UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CAMILA HESPANHOL PERUCHI

ULYSSES E O MONÓLOGO INTERIOR: CONSEQUÊNCIAS E ORIGENS

CAMPINAS

2022

CAMILA HESPANHOL PERUCHI

ULYSSES E O MONÓLOGO INTERIOR: CONSEQUÊNCIAS E ORIGENS

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Este trabalho corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Camila Hespanhol Peruchi e orientada pelo Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão.

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P435u

Peruchi, Camila Hespanhol, 1990-
Ulysses e o monólogo interior : consequências e origens / Camila Hespanhol Peruchi. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ulysses. 2. Ficção. 3. Modernismo (Literatura). 4. Monologo interior na ficção. 5. Representação da consciência. I. Durão, Fabio Akcelrud, 1969-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: *Ulysses* and the interior monologue : consequences and origins
Palavras-chave em inglês:
Ulysses
Fiction
Modernism (Literature)
Stream of consciousness fiction
Representation of consciousness
Área de concentração: Teoria e Crítica Literária
Titulação: Doutora em Teoria e História Literária
Banca examinadora:
Fabio Akcelrud Durão [Orientador]
Caetano Waldrigues Galindo
André Cechinel
Vitor Alexim Alevato do Amaral
Alexandre Villibor Flory
Data de defesa: 14-12-2022
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0001-5374-6381
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/7860089856478662

BANCA EXAMINADORA:

Fabio Akcelrud Durão

Caetano Waldrigues Galindo

André Cechinel

Vitor Alexim Alevato do Amaral

Alexandre Villibor Flory

IEL/ UNICAMP

2022

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/ Sistema de Dissertação/ Tese e na Secretaria de Pós-Graduação do IEL.

O Jamesy let me up out of this

Ulysses.

.

À Luiza Killer Peruchi e Achilles Peruchi (In memoriam)

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento e Pesquisa Tecnológica (Processo 301455/2018-0 na modalidade Doutorado Sanduíche no País) e à Associação Brasileira de Estudos Irlandeses (Bolsa ABEI / ESP para Jovem Pesquisador), pelo suporte financeiro.

Ao Fabio Akcelrud Durão, pela orientação atenciosa, pelo conhecimento e pelas aulas ministradas, sem as quais muitas das ideias aqui desenvolvidas não poderiam sequer ter sido imaginadas. Mas, sobretudo, pela associação, nítida na sua atuação como professor e intelectual, entre pensamento e alegria.

À Dirce Waltrick do Amarante, pela orientação e leitura desse texto durante o período de realização do doutorado sanduíche na Universidade Federal de Santa Catarina.

Ao Alexandre Villibor Flory, por ter aceitado compor a banca de avaliação de defesa desse trabalho. Ainda hoje, minha grande inspiração.

Ao Vitor Alevato do Amaral, pelo conhecimento compartilhado ao longo do processo de escrita desse texto, pelas sugestões preciosas no exame de qualificação e na defesa dessa tese.

Ao Caetano Galindo, pelas contribuições no exame de qualificação e na defesa e, claro, por ter feito o *Ulysses* chegar mais uma vez e ainda melhor em nossas mãos. Uma banca sempre sabe mais sobre o trabalho que avalia, mas nem sempre está disposta a se engajar com o texto e a fazer tantos comentários minuciosos e relevantes. O grau de envolvimento presente na leitura do Vitor do Amaral e do Galindo é claramente o de pesquisadores que não apenas sabem muito sobre Joyce, mas que, sobretudo, gostam muito de Joyce.

Ao André Cechinel, pela troca nos encontros do grupo de pesquisa, pelo interesse pelo referente errante do modernismo e pelas considerações na banca de defesa desse texto.

Ao Tauan Fernandes Tinti, pela amizade, inteligência e generosidade, pelas conversas e pelas disciplinas que pude cursar, fundamentais para a concepção desse trabalho.

Ao grupo de pesquisa dos orientandos, Teoria Crítica e Interpretação da Cultura, pelas leituras, discussões e amizades; pela alegria de me fazer perceber que a academia é uma das poucas esferas do trabalho que nos reúne por afinidade.

Ao grupo de pesquisa Crítica Literária Materialista da Universidade Estadual de Maringá, espaço formativo e colaborativo essencial para tudo o que hoje sou capaz de escrever.

A Edvaldo Rofatto, o primeiro professor a me despertar para a literatura. O começo imprescindível do que sou hoje.

Aos meus pais e ao meu irmão, pelo amor e pelo incetivo. Por tudo, enfim, que é muito para ser dito aqui.

Aos amigos, em especial a Thiago Lopes da Silva, Francisco Rodrigues Lima Jr, Carolina Gigliotti, Joyce Shimura, Clarissa Marchelli, Matheus Barbosa Morais de Brito, Mariana Borges, Beatriz Protazio, Luana Paes, Luis Henrique Garcia, Renan Salamistraro, Erivoneide Barros, Ana Karla Canarinos e Eloísa Pedroni Pimentel, entusiastas do meu trabalho e vítimas pacientes e surpreendentemente interessadas da monomania a ele inerente.

Aos companheiros que me acolheram e me hospedaram num tempo em que conseguir fazer pesquisa no Brasil começava a exigir também a solidariedade dos demais: Tainá Maria Vieira da Rocha Silva, Talissa Paiola, Hugo Leonardo Rincha, Leonardo Trevas, Monique Lima, Luana Signorelli, Monica Almeida, Tatiana Gabas, Victor Araújo, Tauan Tinti e Thiago Lopes da Silva (eles de novo, por outra razão).

À Universidade Pública: das horas dispendidas nas bibliotecas, na grama, nas reuniões do grupo de pesquisa e, sobretudo, nas salas de aula, levo a certeza de que minha rotina não foi a pena que paguei por estar viva. Apesar de todas as estratégias políticas e institucionais que dificultam e barram a inteligência e a imaginação, estar nesse espaço foi, e sempre será, uma aventura e uma alegria tremendas.

Resumo

Essa tese investiga a representação da consciência em *Ulysses*, de James Joyce. É ponto relativamente pacífico na crítica o argumento de que o romance pode ser dividido – além das três seções que correspondem à lógica da *Odisseia* – em duas partes que compreendem o desenvolvimento de um estilo inicial e sua posterior dissolução. Logo depois de alcançar um grau de verossimilhança psicológica até então inaudito na história da literatura, *Ulysses* recorre a uma experimentação estilística que expõe a falsidade da ilusão antropomórfica. A partir desse pressuposto de base, essa tese se propõe a 1) descrever o estilo inicial como um conjunto de técnicas narrativas legadas pela tradição e combinadas de uma maneira extremamente ágil, 2) vincular os efeitos dessa especificidade formal tanto a uma profunda estrutura de indeterminação do sentido, quanto a uma evolução do discurso indireto livre, 3) identificar as especificidades do monólogo interior do *Ulysses*, 4) traçar uma genealogia do monólogo interior na história da literatura, 5) descrever a dissolução do estilo inicial a partir da assunção de que ela significa um retrocesso técnico do ponto de vista da representação da consciência, o que implica o aparecimento de uma estrutura de auto-interpretação e comentário. Essa estrutura propicia tanto um novo meio de acesso a interioridade dos personagens, quanto uma abordagem por vezes paródica do conteúdo acumulado a partir do próprio estilo inicial do romance. A hipótese central a ser defendida é a de que a segunda parte do *Ulysses* faz com a primeira o que a primeira fez com a tradição: uma apropriação transgressora.

Palavras-chave: *Ulysses* – crítica e interpretação; Romance – história e crítica; Modernismo – literatura; Monólogo interior; Discurso Indireto Livre; Representação da consciência.

Abstract

This dissertation investigates the representation of consciousness in James Joyce's *Ulysses*. The argument that the novel can be divided – in addition to the three sections that correspond to the logic of the *Odyssey* – into two parts that encompass the development of an initial style and its subsequent dissolution is relatively undisputed in the novel's critical reception. After reaching a degree of unprecedented psychological verisimilitude in the history of literature, *Ulysses* resorts to a stylistic experiment that occasionally exposes the falsity of anthropomorphic illusions. From this basic assumption, this dissertation proposes to 1) describe the initial style as a set of narrative techniques bequeathed by tradition and combined in an extremely agile way, 2) link the effects of this formal specificity both to a deep structure of indeterminacy of meaning and to an evolution of free indirect discourse, 3) identify the specificity of *Ulysses*'s interior monologue, 4) trace a genealogy of the interior monologue, 5) describe the dissolution of the initial style from the assumption that it brings about a technical setback from the point of view of the representation of consciousness, which allows for the emergence of a structure of self-interpretation and commentary. This structure provides both a new means of accessing the characters' interiority and a frequent parodic approach of the content accumulated from the novel's own initial style. The central hypothesis is that the second part of *Ulysses* does with the first what the first had done with tradition: a transgressive appropriation.

Keywords: *Ulysses* – Criticism and interpretation; Novel – History and criticism; Modernism (Literature); Interior monologue; Free indirect discourse; Representation of consciousness.

Sumário

Antessala 12

PARTE I - O *ULYSSES*

CAPÍTULO 1. Apropriação e transgressão na representação da consciência: a técnica padrão em *Ulysses* 25

CAPÍTULO 2. O monólogo interior: pressupostos e efeitos 76

I. 76

II. 82

III. 98

IV. 101

CAPÍTULO 3. Aos personagens, as palavras: dialética entre individualização e homogeneização no monólogo interior 109

3.1 Princípio da individualização 112

I. 112

II. 114

3.2 Princípio da Homogeneização 129

CAPÍTULO 4. No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela 141

PARTE II - PARA UMA GENEALOGIA DO MONÓLOGO INTERIOR

CAPÍTULO 5. Flaubert: o último dos realistas ou o primeiro dos modernistas? 157

I. 157

II. 161

III. 164

IV. 180

PARTE III - DE VOLTA A *ULYSSES*

CAPÍTULO 6. Depois do padrão 204

REFERÊNCIAS E ANEXOS

Referências Bibliográficas 275

Anexos 285

Dicionário de Leopold Bloom ou As artes de Mestre Poldy 285

Dicionário de Stephen Dedalus 322

Antessala

Ulysses chegou até mim por um caminho controverso, sobre o qual o modo de construção da oração anterior dá alguma mostra: não cheguei até *Ulysses*. Meu projeto inicial de doutorado não estava, contudo, longe dele. Não apenas no sentido de que nenhuma literatura está longe de *Ulysses*, porque *Ulysses* está sempre por perto, lançando luzes retrospectivas e prospectivas, ora para a incorporação de temas antes antiliterários, ora para a diversidade de materiais artísticos que inevitavelmente convoca. Meu projeto, no entanto, se aproximava deste romance de um modo um pouco mais direto, pois consistia em uma proposta de investigação sobre *Berlin Alezanderplatz*, publicado em 1929 por Alfred Döblin (2009). Lançado na tradução alemã em 1927, *Ulysses* foi recebido com grande entusiasmo por Döblin (1963) que declarava uma intrínseca proximidade entre a realidade moderna e a obra de Joyce. Na sua visão, *Ulysses* encenaria experimentalmente a impossibilidade de um pretenso heroísmo do indivíduo cuja autonomia era continuamente impedida pela vida na cidade. Ao constatar na obra de Joyce o justo oposto da tentativa de ordenar o caos da modernidade (ELIOT, 1975), Döblin (1963) apresentou, já na época de publicação, um ponto de vista que divergiu em absoluto da maior parte da crítica contemporânea de *Ulysses*. Não parece por acaso, portanto, que a sua obra seja tão frequentemente relacionada à de Joyce, ainda que *Berlin Alexanderplatz* tenha começado a ser escrito antes da tradução de *Ulysses* para o alemão, e ainda que seus avanços formais mais significativos já estejam ensaiados em obras anteriores do próprio Döblin. Estava nesse ponto ainda incipiente das reflexões, quando comecei a cursar uma disciplina sobre *Ulysses*, ofertada pelo meu orientador. A intenção ao cursá-la era lançar mão do que quer que fosse que a obra de Joyce e o modernismo pudessem me trazer para pensar o próprio *Berlin Alexanderpltaz*. Assombrada (com aquilo que o termo carrega de deslumbramento e pasmo) com a leitura de *Ulysses* e, ao mesmo tempo, intimidada pela precariedade do meu alemão para ler o romance berlinense e as principais críticas (ainda por serem traduzidas) sobre ele, ouvi de meu orientador uma (não tão) inesperada pergunta: por que não estudar o *Ulysses*? O desespero diante da extensa fortuna crítica sobre ele me pareceu uma justificativa convincente para a negação dessa pergunta que, no entanto, não respondi. Continuei a me debruçar sobre *Berlin Alexanderplatz* e a rascunhar algumas idéias sobre ele sem, entretanto, conseguir evitar essa espécie de lugar-comum da crítica sobre Döblin fora da Alemanha: as relações entre o emprego do monólogo interior em *Berlin*

Alexanderplatz e a obra de Joyce. Saltava-me aos olhos uma peculiaridade comum a ambos os romances. Tanto Döblin quanto Joyce, ao apostarem numa alternância *sui generis* entre o discurso do narrador e o monólogo interior dos personagens, atestavam, cada um a seu modo, a insuficiência do discurso indireto livre padrão para a representação da consciência. Percebi, assim, que o texto se recusava a ir para onde eu o projetava à medida que *Ulysses* ganhava cada vez mais espaço, o que certamente só ocorreu pelas interessantes discussões que ele suscitava nas aulas. Sim, eu disse sim. E o texto que à época só ousava despontar foi crescendo até se tornar isso que agora o leitor tem em mãos. Muito, portanto, do que aqui se apresenta foi desenvolvido a partir do contexto profundo de partilha de ideias em sala de aula e, sobretudo, do diálogo vivo com meu orientador que, já há um bom tempo, pensa o *Ulysses* e o modernismo.

