio e o cinema, modificou a percepção do homem, sua relação com o mundo e as alterações na linguagem com a qual o homem constrói a literatura são como os registros estéticos desta história.

O episódio do despertar de Leopold Bloom apresenta outros jogos que o agente publicitário trava com a linguagem. Distintamente das reflexões teóricas de Dedalus e do discurso musical de Molly, Bloom transita entre o verbo e a imagem. Um dos primeiros jogos que surgem na odisséia de Bloom ocorre alguns instantes antes deste sair de casa, ou seja, pouco antes de iniciar sua jornada pelas ruas de Dublin. Diante da porta de sua casa, Leopold lê a desgastada estampa impressa em seu chapéu:



His hand took his hat from the peg over his initialled heavy overcoat and his lost property office secondhand waterproof. Stamps: stickyback pictures. Daresay lots of officers are in the swim too. Course they do. The sweated legend in the crown of his hat told him mutely: Plasto's high grade ha. He peeped quickly inside the leather headband. White slip of paper. Quite safe. (JOYCE, 1986, p.46).

*Plasto's high grade ha* nada mais é do que a estampa de seu chapéu na qual a letra *t* de *hat* já apagada devido ao uso. Neste instante, poderíamos dizer que a linguagem escrita evidencia sua dissolução. Neste trecho apenas uma letra é apagada, mas, nos episódios por vir, a língua será corrompida sintática, morfológica e semanticamente a fim de criar uma nova linguagem que se distancie do sistema da língua tradicional. O slogan da marca do chapéu é comunicado a Leopold Bloom numa estranha forma de diálogo: *The sweated legend in the crown of his hat told him mutely*. A palavra impressa fala sem som, muda. Diferente de Molly que busca no som o significado, para Bloom os significados são de maneira imediata pela visão.

Esta forma de ler o mundo pela leitura é explorada na personagem de Bloom. O herói épico de Joyce é este homem comum que lê seu mundo num estranho contexto: de um lado a escrita, que a Telemaquia demonstrou estar em decadência, por outro lado temos a linguagem silenciosa das imagens, que representam as novas medialidades implementadas na sociedade no princípio do século XX. Bloom sabe lidar com as imagens, sua profissão de publicitário exige que ele saiba absorver o mundo das imagens e produzi-las. No episódio Ítaca, que encerra a *Odisséia* de Joyce, encontramos a seguinte descrição de Bloom:

*What were habitually his final meditations?*

*Of some sole unique advertisement to cause passers to stopping wonder, a poster novelty, with all the extraneous accretions excluded, reduced to its simplest and most efficient terms not exceeding the span of casual vision and congruous with the velocity of modern life.* (JOYCE, 1986, p.592).

Com irônica objetividade, o trecho acima apresenta o pensamento de Leopold Bloom, e serve de base para compreender a maneira como seu monólogo interior é conduzido. Suas reflexões sobre os anúncios publicitários preocupam-se com a objetividade, a simplicidade e a imediação da linguagem para que a obra possa acompanhar a velocidade da vida moderna. Esta configuração da linguagem que nos é apresentada por um narrador distanciado que constrói um texto por perguntas e respostas, estilo chamado por Joyce de catecismo impessoal, também pode ser visto na escrita não objetiva dos monólogos interiores de Bloom.

*He strolled out of the shop, the newspaper baton under his armpit, the coolwrapped soap in his left hand.  
At his armpit Bantam Lyons' voice and hand said:  
— Hello, Bloom. What's the best news? Is that today's? Show us a minute.  
Shaved off his moustache again, by Jove! Long cold upper lip. To look younger. He does look balmy. Younger than I am.  
Bantam Lyons's yellow blacknailed fingers unrolled the baton. Wants a wash too. Take off the rough dirt. Good morning, have you used Pears' soap? Dandruff on his shoulders. Scalp wants oiling.* (JOYCE, 1986, p.70).