Ainda (até hoje) espantada pela "nunca-jamais" inteiramente lida fortuna crítica joyciana e estarrecida com a capacidade da obra de Joyce de estar, no fundo, sempre um passo à frente da mais minuciosa leitura, utilizei-me de um álibi. Se ele não tem o mérito de ser exatamente original, tem ao menos o de ser sincero: optei, primeiramente, pela leitura e releitura cerrada da obra tentando ouvir o que ela, sem qualquer aparato para além da sua linguagem, queria me dizer. Ou ainda, o quê, de tudo o que ela poderia dizer, seria capaz de ser por mim ouvido. Sobrou o consolo de que, por fim, a obra pudesse ganhar com essa, digamos, leitura ingênua. Obviamente, essa leitura cerrada foi orientada: por meio dela meu objetivo principal foi investigar a peculiaridade do monólogo interior, cujo emprego na primeira parte deste romance resultava na representação aparentemente fidedigna da consciência. Essa técnica, no entanto, aparecia em conjunto com muitas outras, o que apontava tanto para a constituição específica que ela adquiria nesse contexto, quanto para a sua origem e efeitos próprios. Descobri, assim, que investigar a representação da consciência no *Ulysses* demandava também examinar o conjunto de técnicas por ela responsável, bem como as consequências variadas dessa combinação para os processos de constituição de sentido deste romance. Refiro-me a uma primeira parte de *Ulysses*, pois hoje é ponto relativamente pacífico na crítica o argumento de que ele pode ser dividido, além das três seções tradicionais que correspondem à lógica da *Odisseia*[1], em duas partes que compreendem o desenvolvimento de um estilo inicial e sua posterior substituição gradativa por uma instância supranarrativa. Embora essa divisão seja perceptível a qualquer leitor do

[1] "Telemaquíada" (episódios 1-3), "Odisseia" (episódio 4-15) e "Nostos" (episódios 16-18).

romance e, embora o próprio Joyce já tenha chamado a atenção para ela ainda no momento de elaboração de *Ulysses*, a atuação da crítica foi fundamental para a consolidação dessa percepção. Essa espécie de duplicidade do romance foi constatada mesmo pelos comentaristas mais ortodoxos, como Edmund Wilson e S.L. Goldberg. Mais tarde, o argumento foi elaborado e desenvolvido por Kenner (1978, p.64-99) que identificou em *Ulysses* a atuação de duas vozes narrativas. A primeira delas predominaria até (e, inclusive, em) "Rochedos Errantes", narrando e permitindo o acesso às interioridades dos personagens, seja por meio do compartilhamento de seu léxico e sintaxe, seja pela transição para os seus monólogos interiores. Já a segunda voz, não apenas se movimenta independente dos personagens, como tem, em contraste com eles, uma precisão linguística e uma visão mais ampla da narrativa, o que lhe permite, por um lado, dar o nome certo às coisas e, por outro, agir com ironia, dispor materiais – como nos títulos de "Éolo" – elaborar comentários, interpretações e provocar infelizes coincidências. Essa segunda voz culminou, em um livro posterior de Kenner (1987, p. 61-71), a partir do trabalho de Hayman (1982), na figura do "arranjador". Karen Lawrence (1981) também constatou a prevalência de uma "norma narrativa" na primeira metade do romance. Segundo ela, a partir de "Sereias", esse estilo normativo é abandonado por uma série diversificada de performances estilísticas. Há, claro, exceções a essa distribuição: sobretudo "Éolo" (mas também "Cila e Caríbdis") antecipa as extravagâncias da segunda metade, enquanto "Nausícaa" e especialmente "Penélope" retornam à norma narrativa. Como se sabe, a verossimilhança psicológica e a consequente ilusão antropomórfica – ou seja, a sensação de que por trás do aglomerado de palavras existem de fato pessoas – é um efeito predominantemente resultante do estilo inicial (com exceção para "Nausícaa" e "Penélope").

O interesse pela representação da consciência deveu-se a duas impressões gerais que, para além da estupefação, me restaram depois da primeira leitura de *Ulysses*. A primeira delas era menos uma impressão e mais uma questão: sobre o que afinal é este romance? A diversidade de temas que ele apresenta parecia possibilitada, sobretudo, pela técnica do monólogo interior que, por meio da livre-associação, transita facilmente de um assunto a outro, gerando uma variedade que está ainda por ser completamente contabilizada. Seus personagens aparecem fisicamente "mutilados", assim como seus pensamentos que, ao irromperem sempre aos pedaços, se riem de qualquer ímpeto totalizante. Quase tudo, enfim, apresenta-se ofuscado por aquela que aparenta ser a verdadeira protagonista deste romance: a forma. É por isso que toda e qualquer descrição do "enredo" de *Ulysses* pode até ser verdadeira, mas nunca atingirá o cerne da questão. Toda tentativa de sintetizá-lo é frustrada,

primeiro pela dificuldade em identificá-lo, segundo, porque, uma vez identificado e proferido, ele se torna "apenas uma versão seca e escolar de um conjunto de complexidades indescritíveis", como o próprio Joyce (2012, p.51) definiu os enredos de Ibsen. A segunda impressão, derivada da primeira, então algo difusa, era a de que *Ulysses* era, sobretudo, a história de uma forma e de sua exaustão. Não exatamente a do romance enquanto gênero (o que sem dúvidas ele também é), mas outra ainda mais específica à qual *Ulysses* deve não só sua profusão de temas, mas na qual repousa a sua especificidade mesma enquanto retrato da exaustão do romance: o monólogo interior. Há sempre, no entanto, um conteúdo da forma; e o conteúdo da forma do monólogo interior joyciano me parece eminentemente histórico: trata-se da representação da vida interior intrinsecamente relacionada à totalidade histórica da qual emanam tanto as formas literárias quanto as contradições objetivas formadoras da subjetividade sob a égide da modernização.

Partindo desse pressuposto de base, essa tese tem como principal objetivo investigar a especificidade formal da representação da consciência em *Ulysses*. Para isso, ela divide-se em três grandes partes. A primeira parte, "O *Ulysses*" é composta por quatro capítulos. O primeiro deles intitula-se "Apropriação e transgressão na representação da consciência: a técnica padrão em *Ulysses*" e foi escrito a partir de um mapeamento do romance. Esse mapeamento procurou identificar e diferenciar aquilo que, na estrutura tantas vezes imbricada do romance, corresponderia ao discurso do narrador, a momentos de focalização interna neste mesmo discurso, ao monólogo interior dos diferentes personagens e as ocorrências de narrações psicológicas, de discurso indireto e de discurso indireto livre. O curioso aqui é que, quando confrontamos a obra, em sua materialidade – isto é, a partir do objetivo expresso na sua própria estrutura – com as afirmações do autor sobre ela, ou com a ideia que ao longo dos anos foram feitas a seu respeito, coisas interessantes começam a acontecer.

Uma delas certamente é a alegria de nos depararmos com a capacidade – frequentemente esquecida – da própria obra propor ou desestabilizar conceitos. Isso é tanto verdade que a hipótese decorrente da empreitada é a de que o que hoje conhecemos por "estilo inicial" do *Ulysses* não corresponde necessariamente a uma ferramenta inteiramente nova, mas resulta de materiais legados pela tradição, combinados de modo extremamente ágil e, até então, inaudito. Para demonstrá-la, o capítulo lança mão de alguns excertos ilustrativos do romance a fim de descrever os mecanismos específicos que, ao operarem na primeira parte do *Ulysses*, põem em funcionamento aquilo que ficou amplamente conhecido por diversos nomes: "técnica padrão", "padrão narrativo", "estilo inicial" etc. Os trechos que o leitor

encontrará esquadrinhados foram escolhidos não ao acaso, mas por serem de tal maneira significativos que a análise detida sobre eles tende a levar à reconfiguração do sentido do todo de que não deixaram nunca de serem partes. Ao realizar uma descrição formal das técnicas envolvidas na representação da consciência no *Ulysses*, o primeiro capítulo pretende tanto oferecer uma distinção mais clara entre os diversos procedimentos estilísticos que compõem a primeira parte do romance, quanto investigar alguns dos efeitos narrativos deles oriundos.

A argumentação realizada, como o leitor notará, vinculará as especificidades formais de *Ulysses* a uma profunda estrutura de indeterminação em relação aos seus efeitos de sentido e às categorias mais caras ao gênero romance. Isso porque a especificidade da representação da consciência nesse romance gera uma série de lacunas narrativas, de tal modo que *Ulysses* acaba por instaurar uma indeterminação não só com relação a *quem* "fala" (o que já ocorria, em algum grau, com o discurso indireto livre padrão), mas também sobre *o quê* se fala. Dito de outro modo, ao fazer do processo interno que a impressão sensível desencadeia a matéria principal de sua narrativa, *Ulysses* dilui o enredo. A consequência disso na economia da obra é o surgimento de zonas de indeterminação que implicam, por sua vez, a interrupção, abertura ou negação sistemática de processos de significação. A metáfora das "zonas" aqui é adotada com o objetivo de sugerir de modo mais decisivo que nem sempre existe uma saída automática e que talvez o automático seja a pior saída, já que o leitor usará de outra peça indeterminada para dar cabo da indeterminação.

Com o desenvolvimento gradativo da narrativa, no entanto, o monólogo interior deixa de ser uma técnica entre outras e se converte definitivamente na própria forma dada pelo romance à descrição épica das situações que o compõem. Desse predomínio decorre a necessidade de investigar aquilo que constitui a sua própria especificidade. O segundo capítulo dessa tese, portanto, intitula-se "O monólogo interior: pressupostos e efeitos" e tem como objetivo delimitar e definir a técnica do monólogo interior, procurando investigar sua particularidade gramatical, os pressupostos dessa particularidade, algumas de suas tendências estilísticas e as singularidades do seu modo de funcionamento discursivo, bem como as consequências dessa singularidade para o gênero romance. Se, antes, o personagem só se deixava definir em relação à outra instância do discurso, encontrando a sua significação apenas ao se tornar objeto da narração de outrem, com o monólogo interior, ele se liberta não só da terceira pessoa que outrora lhe apresentava, definia e julgava, mas também do complexo de moral e de ideias do qual emergia e o qual deveria ilustrar por exemplificação ou contraposição. Transmissor da sua própria história e detentor gramatical do discurso que a

conta, o personagem, por meio do monólogo interior, acaba por produzir um discurso 1) sem narratário e, portanto, 2) sem qualquer pretensão de elaborar discursivamente o presente ou de reelaborar discursivamente o passado. Depois de discorrer sobre as consequências advindas desses pressupostos da técnica, o capítulo recorre a uma série de citações diretas de monólogos interiores com o intuito de retirar das suas especificidades comuns algumas características gerais que o procedimento adquire no *Ulysses*. Algumas dessas características são a instauração de uma dinâmica citacional no interior do monólogo interior, a passividade dos personagens e a invasão súbita do espaço moderno, o que, no limite, revela que, se a subjetividade dos personagens desconfigura o mundo (como fica claro com as descrições focalizadas), o mundo configura a expressão subjetiva.

Se é consenso, porém, que a principal característica do monólogo interior é a independência do discurso do narrador, também é verdade que não é bem isso que ocorre no *Ulysses*, já que o narrador em terceira pessoa continua sendo mantido lateralmente. Tanto a alternância entre as instâncias enunciadoras, quanto a dissolução sistemática do narrador no personagem (no caso do emprego do discurso indireto livre e da focalização interna) abrem uma inédita zona de indistinção entre eles, além de serem, a partir de "Calipso", geradoras de – para dizer o mínimo – excêntricos contrastes. Esses contrastes colocarão os leitores ora diante do domínio linguístico do narrador, capaz de utilizar mais de uma dezena de sinônimos para um mesmo verbo de ação, por exemplo; ora diante da inaptidão linguística de Bloom, que usa palavras simples demais, isso quando não é completamente incapaz de nomear alguns eventos. É dessa interação por oposição que decorrem alguns sentidos da obra e, sobretudo, o tom cômico. Portanto, como *Ulysses* alterna a terceira pessoa da narração e a primeira pessoa do monólogo interior, o segundo capítulo investiga também algumas das consequências advindas do convívio inusitado entre essas duas instâncias.

Já o terceiro capítulo dessa tese, "Ao personagem as palavras: dialética entre individualização e homogeneização no monólogo interior", aborda detidamente uma das consequências do monólogo: a possibilidade de o próprio personagem nomear a realidade empírica. Não é estranho, portanto, que o entusiasmo com o romance torne possível que se extraia dele uma espécie de "Dicionário de *Ulysses*". A elaboração de um Dicionário de Leopold Bloom e de Stephen Dedalus respaldou a escrita desse capítulo. Eles se encontram completos nos "Anexos" dessa tese. No entanto, alguns de seus verbetes permitiram a elaboração da seguinte hipótese interpretativa, que guiou a escrita desse capítulo: o monólogo interior, ao permitir que o personagem nomeie o mundo, instaura dentro de si uma dialética

entre a individualização e a homogeneização. Por um lado, portanto, alguns verbetes indicam uma definição muito própria e individualizada da realidade empírica (tem um forte grau de inventividade que resulta em uma extrema individualização dos personagens); por outro, há verbetes que apontam para o senso-comum, podendo, assim, ser vinculados a uma espécie de homogeneização do discurso decorrente do processo de sociabilização. Neles estão, por exemplo, aspectos machistas, estereótipos, provérbios, resumos do saber vulgar, a influência da propaganda, do jornal e da mercadoria, aquilo, em suma, de que não é possível fugir estando em determinada sociedade e em determinado tempo histórico. Eles acabam por revelar, portanto, que, mesmo sem o narrador em terceira pessoa, a libertação do personagem de um complexo de moral e de idéias é sempre apenas parcial. Muitos verbetes, porém, ao se converterem em um compêndio politicamente incorreto apontam também para uma refuncionalização do gênero épico – agora desvinculado da transmissão de um Saber, em sentido forte.