Logo após sair da farmácia onde havia comprado um sabonete para sua esposa, Bloom encontra Bantam Lion, personagem inconveniente que lhe toma o tempo pedindo-lhe o jornal emprestado. Nesse encontro, enquanto Lion conversa sobre casualidades, Bloom divaga sobre a falta de higiene de Lion. Dentro do seu fluxo verbal, o slogan do sabonete que recém havia comprado interrompe seu pensamento: *Good morning, have you used Pears' soap?* O *Pear soap* era um dos produtos mais conhecidos nas ilhas britânicas e foram criados inúmeros anúncios com este slogan (WICKE, 1988). Um fragmento visual é coletado e inserido no texto, como uma referência ao cotidiano dublinense, e também como mecanismo imediato do pensamento rápido que não cabe num discurso linear.

No mesmo trecho, além da interferência do slogan popular dos anos 20, é possível perceber a ausência de elementos coesivos. As frases que compõe o fluxo de consciência de Bloom são extremamente curtas, a maioria sem significado completo, o que obriga o leitor a ler o texto como uma coisa por inteiro e não como a descrição de uma cena. É neste sentido que Derrida aponta a escrita de Joyce não como uma escrita de registro, na qual é possível encontrar autor e voz narrativa, mas como um evento de escrita, o registro de uma forma comunicativa que oferece ao leitor apenas traços e vestígios de linguagem para serem experimentados.

## Conclusões

Jennifer A. Wicke (1988), autora de *Advertising fictions: literature, advertisement and social reading*, apresenta Joyce como o autor que soube sintetizar a forma publicitária na literatura, ao contrário de autores como Charles Dickens que consideravam a peça publicitária como uma forma antiliterária. James Joyce soube integrar em sua obra Shakespeare, Dante, Mozart, literatura de folhetim, canções populares e até mesmo notícias e fofocas de seu tempo. *"Scraps of Aristotle and Shakespeare coexist with Epps Cocoa, streets hoardings, and newspaper captions. If Ulysses makes itself out of language, its realism is this fidelity to the modern ecumenical scene of language"* (WICKE, 1988, p.135).

Do mesmo modo que McLuhan, Wicke percebe em *Ulysses* uma virada da linguagem formatada da escrita realista para uma linguagem ecumênica, que absorve as diversas formas comunicativas do mundo contemporâneo. No contato com os novos media, a literatura reformula suas estruturas, criando uma nova forma de percepção despida da unilateralidade e do sequenciamento causal que formava o romance de traços realistas e descritivos.

O olhar atento de McLuhan soube diagnosticar na obra de Joyce o esfacelamento da escrita literária e retorno de uma linguagem oral, ou seja, concebida como enunciação e não como registro na língua, que é impulsionada pelos avanços tecnológicos das novas mídias. Portanto a obra de Joyce apresenta um duplo aspecto – de um lado ela é um campo aberto para exploração dos limites da linguagem e, ao mesmo tempo, é uma aglutinação de técnicas mediais do cotidiano do início do século XX. Esta junção de exploração poética e adoção de técnicas não artísticas apresenta uma perspectiva interessante para a questão da definição da vanguarda. Enquanto alguns críticos como Bürger (1974) consideram a vanguarda como um processo de reintegração da arte na vida e outros como Greenberg (1996) a tomam como um processo de afastamento do mundano e uma exploração do abstrato, *Ulysses* apresenta estas duas perspectivas fundidas. Ao recolher fragmentos da publicidade, de textos jornalísticos, de canções populares, Joyce aproxima-se da perspectiva de Bürger, mas ao mesmo tempo, se observarmos que estes fragmentos se alinham num fluxo de consciência que extrapola os *limites do diáfano*, justificamos a perspectiva de Greenberg. A vanguarda que se apresenta na obra de Joyce não se reduz à filiação a um determinado movimento artístico, é sim um movimento de abandono da tradição literária e a busca por uma nova escrita criativa que abarque todas as potencialidades da linguagem humana.