No quarto capítulo, "No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela", procuro refletir sobre os efeitos da estrutura de indeterminação para a crítica de *Ulysses*, buscando explorar como ela gera um tipo de leitura, muitas vezes homogeneizado, baseado na reconstituição da narrativa e na negação da leitura do romance nos seus próprios termos. Apesar da engenhosidade e maestria com as quais possibilitam o acesso ao livro, algumas críticas acabam unicamente por preencher lacunas quando a sua tarefa poderia ser expô-las e interpretá-las, atuando, assim, por uma via minimamente negativa. Não se trata aqui de condenar *a priori* o gesto de elucidação, mas de notar que ele muitas vezes se esgota em si mesmo, restringindo-se a uma espécie de "reescrita" do romance e deixando, assim, de estar submetido a um processo interpretativo. A hipótese aqui é a de que, ao agir assim, a crítica acaba por assumir o papel de uma instância enunciadora cuja ausência é a razão de ser do *Ulysses*: o narrador realista tagarela. Ao estruturar a primeira parte do seu romance a partir da combinação de várias técnicas narrativas e do predomínio do monólogo interior, Joyce também faz da recusa do narrador realista não só o pressuposto *sine qua non* daquilo que foi tomado como verossimilhança psicológica, como também a razão de ser da especificidade de *Ulysse*s.

Como se vê, o objetivo da técnica do monólogo interior parece realmente audacioso: representar os movimentos interiores, imperceptíveis, sutis, contraditórios que constituem a "sub-trama" humana; aquilo, enfim, que é inexprimível por meio do diálogo e do narrador. A sua linguagem é um disparate: não visa comunicar, mas multi-significar. O monólogo interior

torna-se, assim, um dos principais responsáveis pelo adensamento da relação entre os fatos dentro da obra que, muitas vezes, espera centenas de páginas para dar-se. O processo de reconstrução das referências que a técnica exige é algo tortuoso e difícil, sobretudo para o leitor formado pela escola realista, o que justifica, por exemplo, a fúria explicativa e reconstitutiva referida acima, alimentada por obras como a de Gifford e Seidman (1988), que acabam por engendrar certo leitor ideal, neurótico-obsessivo[2] da semântica literária do romance. No entanto, uma vez realizado esse demorado processo de reconstrução, o personagem e sua interioridade aparecem com uma ênfase maior do que aquela alcançada por uma descrição realista. O resultado, portanto, é inesperado e consequente, já que, ao fim e ao cabo, *Ulysses* cria personagens verdadeiramente memoráveis: "Se perguntado qual o personagem mais completo da literatura desde Shakespeare e Cervantes, eu não hesitaria: 'Poldy é o mais fecundo e levaria o meu voto'", afirmou outro Bloom, o Harold (BLOOM, 2003, p.543). Booker (1995, p.181)[3] também acredita que "os personagens em *Ulysses* estão de várias maneiras entre os mais vívidos e convincentes em toda a literatura". Ambas as afirmações apontam para a ilusão antropomórfica como um dos resultados da técnica. A forte impressão de que por trás das palavras existem pessoas é, portanto, fruto de uma disposição específica de material verbal que faz com que projetemos sobre os personagens características e faculdades humanas mesmo quando eles são, na verdade, apenas linguagem.

A pretensão de que os personagens pareçam seres humanos – dotados, em suma, de uma existência objetiva e interior para além da voz do narrador – não parece ser de modo algum nova para o romance. Não seria exagero perguntar se o gênero já foi alguma vez dissociável da vida interior. A resposta exige um olhar para a historicidade do romance. Se partirmos do acúmulo teórico já existente sobre a relação entre a constituição do gênero e o desenvolvimento da sociabilização burguesa e de suas instituições, não poderemos concebê-lo como forma desvinculada da existência do *indivíduo* e do seu correlato: a solidão. Como esclarece Lukács (2000, p.67), o objeto principal da epopeia e da tragédia não era nunca um destino pessoal, mas o de toda a comunidade. Isso porque a completude e a perfeição do sistema de valores daquela sociedade criavam um todo orgânico do qual o herói não se sentia apartado. Nesse mundo homogêneo, os homens não podiam diferenciar-se qualitativamente

---

[2] Em termos psicanalíticos estritos, o leitor do *Ulysses* que a obra de Gifford projeta é uma versão extrema do neurótico obsessivo que procura sempre preencher de sentido aquilo que constantemente se recusa a significar, ou, ainda, em outros termos, que cria estratégias altamente elaboradas pra não ver aquilo que não quer ver.

[3] As citações da crítica serão traduzidas diretamente no corpo do texto, sem o original. Salvo os casos indicados nas referências, as traduções são de minha autoria.

entre si. Coube ao romance, em contrapartida, ser a forma do valor próprio da interioridade, uma vez que a nova configuração social instaurava uma realidade heterogênea e vazia de sentido. Apenas isolado do mundo, o indivíduo tornava-se o instrumento por excelência apto a revelar determinada problemática desse mundo. Assim, o conteúdo do romance "é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se a prova, encontrar a própria essência" (LUKÁCS, 2000, p.91). Fazemos aqui uma aproximação positiva entre a compreensão do romance por Lukács em 1916 e a obra de Joyce – sem considerar nesse momento a posterior formulação lukacsiana sobre a vanguarda, em 1957[4]– porque nos interessa agora a centralidade do argumento mais amplo do primeiro Lukács, a despeito das mudanças que algumas de suas ideias pontuais tenham sofrido posteriormente: a interioridade como condição do surgimento do romance. Nesse sentido, o indivíduo e a existência de uma vida interior (que, porque lhe é própria, o contrapõe a determinado sistema de ideias) sempre foram, com maior ou menor ênfase, parte da estrutura do gênero, embora a sua capacidade para determinar as demais categorias, como tempo e espaço, i.e: para de fato *reger* a estrutura do romance, seja um fenômeno moderno. Assim, embora o indivíduo e o seu correlato, a interioridade, sempre tenham sido, em diferentes graus, mais ou menos muito visíveis em toda a história do romance burguês, antes do modernismo, eles serviam mais para dizer sobre o mundo do que sobre si mesmos. A interioridade estava, em grande medida, subordinada ao sistema maior de ideias que lhe cabia ilustrar e às demais categorias formais do gênero às quais deveria se adequar, em vez de arrolá-los ambos a seu serviço. Tudo isso importa para entender que, se a interioridade do personagem foi um pressuposto do romance, à intenção de expressá-la corresponderam formas diferentes ao longo da história, de tal modo que diversas conquistas representacionais estão ligadas a esse pressuposto.

É com isso em vista que pretendo, na segunda parte desta tese, "Para uma genealogia do monólogo interior", investigar as conquistas técnicas anteriores necessárias para a especificidade da representação da consciência tal como a encontramos no *Ulysses*. Essa

---

[4] Cf. LUKÁCS, György. A concepção do mundo subjacente a vanguarda literária. In: *Realismo Crítico Hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969a, p.33-75.
Como vimos na descrição acima (ainda que resumidamente demais), o romance burguês figurava como um fragmento no qual estava contido a totalidade. Concebido enquanto epopeia burguesa, o romance teria a função de agregar aquilo que na vida social concreta estava desagregado. Nessa concepção idealista, a forma literária aparece como resolução de uma dissonância fundamental da existência. Nesse sentido, a defesa do romance realista por Lukács é também a defesa desse papel reparador do gênero. Se, por exemplo, para o crítico, Thomas Mann redime a desagregação, os modernistas a fetichizam, encenando-a. Cf. LUKÁCS, György. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: *Realismo Crítico Hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969b, p.77-133.

especificidade, ao incumbir o leitor da tarefa de estabelecer coerência ou, ainda, ao impossibilitar a realização plena dessa tarefa, faz com que a aparente incompreensibilidade de *Ulysses* torne suspeita, e mesmo ideológica, a clareza de algumas obras anteriores. Como a ocorrência muito peculiar do monólogo interior do *Ulysses* acaba por lançar uma luz para a tradição, o percurso investigativo me levou à leitura de outros romances. É um dos efeitos das grandes obras: você se dispõe a pensar sobre elas e elas o levam a pensar sobre várias outras questões. Método, dizem, não é caminho, é desvio. Ao me debruçar, portanto, sobre outros romances – como *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, e *Madame Bovary* (1857), de Flaubert –, meu propósito foi compreender alguns pressupostos da representação da consciência tal como ela ocorre em *Ulysses*, isto é, as técnicas narrativas que, ao mesmo tempo em que foram seus antecedentes fundamentais e imprescindíveis, foram por ele rejeitadas, apropriadas e/ou modificadas, transformando-se em algo de outro e gerando, por sua vez, efeitos completamente diversos no que diz respeito à própria representação da consciência e também aos processos de constituição de sentido previstos pelo gênero romance. Como o avanço do estado do material artístico depende sempre da história na qual se insere, o resgate de obras do passado reforçará o estatuto do monólogo interior de *Ulysses* de resposta refletida a problemas formais e históricos. Nesse sentido, o protagonismo do monólogo nesta tese surgirá enredado a uma dinâmica dupla mais ampla, sendo resultante tanto do acúmulo de materiais legados pela tradição literária, como já afirmado, quanto da impossibilidade histórica da subjetividade organizada, por um lado, e da possibilidade histórica da subjetividade mediada pelo espaço moderno, por outro. Eis então o porquê dessa tese ser composta por essas duas grandes partes; uma voltada à representação específica da consciência no *Ulysses* e outra à tradição da qual essa especificidade depende. Ao tomar *Ulysses* como telos, torna-se possível realizar uma leitura retrospectiva a partir dele, o que justifica a ordem das partes aqui apresentadas.

Já a terceira parte dessa tese, "De volta a *Ulysses*", surge a partir do entendimento (e do fato algo óbvio) de que *Ulysses* está longe de ser apenas a representação da consciência de seus personagens. Logo depois de alcançar um grau de verossimilhança psicológica até então inaudito na história da literatura, o romance recorre a uma experimentação linguística que acaba justamente por expor a falsidade da ilusão antropomórfica. A partir do crescimento desenfreado da atuação de uma instância capaz não só de narrar as ações por meio de diferentes estilos, mas também de organizá-las e comentá-las, *Ulysses* passa a adquirir uma autoconsciência de si enquanto artefato literário, dispondo, inclusive, de uma estrutura de

auto-interpretação e comentário. A meu ver, essa leitura de si próprio deve-se, em alguma medida, ao fim do predomínio do monólogo interior, já que o monólogo interior é sinônimo de não interpretação em ao menos um sentido: na medida em que implica a saída temporária do narrador em terceira pessoa e daquilo que essa instância comumente gera, como interpretações, julgamentos, generalizações, e pretensão ao ensinamento. Evidentemente que o monólogo, como qualquer procedimento literário, pressupõe uma orquestração autoral que seleciona o seu conteúdo, o recorta, o elabora estilisticamente e, mais relevante ainda, decide em que momento o procedimento substituirá o discurso do narrador e qual personagem terá direito a ele. É por isso também que o monólogo não pode ser entendido simplificadamente como uma apresentação não organizada dos "pensamentos" dos personagens, já que ele pressupõe não só organização (diferente, sem dúvidas, daquela presente no discurso reportado), mas também uma elaboração estilística. Por esse motivo, inclusive, se torna possível identificar as características dos monólogos de Stephen, Bloom e Molly, já que elas são derivadas de formas convencionadas de representação do pensamento para cada um deles. Ainda assim, ao prescindir do narrador, o monólogo não traz consigo, em formato de discurso, uma interpretação do pensamento que vincula. Na segunda parte do *Ulysses*, essa técnica deixa de ser predominante e outros modos narrativos passam a ser utilizados.

A terceira e última parte dessa tese, portanto, é composta por um sexto e último capítulo, "Depois do padrão", uma tentativa de fazer jus à complexidade do *Ulysses* que não poderia ser reduzido ao estilo padrão. A hipótese que guiou a sua escrita é a de que, a despeito do desenvolvimento da voz do estilo presente na segunda parte do romance, há um retrocesso técnico *do ponto de vista da representação da consciência.* Uma vez que "retrocesso" é uma palavra comumente – e não sem razão – compreendida como negativa, é preciso desde já precisar o sentido específico que ela assume nesse contexto: ela não pretende fazer supor que aquilo que começa a acontecer a partir da segunda parte do *Ulysses* é um sinal de decadência, uma espécie de retorno a algo obsoleto e ultrapassado. Certamente isso seria equivocado quando se considera que, justamente por não se restringir à subjetividade, o romance avança em outras direções. Com "retrocesso do ponto de vista da representação da consciência", portanto, quero indicar que há um recuo dos modos narrativos utilizados para esse fim; em suma: para representar a consciência dos seus personagens na segunda parte, *Ulysses*, embora não abdique totalmente do monólogo interior, lança mão de técnicas anteriores a ele, o que, por sua vez, implica também o aparecimento de uma estrutura de auto-interpretação e comentário. O surgimento dessa estrutura, no entanto, depende do arcabouço possibilitado

pelo monólogo interior. É esse acúmulo que permite à segunda parte de *Ulysses* fazer com a primeira o que a primeira já tinha feito com a tradição: uma apropriação transgressora. A terceira parte dessa tese, portanto, se debruça brevemente sobre cada um dos episódios a partir de "Rochedos Errantes" com o objetivo de demonstrar como o estilo se liberta parcialmente do monólogo interior e como essa libertação significa não só a presença de modos narrativos mais convencionais para representar a consciência, mas também o surgimento de uma estrutura de auto-interpretação que propicia tanto um novo meio de acesso a interioridade dos personagens, quanto uma abordagem por vezes paródica do conteúdo acumulado a partir do próprio padrão narrativo do romance. Se bem-sucedida, essa terceira parte acabará por demonstrar também que a subjetividade dos personagens sobrevive à supremacia dos estilos.

Por fim, cabem, ainda, algumas considerações que devem anteceder a leitura deste material. Os excertos de *Ulysses* analisados nos próximos capítulos serão citados em língua portuguesa no corpo do texto e no original em nota de rodapé. Embora os trechos tenham sido analisados sempre em comparação com o original (e, algumas vezes, em comparação também com outras traduções), a decisão se deve a dois fatores: por um lado, visei facilitar a leitura corrida deste texto; por outro, o lançamento recente da tradução acurada de Caetano Galindo (2012) permite que isso seja feito sem grandes prejuízos. Optei pela tradução de Galindo não só por imaginar que ela certamente se beneficiou do caminho trilhado por Antonio Houaiss e por Bernardina da Silveira Pinheiro (ainda que nem sempre o que vem depois seja necessariamente melhor do que o que havia antes), mas, sobretudo, por um motivo preponderante. Esta tese investiga a especificidade da versão joyciana do monólogo interior, sendo uma delas a capacidade do narrador de Joyce de trazer para a sua narração o idioma e a sintaxe dos personagens, sofrendo assim uma espécie de contágio estilístico que torna ainda mais fluida a distinção – já imposta pelo discurso indireto livre – entre ambos. Essa apropriação estilística foi notada por Kenner em 1978 e denominada "The Uncle Charles Principle" ("Princípio do tio Charles"). Com vistas a preservar esse tipo de especificidade, o tradutor, evidentemente, deve estar ciente de tal hibridismo estilístico, evitando verter o que pode ser o idioma dos personagens para expressões mais padronizadas. Não parece ser o que fez Antonio Houaiss. Não por desleixo, mas por impossibilidade histórica (o achado de Kenner, consequente para toda a crítica joyciana, é de 1978, e a tradução de Houaiss data de 1966). Mesmo hoje em dia – contando com outras traduções, com o inestimável auxílio da internet e com o avanço (ainda vagaroso) das pesquisas sobre a obra de Joyce no Brasil – traduzir *Ulysses* demanda um trabalho imenso. Imagine, então, em 1966. Mas, se a narrativa

pode ser (?) independente da língua na qual é escrita (sempre com prejuízos, e uns poucos ganhos), o mesmo não pode ser dito sobre as estruturas narratológicas que lhe são subjacentes. Ainda assim, não se pode esquecer que cada tradução define para si qual princípio geral (estrutura sintática, prosódia, sentido etc.) orientará certo grau de "fidelidade" ao texto original que, no fundo, sempre ganhará se houver uma variabilidade de critérios operando ao longo da obra, já que a literatura sempre foi avessa a regras e a princípios reguladores rígidos.

Desse modo, imagino que todas as três traduções tenham pontos fracos e fortes; e que estes, às vezes, são frutos não só de árduo trabalho, mas também de felizes acasos. Por isso, sempre que se julgou necessário, as traduções foram cotejadas. Ocorre, no entanto, que a tradução de Galindo foi parte (e resultado) de sua tese de doutoramento intitulada *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakthin* (2006), cujo objetivo foi investigar os mecanismos empregados no *Ulysses* para representar diferentes individualidades. Ora, o contágio estilístico certamente é um deles, sobre o qual, inclusive, seu texto se debruça. Evidentemente, portanto, a tradução se beneficiou desse objeto central da investigação que, para minha tese, é essencial. Já a tradução revisada de *Ulysses*, lançada esse ano, me alcançou, portanto, apenas no momento final de elaboração dessa tese, daí o fato de não ter recorrido a ela. Embora a tradução de Galindo aqui utilizada se baseie em uma edição anterior[5] de *Ulysses*, as citações do original nesta tese são do texto estabelecido por Hans Walter Gabler (1986), hoje reconhecido, embora não unanimemente, como texto de referência para as pesquisas joycianas. As referências de *Ulysses* em língua inglesa, portanto, seguem esta edição[6], com o número do episódio, seguido de pontuação e dos números das linhas. Utilizam, assim, o seguinte formato: (*U* nº do episódio.nº das linhas). Já o formato utilizado para os trechos citados na tradução de Galindo será: (UG p.nº da página). Os grifos, quando houver, são meus. Com isso, julgo poder fechar as portas dessa antessala para abrir aquela que nos levará até *Ulysses*.

[5] A edição de 1922, publicado pela Shakespeare & Co, revisada em 1961.
[6] Possíveis discrepâncias em relação à tradução de Galindo, que usa outro texto-base, serão checadas e adaptadas silenciosamente.

PARTE I – O *ULYSSES*

CAPÍTULO 1. Apropriação e transgressão na representação da consciência: a técnica padrão em *Ulysses*[7]

You find my words dark. Darkness is in our souls do you not think?
Stephen Dedalus.

Transgredir significa sempre ultrapassar o limite de algo, o que comumente implica desrespeitar uma ordem estabelecida. Não é estranho, portanto, que *Ulysses* tenha sido associado a esse ato desde sua serialização parcial na revista *The Little Review*. Fundada em 1914 por Margaret Anderson, com o auxílio posterior de Jane Heap e Ezra Pound, *The Little Review* foi, durantes seus quinze anos de existência, não só responsável pela divulgação de uma grande variedade de textos literários – publicando de Yeats a Gertrude Stein –, como também assumiu gestos ousados de vanguarda; a edição de setembro de 1916 deixou suas páginas em branco em protesto contra a falta de material aceitável e a edição de junho de 1917 apresentou o afrontoso subtítulo "Making no compromise with the public taste", que acabou sendo mantido em todos os números posteriores. Entre março de 1918 e dezembro de 1920, seus leitores se depararam também com episódios, ou seções de episódios, de *Ulysses* imprensado entre os trabalhos de outros escritores[8]. Não puderam, contudo, ler os últimos quatro episódios: no início de 1921, "Nausícaa" fez com que a publicação fosse suspensa e os editores processados e multados sob a alegação de obscenidades[9]. Nos Estados Unidos, o livro permaneceu proibido até 1933 e, no Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, a obra também foi recebida com desprezo (RADEK *apud* DEMING, 2005, p.624-6). A perplexidade generalizada encontrava sua razão de ser no embate que a obra, grandemente afastada dos critérios habituais, travava com seu tempo histórico. Por um lado, *Ulysses* trazia para o romance "obscenidades": aspectos escatológicos, sexuais e antirreligiosos que retiravam a especificidade do que era, até então, considerado literário e expandiam as possibilidades da representação. Apresentava, enfim, "uma nova cor pra paleta dos nossos poetas irlandeses:

---

[7] Esse capítulo consiste numa versão expandida e modificada de dois artigos já publicados sobre o tema.
Cf. PERUCHI, Camila Hespanhol. Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em Ulysses. In: *Qorpus*, v.9 n. 3 dez 2019 / Especial James Joyce I, p.131-148.
PERUCHI, Camila Hespanhol. O que pode Ulysses nos dizer sobre a racionalidade estética? In: *Scripta Uniandrade*, v.19, n.2 (2021), p. 258-277.

[8] Para uma experiência da versão serializada de *Ulysses* Cf.: GAIPA, Mark; LATHAM, Sean; SCHOLES, Robert (Editors). *The Little Review "Ulysses"*. United States of America: Yale University, 2015.

[9] A publicação do romance pela Shakespeare & Company, prevista para o outono de 1921, acabou por reduzir os esforços para a continuação da serialização.

verderranho"[10] (UG p.99). Por outro, *Ulysses* produzia uma frustração quase que sistematizada das expectativas do leitor diante do sistema de probabilidades da gramática do romance, lançando mão de um gesto curioso: nem menosprezando e nem aderindo completamente à sua forma tradicional. Ao fazer os leitores reconsiderarem a relação entre dificuldade e fruição, *Ulysses* rejeitava a submissão aos padrões do campo de produção e recepção literárias e assumia uma postura ativa e negativa diante daquilo que, no sistema de produção de mercadorias, antecipa o nascimento da glória: o aparato estabelecido da crítica e as expectativas do público.

Tomada pela percepção de que *Ulysses* era desprovido de qualquer coerência, a crítica logo o classificou como a materialização do caos: de "lascívia grosseira que se pretende humorada" à constatação de que "ele não apenas se inicia e termina no nada, mas consiste nesse nada" (JUNG *apud* DURÃO, 2012, p.146-147), as primeiras considerações já assinalavam o longo caminho que *Ulysses* precisaria percorrer rumo a alguma inteligibilidade. A Nova Crítica e o Estruturalismo trataram de desbravá-lo, insistindo, para isso, no caráter de paralelismo e ordenação que encontraram seu correspondente ideal na estrutura do mito. Diferente dos motivos que levaram o romance à censura, o método mítico aparecia como uma possibilidade de redenção, instigando parte da crítica a encontrar, a despeito do caos aparente, uma estrutura ordenadora, um código-mestre como a *Odisseia*, capaz de "[...] dar forma e significado ao enorme cenário de futilidade e anarquia que constitui a história contemporânea" (ELIOT, 1975, p.77). Como o título do romance – seu primerio direcionamento interpretativo – parecia cumprir apenas parcialmente seu propósito de conferir sentido ao *Ulysses* vinculando-o à *Odisseia*, o próprio Joyce passou a fornecer correspondências, permitindo que Stuart Gilbert colocasse, na sua edição da obra de 1930, o conhecido quadro esquemático que inclui a cena, hora, órgão, arte, cor, símbolo e técnica narrativa correspondentes a cada um dos episódios. Como esclarece Elmann (1972. p.185-6), o quadro sinóptico (agora com o paralelo homérico) tem dois antecedentes diretos: uma carta enviada em 1920 a Carlo Linati, tradutor de *Exilados* (1918) para o italiano, e um esquema de 1922 remetido a Valery Larbaud, com o objetivo de auxiliá-lo em uma palestra sobre o livro. Na carta a Linati, James Joyce previa que "[...] tendo em vista o enorme volume e a complexidade mais do que enorme do meu maldito romance-monstro, seria melhor enviar

[10] "A new art colour four our Irish poets: snotgreen" (*U* 4.73).

uma espécie de resumo-chave-esqueleto-esquema (apenas para o seu uso pessoal)"[11] (JOYCE, 1957, p. 146). O esquema, porém, é retomado no *post-scriptum*, através de um apelo: "Céus, que folhas de papel nojentas eu escolhi para o esquema – realmente dignas do livro horrível em si! Por favor, envie-os de volta para mim – 'para a honra da família'"[12] (JOYCE, 1957, p.147). Apesar da súplica, o resumo acabou circulando entre amigos até ter sua publicação autorizada por Joyce, na edição de Gilbert, com a ressalva de que ele era menos um plano do autor e mais um resultado de uma interpretação do próprio editor. Como enfatiza Durão (2008, p.79), esse lastro autoral que garante previamente a existência de sentido foi necessário para que livros como *Ulysses* e *Finnegans wake* fossem aceitos como coerentes. O esforço de Joyce em mostrar que havia um plano subjacente que respondia pelas dificuldades do texto é, do ponto de vista do processo da história da crítica, um fenômeno modernista interessante e não sem consequências. Ao ilibar *Ulysses* das acusações de falta de sentido, o quadro também revestia com uma pátina de erudição aquilo que era visto, até então, apenas como imoralidade temática e disparate formal. O primeiro passo estava enfim dado – como vimos, com o auxílio do próprio Joyce[13], e, ao longo de um século, os esforços da crítica transformaram o amálgama em quinhão: *Ulysses*, hoje em dia, mostra-se capaz de ser continuamente submetido a alguma espécie de princípio regulador adequando-se 1) a uma postura da crítica literária mais corriqueira do que a literatura gostaria: a recusa em identificar na própria obra a estrutura de sua cogniscibilidade e, consequentemente; 2) a uma profusão de teorias a partir de um pressuposto que tem servido muito bem à academia: o de que tudo a que ainda não foi lançado luz merece ser iluminado.

Entretanto, paralelamente ao efeito negativo do escândalo e ao almejado efeito "positivo" do paralelo homérico, havia outro, pois *Ulysses* apresentava uma diferença palpável em relação às formas artísticas anteriores: a representação aparentemente fidedigna da consciência. A ideia de que *Ulysses* apresentava *exatamente aquilo que se passa dentro da mente* de uma pessoa foi sustentada pelo próprio Joyce que chegou a dizer: "Em *Ulysses*, registrei, simultaneamente, o que um homem, diz, vê e pensa e o que ao ver, pensar e dizer ocorre com aquilo que os freudianos chamam de subconsciente" (JOYCE *apud* BARNES, 1922, s/p). Para Frank Budgen, Joyce contou que tentou "fornecer os pensamentos não ditos,

---

[11] "[…] in view of the enormous bulk and the more than enormous complexity of my damned monster-novel it would be better to send a sort of summary-key-skeleton-schema (for home use only)" (JOYCE, 1957, p.186).

[12]"Heavens what disgusting sheets of paper I have chosen for the schema – really worthy of the horrible book itself! Please send them back to me – '*for the honour of the family*'" (JOYCE, 1957, p.147).

[13] É também o caso dos livros *James Joyce and the making of Ulysses*, de Frank Budgen (1972) e *James Joyce´s Ulysses: A Study*, de Stuart Gilbert (1955). Ambos foram escritos ouvindo James Joyce.

não formulados das pessoas **na forma como eles ocorrem**" (*apud* BUDGEN, 1972. p.94, grifo nosso). Um romance, entretanto, não é apenas aquilo que o seu autor acredita que ele é, mas é também o que ele se torna; isso, sem dúvida, muda ao longo da história por motivos que vão desde a moda teórica até a imposição do próprio objeto que, ao se deparar com uma historicidade outra, deixa saltar de si também outras camadas de significação. A crítica, entretanto, parecia concordar com Joyce a respeito de *Ulysses* e via no romance um retrato fiel da consciência. Spender (*apud* TULLY, 2004, p.28) classificou-o como "uma tentativa estupenda de nos apresentar uma imagem mais verdadeira da mente humana jamais alcançada antes, por meio da criação de um fluxo de pensamentos descontínuo, hábitos da mente nascidos no passado e distúrbios causados pelo corpo, os quais, a todo momento, passam através da consciência fragmentária e ininterrupta das pessoas". Edmund Wilson (*apud* STEINBERG, 1973, p.3) afirmou que *Ulysses* era, em resumo, não só "um registro preciso dos estados embriagados da mente", "o mais fiel raio-X já tirado da mente comum", mas também que nele Joyce "tentou [...] exaustivamente representar, da maneira mais precisa e direta possível em palavras, como é nossa participação na vida – ou melhor, o que ela aparenta para nós em cada momento em que vivemos" (WILSON *apud* TULLY, 2004, p.61). Yeats (*apud* TULLY, 2004, p.26) considerou *Ulysses* "uma coisa totalmente nova – nem o que os olhos veem, nem o que os ouvidos ouvem, mas o que a mente divagadora pensa e imagina de momento a momento". Um possível vínculo do romance com as descobertas de Freud continuou a ser invocado, mesmo que para depreciar o romance (e Freud): "todos os esgotos secretos do vício são canalizados em seu fluxo inimaginável de pensamentos, imagens e palavras pornográficas [...]. Ele também foi adotado pelos freudianos como a glória suprema do seu culto sujo e degradado" (DOUGLAS *apud* TULLY, 2004, p.27).