SCHNEIDER, Vítor Jochims; KORFMANN, Michael. Joyce and media studies: modalities of the visible and textual in *Ulysses*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.163-183, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *This article approaches Ulysses by James Joyce in the context of media studies. It therefore parts from the theoretical perspective developed by Toronto School founder Marshall McLuhan, who absorbed several artistic influences in order to elaborate his communication theory. Among these, Joyce and his literary work occupies a prominent position. The article offers first a historical overview on different approaches regarding the theorization of the avant-garde. In a second step, it relates McLuhan's concern with the evolution of language to the literary text of Ulysses. The third part then integrates the results obtained into a concept of the avant-garde as an*

*attempt to overcome traditional, short-sighted tendencies that frequently reduce the richness of the avant-garde to an ideological common ground, a dubious integration of art into the praxis of life or a simple anti-bourgeoisie revolt.*

- **KEYWORDS:** *Ulysses, James Joyce, media studies, Marshall McLuhan.*

## Referências

BUDGEN, F. **James Joyce and the making of Ulysses and other writings.** Oxford: Oxford University Press, 1972.

BÜRGER, P. **The Decline of Modernism.** Penn State: Pennsylvania State University Press, 1992.

BÜRGER, P. (Org.). **Surrealismus.** Darmstadt: Wiss. Buchges, 1982.

BÜRGER, P. **Theorie der Avantgarde.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

DERRIDA, J. Duas palavras por Joyce. In: NESTROVSKI, A. (Org.). **Riverrun:** ensaios sobre James Joyce. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p.17-32.

DULAC, G. The Avant-Garde Cinema. In: SITNEY, A. (Ed.). **The Avant-Garde film:** a reader of theory and criticism. New York: New York University Press, 1978. p.43-48.

FARGNOLI, N.; GILLESPIE, M. **James Joyce A to Z:** the essential reference to the life and works. Oxford: Oxford University Press, 1996.

FRIEDBERG, A. **Window shopping:** cinema and the postmodern. Berkeley: University of California Press, 1994.

GEHLEN, A. **Studien zur Antrophologie und Soziologie.** Neuwied: Luchterhand, 1963.

GREENBERG, C. **Arte e cultura:** ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

GUMBRECHT, H. **Modernização dos sentidos.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

HABERMAS, J. Modernity versus postmodernity. **New German Critique,** Ithaca, n.22, p.3-14, 1981.

JAMESON, F. The cultural logic of late capitalism. In: \_\_\_\_\_. **Postmodernism and the cultural logic of late capitalism.** London: Verso, 1991. p.1-54.

- JOYCE, J. **Dubliners**. New York: Penguin Popular Classics, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Ulysses**: the corrected text. New York: Penguin student's edition, 1986.
- \_\_\_\_\_. **Briefe**. Herausgegeben von Richard Ellmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Ulysses**: the corrected text. New York: Penguin student's edition, 1986.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, J. Note on the meaning of 'Post-'. In: \_\_\_\_\_. **The postmodern explained**: correspondence 1982-1985. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. p.64-68.
- MCLUHAN, M. **Letters of Marshall McLuhan**. Ed. Matie Molinaro, Corinne McLuhan and William Toye. Toronto: Oxford University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. **La galaxia Gutenberg**: genesis del homo typographicus. Aguilar. Madrid. 1969.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q. **O meio são as massa-gens**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- POGGIOLI, R. **The theory of the Avant-Garde**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- RETTBERG, S. **Dada Redux**: elements of dadaist practice in contemporary electronic literature. Disponível em: [http://journal.fibreculture.org/issue11/issue11\\_rettberg.html](http://journal.fibreculture.org/issue11/issue11_rettberg.html). 2007. Acesso em: 08 nov. 2009.
- SCHEUNEMANN, D. (Org.). **European Avant-Garde**: new perspectives. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.
- SONTAG, S. Uma discussão sobre a beleza. In: \_\_\_\_\_. **Ao mesmo tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.19-29.
- THEALL, D.; THEALL, J. Marshall McLuhan and James Joyce: beyond media. **Canadian Journal of Communication**, Toronto, v.14, n.4, 1989. Disponível em: <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/531>. Acesso em: 02 dez. 2009.
- WICKE, J. **Advertisement fictions**: literature, advertisement and social reading. New York: Columbia University Press, 1988.