A despeito de outras descobertas que *Ulysses* ia suscitando, uma percepção comum permanecia entre a crítica; a de que Joyce realizava uma representação exata do movimento da consciência:

> Ulisses pode ser lido com paixão sem se entender intelectualmente o texto. Nesse caso, nos identificamos completamente com o personagem, nossa imaginação segura sua sensação, seu prazer, suas reminiscências, e vivemos com ele, sonhamos com ele. O prolongamento do monólogo interior em nossa imaginação provocará puro devaneio. Porque o monólogo interior em sua incoerência fragmentária inclui, como vimos anteriormente, toda a estrutura lógica e a armadura gramatical do pensamento (FISCHER *apud* DEMING, 2005, p. 593).

> Imagine a capa levantada do cérebro de um homem, para que então você possa observar o cérebro, suas entranhas funcionando e fumegando, e então você terá uma ideia desse retrato do Sr. Bloom […] Essa técnica era nova, livre de todas as correntes da lógica e até mesmo das regras de sintaxe. Ela representou o pensamento pinçado em seu estado nascente, elementar e próximo da pura sensação, antes de ser esclarecido e solidificado pela mente pensante (GILLET *apud* STEINBERG, 1973, p.4).

O que interessa aqui é notar uma espécie de consenso a respeito da originalidade da forma – "nunca alcançada antes", "inteiramente nova" – e do efeito por ela atingido: uma verossimilhança psicológica até então inédita na história do romance. Se a crítica, no entanto, pode nos informar sobre *o quê Ulysses* faz, só o nosso contato direto com o romance poderá revelar *como* ele o faz. A primeira parte deste capítulo, portanto, se debruçará em excertos da obra a fim de descrever os procedimentos que, combinados na primeira parte do *Ulysses*, compõem aquilo que ficou amplamente conhecido como sua "técnica padrão" (LAWRENCE, 1981, p.38). Embora o entendimento de que *Ulysses* é dividido em duas grandes partes compostas por um estilo inicial e sua gradual dissolução seja, como já afirmado, consequência da leitura do romance e, sobretudo, da atuação da crítica, antes mesmo da publicação do livro, o próprio Joyce já apontava nessa direção. Em 6 de agosto de 1919, em uma carta para sua editora Harriet Shaw Weaver, Joyce (2018, p.51, grifo nosso) comentou o estilo musical de "Sereias" e, ao fazê-lo, se referiu à existência de um "estilo inicial" e ao seu posterior abandono: "Entendo que você talvez comece a considerar os estilos variados dos episódios com desânimo e prefira o **estilo inicial** tal como fez o viajante que ansiava pela rocha de Ítaca". Mais tarde, Karen Lawrence (1981) argumentaria que esse "estilo inicial" é, na verdade, o fundamento narrativo a partir do qual todos os desvios experimentais da segunda parte de *Ulysses* surgirão. Como uma espécie de sustentáculo geral (mas ainda assim paradoxalmente variado) da obra, esse estilo que, a princípio, não tinha nome, acabou tendo nomes demais. Esses nomes variavam a depender do que era então tomado como seu recurso primordial: discurso indireto livre (e suas variantes, como monólogo narrado), discurso direto não assinalado, narração psicológica, "princípio do Tio Charles", monólogo interior, fluxo de consciência etc. Como se vê, a dificuldade com a qual se depara uma investigação sobre a especificidade do "monólogo interior" de Joyce não é diferente daquela que enfrenta, em maior ou menor grau, qualquer pesquisa minimamente séria na área de literatura: a insuficiência do conceito. Isso não apenas no sentido geral de que qualquer unidade

conceitual acaba por reunir sob o mesmo signo representações artísticas essencialmente diferentes, igualando-as a despeito daquilo que lhes conferiria algo de próprio. No caso de *Ulysses*, no entanto, essa dificuldade ganha um sentido específico: não só o significado da unidade conceitual não está fixado, como o próprio significante varia. Isso quer dizer que há uma multiplicidade de termos que a crítica usa de modo mais ou menos intercambiável para designar o padrão narrativo de *Ulysses*, cujo efeito é a imbricação de narração e representação da percepção e do pensamento dos seus personagens. Porque o conceito é tão problemático quanto necessário para saciar a pretensão de objetividade, sua multiplicidade nesse caso acaba por apontar para algo especial na questão: a variedade de categorias é um sinal da força e da peculiaridade daquilo que elas procuram definir. Assim, a existência de muitos nomes para um mesmo fenômeno evidencia a distância entre a objetividade singular de *Ulysses* e a subjetividade generalizada da conceituação. Gostaríamos de sugerir que a dificuldade de nomear e mesmo de descrever esse padrão (o que culmina na variedade de nomes que ele recebe) deve-se a um equívoco de partida que, uma vez assinalado, nos direciona para a hipótese de leitura que orienta a escrita deste primeiro capítulo: o próprio padrão narrativo de *Ulysses* não é padronizado e consiste, na verdade, em um conjunto de técnicas diversas, combinadas e alternadas de modo extremamente ágil e até então inaudito. Será nosso intuito aqui não só sustentar tal afirmação, mas também indicar que técnicas são essas, descrevendo o modo *sui generis* como elas operam na dinâmica interna do processo composicional.

É largamente conhecida a afirmação de Joyce de que Édouard Dujardin (2005) seria o inventor do monólogo interior por ele utilizado. Na cópia francesa de *Ulysses* que Joyce enviou à Dujardin, a dedicatória era clara: “A Edouard Dujardin, anunciador da palavra interior. Do ladrão impertinente, James Joyce” (JOYCE *apud* BUDGEN, 1972, p.94). *Os loureiros estão cortados* (1888), um romance que possivelmente estaria fadado ao esquecimento caso seu autor não tivesse sido uma espécie de bode expiatório às avessas de James Joyce, é até hoje referenciado como o precursor da técnica. Com o que acabamos de dizer, o próprio Dujardin parece concordar, conforme a inscrição que coloca na cópia enviada a Joyce de seu livro reimpresso após trinta e cinco anos de esquecimento: “A James Joyce, mestre ilustre, mas, sobretudo, aquele que disse ao homem morto e enterrado ‘Lázaro, levanta-te” (DUJARDIN *apud* BUDGEN, 1972, p.94). Diante de tais declarações como discordar da filiação? Gostaríamos, porém, de relativizá-la. Com isso, não estamos negando as evidentes contribuições das narrativas autodiegéticas para a representação da mente, sobretudo no que concerne ao avanço da representação de um estágio anterior à elaboração

consciente do conteúdo do pensamento. É preciso considerar, no entanto, que quase todos[14] parecem ter aceitado muito facilmente o fato de que Joyce poderia simplesmente tomar a técnica de outro autor, ignorando, como nota Bickerton (1968, p.32), a real natureza da influência literária ou o fato, muito joyciano aliás, de o gesto de Joyce ter sido uma "generosidade meio quixotesca" e, ao mesmo tempo, "uma piada maliciosa sobre o mundo literário". Tal filiação, portanto, só pode ser plenamente verificada por meio da comparação das obras e não das afirmações dos seus autores.

Os loureiros estão cortados, por exemplo, é narrado em primeira pessoa de modo que o romance ganha contornos impressionistas possíveis por meio da recusa da narração em terceira pessoa. A obra de Joyce, ao invés de eliminar, põe de lado esse narrador sem, no entanto, abandoná-lo. Longe de ser composto por monólogos isolados que interrompem a narração sem que atravessem a sua fronteira; ou, ainda, longe de ser narrado em primeira pessoa de modo que a autoconstituição do universo mimético só possa se dar embebida de impressões pessoais e desconexas, *Ulysses* dilui o monólogo na narração sem abdicar do narrador em terceira pessoa. Essa artimanha certamente aumenta o seu mérito ao mesmo tempo em que indica um rompimento com o esteticismo subjetivista tardo romântico encontrado na subjetivação lírica de vários romancistas, como o próprio Dujardin (2005) ou Schnitzler (2012), autor de *O tenente Gustl* (1906), também lido por Joyce e frequentemente mencionado como um dos seus antecedentes fundamentais. Em suma, a pergunta inicial que essa significativa modificação-chave suscita é: como um romance em terceira pessoa é capaz de configurar vozes narrativas que mimetizam tão exemplarmente a vida mental dos personagens que focaliza, viabilizando interioridades tão verossímeis e autônomas? Uma análise de perto dos procedimentos estilísticos empregados por Joyce nos permitirá constatar por meio de quais dispositivos formais a sua técnica de fato opera. Pesquisar as minúcias desse padrão narrativo pode oferecer generoso acesso ao modo muito peculiar como Joyce apresenta a interioridade dos seus personagens.

Se *Ulysses* tivesse se baseado no caminho já trilhado por alguns romancistas, encontraria alguns materiais literários disponíveis para a representação da consciência. Alguns

---

[14] "Não há nenhuma razão real para duvidar que, embora Joyce tenha claramente aperfeiçado e ampliado a técnica, ele a derivou mais diretamente da novela *Os loureiros estão cortados*, de Edouard Dujadin, uma cópia que ele trouxe numa estação em 1903" (HAYMAN, 1982, p.83, tradução nossa).
O próprio Budgen (1972, p. 94, tradução nossa) equipara o "empréstimo" de personagens e enredo ao "empréstimo" de técnicas narrativas: "Se Joyce começou tomando os personagens e os incidentes da *Odisseia* como exemplos, por que ele deveria parar em um dispositivo técnico?"

desses materiais eram, na terminologia de Humphrey (1958), 1) o solilóquio – quando o pensamento do personagem é relatado pelo narrador, de forma lógica e coerente, por meio do discurso direto; nesse caso, o personagem parece falar consigo mesmo, criando uma espécie de aparte na narrativa, 2) a descrição onisciente – quando o pensamento do personagem é relatado pelo narrador por meio do discurso indireto e 3) o monólogo interior indireto – quando o pensamento do personagem é relatado pelo narrador por meio do discurso indireto livre. Tanto o solilóquio quanto a descrição onisciente foram características primárias da ficção, mesmo em seus estágios embrionários. Como enfatiza Bickerton (1967, p. 235), o fato de o solilóquio ter sido tomado dos palcos e ser basicamente antificcional (i.e: pouco verossimilhante), o tornou praticamente extinto no começo do século XX. As descrições oniscientes e o discurso indireto livre, porém, ainda eram as técnicas predominantes na ficção do final do século XIX e a última representava, em relação à ficção anterior, um avanço do material.

Considerando, portanto, a manutenção da terceira pessoa, cientes das conquistas técnicas já alcançadas pelo gênero romance para a representação da mente e familiarizados com *Dublinenses* e *Um retrato do artista quando jovem*[15], seríamos levados a suspeita (que já sinalizamos de antemão como equivocada) de que a verossimilhança psicológica em *Ulysses* só poderia ser fruto do uso extremamente intenso do discurso indireto livre. Era esse, afinal, o modo natural, esperado (o caminho já trilhado e disponível) para se representar a mente dos personagens em narrativas conduzidas por um narrador em terceira pessoa. Porém, o diferencial da representação da consciência no *Ulysses* não é da ordem da quantidade do discurso indireto livre. Isso porque o discurso indireto livre, como historicamente praticado e definido, assume nesta obra papel coadjuvante (com exceção para "Nausícaa"). No primeiro episódio, por exemplo, ele ocorre apenas quatro vezes[16]. Vejamos como se dá a sua primeira manifestação:

> Stephen, um cotovelo descansado no rugoso granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda esgarçada da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. *Calada, em um*

[15] Como se sabe, o discurso indireto livre é o fundamento dessas duas obras, como notou a crítica contemporânea às publicações. Como veremos com mais detalhes na segunda parte desta tese, Ezra Pound (1967a, p.27-30), por exemplo, apontou Flaubert como o precursor do realismo presente em *Dublinenses* e no início de *Retrato do Artista quando jovem* , sobre o qual escreveu que "Joyce produz a coisa mais próxima da prosa flaubertiana que temos agora em inglês" (POUND, 1967b, p.89). Essa posição foi firmemente mantida. Em 1933, Pound ainda dizia que Joyce "voltou a Papa Flaubert" (POUND, 1967c, p.248).

[16] Cf. (*U* 1.102-5; 108-10), (*U* 1.270-2), (*U* 1.398-407) e (*U* 1.653-61). Em língua portuguesa: (UG p.100-1), (UG p.106), (UG p.111), (UG p. 120).

> *sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas.* Pelo punho **puído** da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela **bem alimentada voz** a seu lado. O anel de baía e horizonte continha opaca **massa verde** de líquido.*Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a **bile verde** estagnada que ela arrancara do fígado podre em ataques de vômito em altos gemidos.* (UG p.100-1, grifos nossos)[17]

As primeiras linhas do excerto consistem em uma descrição externa dos gestos de Stephen são e revelam a instância responsável pela narração predominante na primeira parte do *Ulysses*: o narrador em 3ª pessoa. "Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração" é prova não só de sua capacidade de acessar a vida subjetiva dos personagens, mas também da maneira muito peculiar de fazê-lo: o narrador caracteriza a dor de Stephen a partir do que ela não é e usa, para isso, não só a negação, mas também um ambíguo "ainda". O advérbio pode ser tanto sinal de uma espécie de suspensão do saber do narrador (que sabe que não é uma dor de amor agora, mas que será no futuro) ou um indício de que Stephen anseia pelo amor, um indicativo de onisciência, portanto. Em "Rochedos Errantes", quando estiver folheando livros no carrinho do mercador, Stephen se deparará com um título que julga ser para ele: "Como ganhar o amor de uma mulher. Para mim, essa"[18] (UG p.412). A afirmação pela negação, embora permita ao leitor aventar algumas alternativas, não é propriamente a afirmação de coisa alguma. Por isso, somos informados de que não se trata de uma dor de amor, mas, apesar disso, não seremos informados *ainda* de que ela é fruto da morte da sua mãe, mais especificamente do seu remorso por não ter ajoelhado quando ela lhe pediu: durante a primeira parte do romance, isso só nos chegará aos poucos, depois de um árduo trabalho que em muito se assemelha ao ato de juntar as peças de um quebra-cabeça.

Duas dinâmicas do processo composicional estão contidas nesta única sentença que aparece já na quarta página deste romance: a recusa de uma figura narratorial que exponha o enredo de maneira tradicional e a não nomeação da dor. Em *Ulysses*, a dor dos personagens está sempre presente, mas quase nunca é predicada[19], processo que só se alterará na segunda

---

[17] "Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coatsleeve. Pain, that was no yet the pain of love, fretted his heart. 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. Across the threadbare cuffedge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting" (*U* 1.99-110).

[18] "How to win a woman´s Love. For me this" (*U* 10.847).

[19] Em *Modernimo e coerência*, Durão (2012) apresenta a hipótese de que a negatividade estética do modernismo consiste numa impossibilidade de predicação que lembra a relação do judaísmo com Deus (com a diferença de que não apenas a obra

parte do romance. Em "Telêmaco", por exemplo, o que de mais direto nos informa o narrador sobre o sofrimento de Stephen talvez seja esse momento formalizado pela narração psicológica: "No brilhante instante silente Stephen viu sua própria imagem de um luto barato empoeirado entre seus figurinos alegres"[20] (UG p.117). Porém, como descobriremos ao longo da leitura do romance, a real motivação do sofrimento de Stephen é menos o luto por si só e mais o remorso[21] [agenbite of inwit]. Apesar disso, a única referência, neste primeiro episódio, ao remorso de Stephen não é feita pelo narrador, mas por Mulligan que, por meio do discurso direto, lembra a Stephen e sinaliza para os leitores que ele não se ajoelhou no leito de morte de sua mãe quando ela pediu: "Você contrariou o último desejo dela à beira da morte e ainda assim se aborrece comigo porque eu não sou gemebundo que nem uma carpideira contratada no *Lalouette*"[22] (UG p.103-4). O narrador então empreende uma narração psicológica que pode apontar, mas apenas muito sutilmente, para o arrependimento de Stephen: "Stephen, cobrindo as feridas escancaradas que as palavras lhe deixaram no peito, disse muito friamente:"[23] (UG p.104). Tudo isso aponta para o modo como *Ulysses* empreende um esvaziamento da figura do narrador. Não é por acaso, portanto, que momentos como esses, de narrações psicológicas, isto é, de representação do sentimento e pensamento do personagem por meio do discurso indireto, são raros em *Ulysses*: ambos são formas de citação que conferem muito poder ao narrador para manifestar e articular conteúdo[24].

Munidos dessa percepção, podemos voltar ao trecho citado e notar, inclusive, que a própria frase "Dor, que ainda não era dor de amor, roia-lhe o coração" já aponta para outra caracterísitca do estilo inicial em "Telêmaco", "Nestor" e "Proteu": o profundo imbricamento entre narrador e personagem, o que os leva ao limite da indistinção. Nesse sentido, essa frase, sobretudo quando contraposta à descrição puramente externa que a antecede, é também uma leve transição para o que vem logo depois, pois ela já flerta com o discurso indireto livre: a

---

está impossibiltada de predicar, mas também a crítica). A indeterminação consiste, portanto, em uma novidade na história da literatura, mas não necessariamente em uma novidade na história da filosofia e da teologia. O modernismo pode ser visto, assim, como tributário da tradição teológica negativa. Em ambos os casos, vale lembrar, não se trata de uma negação do sentido, mas do fato de que, diante da impossibilidade de se predicar, o sentido não é dado, mas deve ser buscado.

[20] "In the bright silent instant Stephen saw his own image in cheap dusty morning between their gay attires" (*U* 1. 570-1).

[21] O mais curioso é que, embora a referência ao remorso não seja explícita nesta primeira parte do romance, ela o será na segunda, momento em que, de acordo com a nossa hipótese, o livro passa por um retrocesso do ponto de vista das técnicas da representação da consciência. Começam, então, a pulular momentos de narrações psicológicas que, por sua vez, apesar de camufladas pela voz do estilo, colocam em evidência conteúdos outrora apenas sugeridos, como o remorso. Cf. (*U* 14.430-31) e (*U* 14.1123-26). Em língua portuguesa: (UG p.618) e (UG p.646). Comentaremos detalhadamente sobre isso durante a terceira parte dessa tese, especificamente nas páginas sobre "Gado do Sol" (Cf. p229-238).

[22] "You crossed her last wish in death and yet you sulk with me because I don´t whinge like some hired mute from Lalouette´s" (*U* 1.212-14).

[23] "Stephen, shielding the gaping wounds which the words had left in his heart, said very coldly" (*U* 1.216-17).

[24] Devo essa percepção e observação aos comentários de Caetano Galindo por ocasião do exame de qualificação desse texto.

pontuação (a vírgula depois de “dor”) – e a pausa dramática que ela necessariamente implica – a aproxima de um ponto de exclamação (“Dor!”) e, com isso, o leitor já é sutilmente inserido na esfera da expressão do personagem. Ora, esta (que ocorre por meio do pensar) é um pressuposto do discurso indireto livre, procedimento por meio do qual o narrador também se contamina pelo “estado de ânimo” do personagem, assim como ocorre com a mera descrição dos sentimentos via discurso indireto e narração psicológica. Diferente deles, porém, o discurso indireto livre implica a expressão de um conteúdo que o personagem tenha efetivamente pensado. Daí a voz do narrador *sair da mera descrição* do estado de espírito do personagem *e entrar na expressão conjunta* desses sentimentos. Essa entrada na esfera da expressão do personagem pode ter gradações e ocorrer de maneira abrupta ou paulatinamente. No excerto citado, por exemplo, a sentença “Dor, que ainda não era dor de amor [...]” pode indicar uma transição suave, já que a sua ambiguidade dará lugar a uma ambiguidade ainda maior: “Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas”. Stephen está de fato pensando isso? Ou o narrador está simplesmente contando algo para nós? Será apenas o narrador em atuação aqui? Sem dúvidas, já se pode começar a ouvir Stephen pensando sem que o narrador precise dizer algo como “enquanto observa o mar, do alto da torre Martello, Stephen pensa na mãe morrendo”. Porém, a princípio, não há nada nesse trecho isolado que comprove que Stephen esteja efetivamente pensando esse conteúdo.

Há, no entanto, algumas pistas: o adjetivo “reprovador” utilizado para caracterizar o hálito daquela que, apesar da indeterminação do pronome “her”, podemos pressupor, pelo contexto, ser a mãe de Stephen, pode apontá-lo como a origem desse discurso, já que remete à culpa e ao remorso do personagem. Também o modo sensório como a experiência é relatada – por meio, sobretudo, do cheiro (daquilo que não pode ser senão quase um oximoro, “cinzas úmidas”) – permite pressupor que esse discurso pertence ao narrador do ponto de vista gramatical, pois do ponto de vista do conteúdo ele pertence a Stephen. O pressuposto, nesse caso específico, é a identificação do narrador com o personagem. O narrador, ao moldar o seu discurso a partir de sentimentos típicos de Stephen, tomando emprestadas as suas imagens e visões mais recorrentes – sobretudo nesse caso em que se está narrando um sonho – permite ao leitor a sensação de estar já dentro da mente do personagem, mesmo que sob a tutela da terceira pessoa gramatical. Porém, o que acaba por desfazer de vez a dúvida é o fato de que a imagem do “corpo gasto na mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá”

aparecerá mais três vezes – a segunda sendo apenas seis páginas depois[25] e a terceira em "Nestor" (Cf. 2.145-6), convertendo-se, portanto, num sinal claro de uma frequente elucubração de Stephen elaborada, organizada, mediada e, finalmente, *manipulada* pelo narrador.

Tudo isso aponta para o fato de que essa passagem corresponde a uma elaboração sintática, levada a cabo pelo narrador, de um conteúdo interior de Stephen. As suas marcas gramaticais são, portanto, a permanência da terceira pessoa do singular e a mudança do tempo verbal: do passado simples para o passado mais que perfeito. O tempo verbal, porém, é essencialmente o passado, o que, somado à permanência da terceira pessoa do singular, faz com que não haja indicadores evidentes dos limites entre o discurso do narrador e o discurso (interior) do personagem. Assim, o pensamento de Stephen nos é transmitido pela voz do narrador sem a presença do verbo declarativo (em latim *verbum dicendi*, em inglês *inquit formula*) que, no emprego do discurso indireto, era responsável por esclarecer que o que vinha em seguida seria um pensamento, uma visão, uma fala; o discurso do outro, enfim. Trata-se, portanto, de uma ocorrência de discurso indireto livre, que nada mais é do que o discurso indireto livre do verbo declarativo que, caso presente, transformaria a sentença em algo como: "*Stephen recordou que* calada, em um sonho ela viera a ele após a morte [...]". Ao prescindir dos elos subordinativos ("recordou que"), o discurso indireto livre cria um efeito peculiar de sentido que fica a meio caminho entre a objetividade do narrador e a subjetividade do personagem.

O "meio caminho" aqui é, no fundo, o que importa, pois o discurso indireto livre não pressupõe a necessidade de enunciação ou de articulação do conteúdo anteriormente à representação do narrador, o que abre a possibilidade de se apresentar conteúdos atribuídos ao personagem sem que ele tenha de fato dito ou pensado aquilo de maneira articulada. Assim, para que um trecho seja classificado inquestionavelmente como discurso indireto livre torna-se necessário uma marca lexical afetiva que desvie do registro do narrador. Essas marcas podem ser expressivas (como as exclamações), imagísticas (como a imagem da mãe) ou retóricas. Esse último caso é o que ocorre, por exemplo, com o "Dava-lhe uma fominha"[26] (UG p.163) em "Calipso". Nesse caso, [peckish] é uma palavra típica de Bloom que destoa do registro do narrador em outros momentos. No entanto, nos três primeiros episódios (nos quais

25 "Em um sonho, calada, viera-lhe ela, o corpo gasto na mortalha larga exalando um odor de cera e de jacarandá, seu hálito curvado sobre ele com mudas palavras secretas, um vago odor de cinzas úmidas" (UG p.106).
26 "Made him feel a bit puckish" (*U* 4.7-9).

Stepen é o personagem que detém o foco narrativo), dificilmente se tem esse grau de clareza, na medida em que o narrador é muito mais intensamente uma extensão do próprio personagem (como veremos mais a frente, há uma proximidade do comportamento estilístico de ambos) e na medida em que o próprio Stephen é uma extensão de Joyce. Como se sabe, Stephen Dedalus é, afinal, o alterego literário de James Joyce desde a publicação da primeira versão de "The Sisters". Mas não é sequer preciso repisar a trilha já batida da crítica biográfica: em *Ulysses*, há relativamente pouco *corpus* de material discursivo do narrador para que uma persona estável seja estabelecida a ponto de ser constrastada com possíveis desvios. *Ulysses*, como estamos vendo, consiste justamente num processo de desfeitura sistemática da figura narratorial. Mais importante, portanto, do que chegar à conclusão de que se trata de um caso de discurso indireto livre é perceber que *Ulysses*, mesmo quando ainda utiliza a terceira pessoa da narração, já nos leva até esses momentos discursivos profundamente indeterminados[27].

O discurso indireto livre, por princípio, permite ao narrador a um só tempo 1) acessar conteúdos da consciência dos personagens e 2) transpô-los para uma imagem verbalmente elaborada, cuja origem subjetiva é atribuída ao personagem, mas cuja enunciação é atribuída ao narrador, que se deixa contaminar pelo estado de ânimo do personagem. Nesse discurso, portanto, parece paradoxalmente haver duas vozes que se expressam. Essa definição largamente difundida[28] pode, porém, ser limitante: como nota Cohn (1978), mencionar duas presenças parece engano, porque a técnica consegue justamente reduzir esse hiato; esse é o seu principal efeito. Por outro lado, referir-se a presença de uma única voz também é equivocado. A narrativa continua sendo em terceira pessoa e é sua identificação – mas não sua identidade – com a mentalidade do personagem que é alcançada pela técnica[29]. Ao operar, portanto, uma primeira fusão entre o pensamento do personagem e a expressão do narrador, o discurso indireto livre abre uma zona de indistinção entre essas duas instâncias. Uma vez

---

[27] Devo a percepção da fragilidade da categorização de "discurso indireto livre" no caso de sentenças isoladas e, sobretudo, nos episódios da "Telemaquíada", às considerações de Caetano Galindo e Vitor Alevato do Amaral por ocasião do exame de qualificação desse texto.

28 Cf. PASCAL, Roy. *The dual voice*: free indirect speech and its function in the nineteenth-century European Novel. Machester: Manchester University Press, 1977.

[29] Essa espécie peculiar de "mistura" indica que a natureza do discurso indireto livre não é a de um "speech", já que ele narra algo pensado ou não pronunciado *naqueles termos*; daí também as variações terminológicas ao designá-lo "free indirect *style*" e/ou "free indirect *discourse*" no lugar de "free indirect *speech*". Cohn (1978, p.100), por exemplo, quando se refere a representação de pensamentos na literatura, opta pela terminologia "monólogo narrado" para deixar claro que está se referindo a narração de um "discurso" silenciso e não à narração de um dicurso falado.

aberta, essa zona de indissociação pode ser explorada de outras maneiras (como veremos em breve com relação ao emprego do monólogo interior neste romance).

O que vem logo depois da citação do sonho de Stephen vale a pena ser apresentado de novo; diferentemente de Joyce, um gesto de benevolência para com os leitores: "Pelo punho **puído** da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela **bem alimentada voz** a seu lado. O anel de baía e horizonte continha opaca **massa verde** de líquido Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a **bile verde** estagnada que ela arrancara do fígado podre [...]". Essas linhas indicam também que esse narrador é capaz de transitar da exterioridade (anel da baía) e, novamente, para a interioridade (memória da vasilha de porcelana), sem qualquer marca perceptível, exceto a repetição da palavra "verde". Usada para caracterizar a água do mar e a bile, a ocorrência dupla de "verde" indica, por um lado, que a livre associação é outra marca da representação da consciência na primeira parte do *Ulysses* e, por outro, que é apenas por força de expressão que se pode denominá-la de "livre". Isso porque os pensamentos dos personagens não são só desencadeados por determinados elementos da paisagem, por objetos ou por frases ditas por alguém, mas também porque, uma vez em curso, passam a formar no seu próprio funcionamento interior uma cadeia com elos sutis, quase imperceptíveis, mas que, a despeito da aparente desvinculação, concatenam uma ideia na outra. Assim, as associações têm não só uma motivação semântica, mas, em alguns casos, inclusive, fonética: "**Cidras** também. **Cítricos**. Fico imaginando se o coitado do **Citron** ainda está vivo lá na Saint Kevin´s parade [...] A Molly na cadeira funda do **Citron**."[30] (UG p. 171, grifos nossos). Sem entrar ainda nas minúcias do monólogo interior, o que nos interessa agora é reforçar que essa dinâmica associativa também ocorre na relação entre as passagens de focalização externa e interna, já que na descrição objetiva do narrador existem imagens e palavras que serão retomadas.

Esse dinamismo dá mostras da profunda simbiose entre narrador e personagem ou, em outras palavras, entre exterioridade e interioridade. É a exterioridade que dará vazão a revelações específicas da subjetividade de Stephen. É assim que a fragilidade de seu aluno Sargent lembrará a sua própria infância[31] e o quadro da sala de Mr. Deasy o remeterá à

---

[30] "Citrons too. Wonder is poor Citron still in Saint Kevin´s parade. […] Molly in Citron´s basketchair" (*U* 4.204-6).

[31] "Em longos traços turvos Sargent copiou os dados. [...] Como ele era eu, esses ombros caídos, essa falta de graça. Minha infância se curva ao meu lado. Longe demais por que possa pôr-lhe a mão uma vez ou levemente. A minha está distante e a dele secreta como nossos olhos" (UG p. 129-30)

"In long shaky strokes Sargent copied the data. […] Like him was I, these sloping shoulders, this gracelessness. My childhood bends beside me. Too far for me to lay a hand there once or lightly. Mine is far and his secret as our eyes." (*U*. 2 163; 168-70)

corrida de cavalos que assistiu um dia junto com Cranly[32]. Isso mostra, a um só tempo, que o *setting* será fundamental para o conteúdo subjetivo que será desencadeado no monólogo interior, de tal modo que a exterioridade parece com frequência reduzida a um verdadeiro pretexto para a incursão na subjetividade. A "livre"-associação acaba funcionando assim como a expressão retórica (i.e o correspondente literário) do "ping-pong" entre estímulo sensorial e trabalho psíquico, que se tornará muito mais manifesto com Bloom, personagem mais poroso, aberto à realidade e que, diferente de Stephen, não terá a chance de passar um episódio inteiro sozinho consigo mesmo[33]. A "livre"-associação acaba funcionando assim como a expressão retórica (i.e o correspondente literário) do "ping-pong" entre estímulo sensorial e trabalho psíquico. Esse vínculo, no entanto, não fica explícito, justamente porque o narrador da técnica padrão não estabelece nenhuma distância entre ele (ou a exterioridade por ele designada) e o personagem (sua interioridade) que lhe permita explicar – por exemplo, no caso do excerto acima – que (e muito menos o porquê) a água do mar remeteu ao vômito da mãe. No nível semântico, a ausência de qualquer privilégio cognitivo sobre o personagem focalizado, somada à ausência total de subordinação ("ele lembrou, "ele pensou que" etc.) no nível sintático, faz com que o conhecimento do narrador sobre a psicologia de Stephen coincida com o próprio conhecimento de Stephen sobre si mesmo.

Esse comportamento peculiar do narrador, que, além de se tornar permeável aos sentimentos e pensametos de Stephen, abre mão da intrusão e não fornece maiores explicações sobre aquilo que designa (apresentando uma caracterização dos personagens quase inteiramente a partir de advérbios de modo), torna possível reconhecer a importância de *Exilados* como escrita anterior à composição de um romance como *Ulysses*, em que a intervenção narratorial se aproxima a de rubricas, simples marcadores de palco. Lawrence (1981, p. 39) se referiu a essa voz denotativa, capaz de estabelecer muito pontualmente o mundo empírico sem se posicionar sobre ele, como "estética da economia". Essa voz, no entanto, vai gradativamente perdendo essa capacidade conforme empresta a dicção de Stephen, resultado da intensificação da perspectiva como forma dominante da narrativa. Daí o receio de Galindo (2006, p.24) em chamar de "narrador" essa voz, por um lado, um tanto

---

[32] "Emolduradas nas paredes imagens de cavalos idos restavam em tributo, cabeças cordatas no ar bem postadas [...] Aonde Cranly me levou para enriquecer rápido, caçando seus favoritos entre as raias lamespingadas, entre o clamor dos corretores de apostas [...]" (UG p.134-5)
"Framed around the walls images of vanished horses stood in homage, their meek heads poised in air [...] Where Cranly led me to get rich quick, hunting his winners among the mudsplashed bakers, amid the bawls of bookies […]" (*U* 2. 300; 307-8)

[33] Apesar disso, vale notar, em "Ítaca", o leitor passa cerca de 44 páginas com Bloom sozinho, contra as 19 de Stephen em "Proteu".

"anódina" e, por outro, "camaleônica". Essa irresistibilidade de Joyce ao ponto de vista, por sua vez, fez com que Kenner (1978, p.23-4) pontuasse o relativo fracasso do autor em *Exilados*. Como, em Joyce, a perspectiva raramente é neutra, a forma dramática tradicional (não épica, caracterizada pela ausência de qualquer ponto de vista, a não ser o do espectador) acaba por não funcionar. Desde *Um retrato...* e *Dublinenses*, aprendemos que o narrador joyciano tem uma participação diminuta não apenas porque sua função se reduz aos afazeres domésticos da narrativa, mas também porque ele "se deixa atravessar", tornando-se fiel à forma como o personagem *experencia* o mundo e, depois, inclusive, à forma como o personagem *nomeia* o mundo. Neste caso, o que, da forma dramática, predomina na narração é a concisão e o não julgamento típicos da rubrica, mas não mais sua objetividade.

A descrição externa, acima, porém, evidencia algo mais do que a alternância entre exterior e interior e do que a presença da livre-associação já entre as focalizações externas e internas. As sentenças que descrevem os gestos de Stephen são descrições objetivas da cena externa, mas, a partir de um olhar mais cuidadoso, elas se mostram compostas pelos detalhes nos quais o personagem presta a atenção: é pelo [across the] punho *puído* [threadbare cuffedge] da sua camisa que ele *vê o mar*. O verbo pode ser indicativo de que o narrador, ao mesmo tempo em que focaliza externamente a cena, escolhe para sua descrição detalhes nos quais se concentram a atenção de Stephen: o mar e, antes ainda, o punho *puído* da sua cabeça. Vale lembrar, também, que, no início do excerto, na primeira descrição externa, Stephen *encara* [gazed at] a borda *esgarçada* [fraying edge] da manga do seu casaco. "Esgarçado" e "puído" são, certamente, dados da realidade objetiva, mas são também os primeiros índices, nessa obra, da pobreza de Stephen (que se tornará mais manifesta com as falas de Mulligan) e também da sua autocomiseração (ainda mais quando perto do amigo). Ao vincularem um conteúdo importante para a constituição da subjetividade de Stephen, essas palavras se tornam também os primeiros sinais de algo que ficará cada vez mais manifesto: o fato de que a perspectiva (o ponto de vista) será uma forma frequente de emissão da informação narrativa neste romance, mesmo que essa informação consista em dados exteriores, pertencentes à realidade objetiva[34].

[34] Quando o monólogo interior for mais utilizado, esssa dinâmica se tornará ainda mais perceptível, já que aquilo que o narrador descreve se torna, com frequência, o desencadeador do monólogo, ou seja, o gatilho de uma cadeia associativa que se inicia a partir da descrição (e, portanto, a partir daquilo que só pode ter sido *percebido* pelo personagem). É o caso da primeira aparição de monólogo interior em *Ulysses*. "Crysostomos" (UG p.98), boca dourada, depende, como veremos, da descrição dos pontos dourados dos dentes de Mulligan. O mecanismo permance nos episódios centrados em Bloom: "O sol de aproximava do campanário da igreja de São Jorge. Acho que vai ser um dia quente [...]" (UG p.166).

É claro que existe sempre certo grau de arbitrariedade ao se afirmar que uma sequência descritiva é focalizada internamente. No limite, é sempre impossível determinar *com precisão* se um segmento narrativo é adjetivado segundo o ponto de vista de um personagem ou se, ao contrário, ele é composto de escolhas lexicais do autor não determinadas pelo personagem e que podem, assim, ser vistas como simples descrições externas de autoria do narrador. Para fazê-lo com alguma segurança, é preciso sempre analisar o trecho em conjunto com o todo do qual faz parte. No caso do excerto supracitado, os adjetivos "esgarçado" e "puído" podem ser já indicativos da percepção de Stephen, porque também contrastam com o termo "bem alimentada voz" [wellfed voice], utilizado para caracterizar Mulligan que, logo em seguida, perguntará a Stephen – sempre espezinhando – sobre as calças "de segunda mão"[35] (UG p.101) que lhe doou. "Bem alimentada" aqui, embora seja uma adjetivação do narrador, indica, a um só tempo, a visão de Stephen sobre Mulligan e também seu caráter algo ressentido em relação a certa superioridade do amigo, prestes a ser definitivamente abandonado, como a vasilha de barbear que Stephen cogita deixar no parapeito "o dia todo, amizade esquecida"[36] (UG p.108).

Sem dúvida, essa consideração de "puído" e de "esgarçado" como sinais do ponto de vista de Stephen não poderia ser feita a partir da leitura desse único trecho isoladamente. Porém, conforme o processo de mistura entre narrador e personagem se acentua, ele também retroage, tornando possível notar que ele já estava operando desde o início. Vejamos outro caso que reforça nossa afirmação, ao mesmo tempo em que nos permite fazer outras considerações. Durante a conversa com Stephen, Buck Mulligan é descrito da seguinte maneira: "Ele levantou, gravemente desatou o **cíngulo** e despojou-se do roupão [...]"[37] (UG p.115, grifo nosso). É significativo, porém, que a palavra utilizada para descrever o roupão de Mulligan seja "ungirdled". "Ungirdled" não significa apenas "desamarrado", pois "girdle" refere-se ao cordão usado pelos sacerdotes, o "cíngulo". Quando lemos em Gifford e Seidman (1988, p.13) que o termo "ungirdled" sugere também a violação do voto de castidade por parte do sacerdote, notamos que a escolha lexical do narrador pode ser decorrente do ponto de vista de Stephen. Essa palavra, porém, já havia aparecido no discurso do narrador antes mesmo de Stephen aparecer em cena. "Cíngulo", afinal, é a mesma palavra utilizada na

[35] "- Ah, poor dogsbody! he said in a kind voice. I must give you a shirt and a few noserags. How are the secondhand breeks?" (*U* 1.112-3).
[36] "Or leave it there all day, forgotten friendship?" (*U* 1.307-8).
[37] "He stood up, gravely ungirdled and disrobed himself of his grown [...]" (*U* 1.508)

primeira linha do romance para descrever a aparição de Mulligan, quando Stphen não estava presente ainda: "um roupão amarelo, **com cíngulo solto**" [ungirdled], "sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã"[38] (UG p.97, grifo nosso). Mais a frente, Mulligan de fato (como informa o narrador) evocará [agora sim para Stephen] "um prelado, patrono das artes na Idade Média"[39] (UG p.98). Essas situações revelam que a incorporação de expressões típicas do personagem pode ser, na verdade, uma via de dois sentidos: o seu aparecimento significa não apenas que o personagem está tomando o espaço do narrador, mas também que o narrador cede espaço para o personagem. O fato de que isso ocorre antes mesmo da perspectiva é apenas mais um sinal do quanto essas duas figuras são profundamente indiscerníveis nos primeiros episódios de *Ulysses*. Assim, as fronteiras entre narração e representação da consciência dos personagens vão sendo borradas desde o princípio, num processo que se acentua conforme o ponto de vista começa a de fato operar. Em "Proteu", por exemplo, teremos mais um indício de que a perspectiva de Stephen guia a descrição externa. Como nota Kenner (1987), um cachorro, antes de tomar corpo [para Stephen], aparece descrito pelo narrador primeiramente como "um ponto": "Um ponto, cão vivo, tomou corpo aos olhos correndo pela extensão de areia"[40] (G p.151). O banhista que se troca, ao final de "Telêmaco", é descrito como "nimbo" [nimbus][41]. Em "Circe", essas aparentes imprecisões do narrador parecem explicadas justamente pela focalização interna: "STEPHEN: (Leva o fósforo para mais perto do olho) Olho de lince. Preciso arranjar uns óculos. Quebrei os meus ontem. Dezesseis anos atrás. Distância. O olho vê tudo fosco"[42] (UG p.810). O fato explica essas impressões vagas registradas pelo narrador e, junto com outras ocorrências, sugere que *as descrições levadas a cabo pelo narrador joyciano tendem a ser de natureza subjetiva, ligadas a uma atividade perceptiva do personagem, e/ou submetidas ao léxico e ao campo semântico do personagem*. A escolha do foco narrativo acaba, assim, por determinar a narrativa e os seus sentidos.

São várias as consequências e os efeitos da perspectiva como forma de transmissão da informação. Se o comportamento de Mulligan em "Telêmaco", por exemplo, nos parece predominantemente grosseiro e ofensivo, isso ocorre não só porque em alguns momentos ele, de fato, o é, mas, sobretudo, porque a consciência que prevalece neste episódio – ainda que de

---

[38] "A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air" (*U* 1.2-4).
[39] "recalled a prelate, patrono f arts in the middle ages" (*U* 1.32-3).
[40] "A point, live dog, grew into sight running across the sweep of sand" (*U* 1.294).
[41] The priest´s grey nimbus in a niche where he dressed discreetly" (*U* 1.739).
[42] "STEPHEN (brings the match near his eyes): Lynx eye. Must get glasses. Broke them yesterday. Sxiteen years ago. Distance. The eyes sees all flat" (*U* 15.3628-9).

maneira velada – é a de Stephen. Apesar disso, no entanto, *a narrativa dá sinais de que, no fundo, há algo de mais complexo acontecendo*. Se observarmos, por exemplo, os diálogos e as ações de Mulligan (aquilo que, em tese, está isento da percepção de Stephen e que pode, portanto, ser tomado como imparcial), notaremos seu caráter fortemente ambíguo. Afinal, a despeito de certa inconveniência deste personagem – da qual falaremos a seguir – não se pode negar que ele tem verdadeiros gestos de afeto em relação a Stephen: é ele quem o convida para subir à torre; o chama de "meu camarada", "meu amor"[43] (UG p. 98) e "o gracioso mais lindo de todos"[44] (UG p.100); pergunta se ele iria a Atenas, caso sua tia emprestasse vinte pratas[45] (UG p. 98); afirma que é ele quem "tem o verdadeiro estilo de Oxford" e que Haines não o conseguiria destrinchar[46] (UG p.99); manifesta vontade de ensinar-lhe grego – "Ah, Dedalus, os gregos! Eu tenho que te ensinar. Você precisa ler no original"[47] (UG p.99); diz que precisa lhe dar uma camisa e um portamelecas[48] (UG p.101) (e sabemos também que ele já havia lhe dado uma calça) e faz, ainda, uma série de afirmações amigáveis (mesmo depois de algumas provocações): "Não é justo provocar você desse jeito, não é, Kinch? [...] Deus sabe que você tem mais espírito que qualquer um deles"[49] (UG p.102); "E de pensar que você tem que mendigar com esses porcos. Eu sou o único que sabe quem você é"[50] (UG p.102); "Eu não quis ofender sua mãe"[51] (UG p. 104); "Eu sou um inconsequente. Larga mão dessa cisma casmurra"[52] (UG p.105); "Eu não estou brincando Kinch, você fica bem à beça quando está bem vestido"[53] (UG p.101).

Por outro lado, porém, Mulligan parece gostar de colocar o dedo na ferida do amigo; refere-se, por exemplo, quatro vezes não só à morte da sua mãe, mas também à recusa de Stephen de rezar por ela: "A tia acha que você matou a tua mãe [...] Por isso que ela não quer que eu me dê com você"[54] (UG p.100); "Porra, Kinch, você podia ter se ajoelhado, quando tua mãe moribunda pediu [...] Mas só de pensar na tua mãe implorando com o último alento pra

---

[43] "old chap" (*U* 1. 28); "my love" (*U* 1.48).
[44] "Kinch, the loveliest mummer of them all!" (*U* 1.97-8).
[45] "We must go to Athens. Will you come if I can get the aunt to fork our twenty quid?" (*U* 1.42-3).
[46] "You know, Dedalus, you have the real Oxford manner. He can´t make you out" (*U* 1.53-4).
[47] "Ah, Dedalus, the Greeks! I must teach you. You must read them in the original" (*U* 1.79-80).
[48] "I must give you a shirt and a few noserags" (*U* 1.112).
[49] "It´s not fair to tease you like that, Kinch, is it? […] God knows you have more spirit than any of them" (*U* 1.150-1).
[50] "And to think of your having to beg from these swine. I´m the only one that knows what you are" (*U* 1.160-1).
[51] "I didn´t mean to offend the memory of your mother" (*U* 1.214-5).
[52] "I´m inconsequent. Give up the moody brooding" (*U* 1.235-6).
[53] "I´m not joking, Kinch. You look damn well when you´re dressed" (*U* 1.118-9).
[54] "The aunt thinks you killed your mother [...] That´s why she won´t let me have anything to do with you" (*U* 1.88-9).

você se ajoelhar e rezar por ela. E você recusou, tem alguma coisa sinistra em você"[55] (UG p.100); "Você contrariou o último desejo dela e ainda assim se aborrece comigo [...][56]" (UG 104); e, quando Stephen diz que, por superstição, não pode usar cinza, Mulligan, literalmente, perde o amigo, mas não a piada: "Etiqueta é etiqueta. Mata a mãe mas não pode usar calça cinza"[57] (UG p.101). Quando Stephen conta por que está chateado com ele, Mulligan faz um discurso que naturaliza a morte, certamente plausível diante da sua experiência cotidiana como médico, mas um tanto descabido quando dirigido a alguém de luto: "E a morte é o que, a da tua mãe ou a tua ou a minha? Você viu só a tua mãe morrer. Eu vejo gente apagando todo dia na Mater e no Richmond e cortada em tripas na sala de vivissecação. É uma coisa estúpida e só"[58] (UG p.104). Além disso, Mulligan parece ser do tipo que gosta de dar notícias ruins (e desnecessárias): "Aquele sujeito que estava comigo no Ship ontem à noite diz que você tem [...] paralisia geral progressiva"[59] (UG p.101), para logo depois emendar: "[Haines] acha que você não é um cavalheiro"[60] (UG p.102). Quando Stephen dá uma moeda à leiteira, Mulligan lembra que é um milagre[61] (UG p.113), o que demonstra que ele é ciente da pobreza de Stephen, mas isso, no entanto, não o impede de lhe pedir dois pence com escárnio: "quem rouba aos pobres empresta a deus"[62] (UG p.123). É ele também quem denuncia que Stephen não toma banho – "o bardo imundo faz questão de se banhar uma vez ao mês"[63] (UG p.114) – e quem se refere, ainda, ao seu "pedantismo nojento"[64] e aos "teus chistes jesuíticos soturnos"[65] (UG p.114). Também o chama de "jesuíta medonho"[66] (UG p.97), "bardo horroroso"[67] (UG 101), "bom lerdinho"[68] (UG p.107) e "sujeitinho impossível" (UG p.105); zomba de seu nome – "Esse teu nome absurdo, um grego antigo"[69] (UG p.98) – e não titubeia, diante da sugestão de Stephen de colocar limão no chá, de escarnecer do seu gosto – "Ah, vá

---

[55] "You could have knelt down, damn it, Kinch, when your dying mother asked you […] But to think of your mother begging you with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you…" (*U* 1.91-4).
[56] "You crossed her last wish in death and yet you sulk with me […]" (*U* 1.212-13).
[57] "He can´t wear them […] Etiquette is etiquette. He kills his mother but he can´t wear grey trousers" (*U* 1.121-2).
[58] "And what is death [...] your mother´s or yours or my own? You saw only your mother die. I see them pop off every day in the Mater and Richmond and cut up into tripes in the dissectingroom. It´s a beastly thing and nothing else" (*U* 1.204-7).
[59] "The fellow I was with in the Ship last night [...] says you have […] General paralysis of the insane!" (*U* 1.128-9).
[60] "He´s stinking with money and thinks you´re not a gentleman" (*U* 1.155-6).
[61] "A miracle!" (*U* 1.453).
[62] "He who stealeth from the poor lendeth to the Lord" (*U* 1.727).
[63] "Is this the day for your monthly wash, Kinch?" (*U* 1.473).
[64] "lousy leer" (*U* 1.500).
[65] "gloomy Jesuit jibes" (*U* 1.500).
[66] "your fearful Jesuit!" (*U* 1.8).
[67] "your dreadful bard" (*U* 1.134).
[68] "like a good mosey" (*U* 1.284).
[69] "Your absurd name, an ancient Greek" (*U* 1.34).

à merda, você e essas tuas modas parisienses"[70] (UG p.109) – para, logo em seguida, quando terminada a refeição, o chamar para sair da seguinte maneira: "Venha, Kinch. Já comeu tudo que a gente deixou, imagino"[71] (UG p.115).

Muitos fatores interferem no que poderia ser o sentido pleno desse conjunto de frases, o que nos leva a concluir que esse sentido não está, de fato, sequer inteiramente disponível na narrativa: o teor daquilo que é dito (que nos levaria a decidir sobre o caráter de Mulligan e sobre sua relação com Stephen) depende, em última instância, da intimidade entre os personagens e de quantas vezes esta conversa já ocorreu. Afinal, quando o romance se inicia, já há uma dinâmica estabelecida entre eles, e essa dinâmica não será exposta (ou será muito parcialmente exposta) para os leitores; daí a sensação de que a história já começou quando começamos a lê-la, *in medias res*. O risco, porém, de se discutir o assunto nesses termos, isto é, especulando sobre o que não está disponível enquanto discurso narrativo (o romance, afinal, se inicia com *essa* conversa entre eles), é o de cair no erro de tratar os personagens como pessoas, quando eles, na verdade, não são mais do que um aglomerado de palavras e de uma sequência de ações. Algo, no entanto, precisa ser levado em conta – e com isso não fugimos da materialidade do texto: o teor daquilo que é dito por Mulligan depende da entonação, mesmo que mental, com a qual suas afirmações são lidas. O que nos interessa aqui, no entanto, não é julgar o comportamento de Mulligan, mas, antes, identificar os elementos responsáveis pela sua indeterminação (ou, em outras palavras, pela impossibilidade de se decidir sobre ele), e as razões pelas quais, a despeito dessa impossibilidade, "percebemos Buck Mulligan quase exclusivamente com os nervos exacerbados de Stephen" (KENNER, 1987, p.38).

Primeiramente, o caráter de Mulligan não pode ser determinado, porque a focalização interna enquanto modo narrativo dominante implica a *ausência do narrador informador* (embora haja, sem dúvida, a presença de uma voz denotativa): quem é focalizado externamente está, na verdade, sendo percebido subjetivamente por um personagem focalizado internamente e, por isso, dificilmente será apresentado de maneira objetiva pelo narrador ou analisado por ele. Uma focalização externa em relação a Mulligan, portanto, deixa-se igualmente definir como uma focalização interna sobre Stephen. Atentemo-nos, por exemplo, para os momentos de descrição da aparência física de Mulligan: "recurvos lábios

[70] "O, damn you and your Paris fads!" (*U* 1.342).
[71] "Come out, Kinch. You have eaten all we left, I suppose" (*U* 1.523-4).

glabros", "brilhantes dentes brancos", "tronco forte e sólido"[72] (UG p.101) e "um rubor que o fez parecer mais jovem e atraente subia à bochecha de Buck Mulligan"[73] (UG p.104) etc. É por conta desse curioso mecanismo de conversão da focalização interna sob um personagem em simultânea focalização externa sob outro que surge a conhecida hipótese que sugere uma atração sexual de Stephen por Mulligan. Nesse sentido, os adjetivos aplicados a Mulligan culminam em um julgamento cuja fonte não pode ser *indubitavelmente* o narrador, já que podem estar subsumidos à percepção de Stephen: "sorriso agradável"[74] (UG, p.98), "alegre"[75] (UG p. 98), "sorria deleitado"[76] (UG p. 110), "cara alegre de largo sorriso"[77], "boca bem desenhada aberta contente"[78] (UG p.117) apontariam, assim, sobretudo para o modo como Stephen vê Mulligan, de maneira tal que a "atração indubitável" (BUDGEN, 1972, p.34) de todo leitor por esse personagem não deixa de corresponder à própria atração de Stephen por ele. A ênfase criada por meio da repetição algo insistente de termos do mesmo campo semântico (sorriso, alegria, contente etc.) aponta também a fixação do melancólico Stephen por essa figura. Em contraste com a sua – também insistente – tristeza, a festividade de Mulligan, sempre notada, parece resultado da inveja, sentimento ambíguo que mobiliza ao mesmo tempo atração e repulsa, afeto e ressentimento, simpatia e ojeriza.

Essa espécie de ciúme de Stephen perpassa todo o primeiro episódio. Quando Stephen, Mulligan e Haines conversam com a leiteira, um dos pensamentos de Stephen, transmitido por meio do monólogo interior, não deixa margem para dúvidas: "Ela curva a cabeça velha a uma voz que lhe fala alto, seu doutorzinho, seu xamã; de mim ela faz pouco"[79] (UG p.112). Em outros momentos, por exemplo, Mulligan aparece para ser criticado, "a raça de bufões a que pertencia Mulligan"[80] (UG p.120), ironizado, "Malachi mercurial"[81] (UG p.115) e definitivamente abandonado com uma ofensa silenciosa: "Usurpador"[82] (UG p.123). Lado a lado com seu justo oposto, o caráter retraído, retentivo e triste de Stephen se sobressai: contrafeito e sonolento[83] (UG p.97), lúgubre[84] (UG p.100), deprimido pela própria voz[85] (UG

---

[72] "curling shaven lips" (*U* 1.131), "white glittering teeth" (U 1.132), "strong wellknit trunk" (*U* 1.132-3).
[73] "A flush which made him seem younger and more engaging rose to Buck Mulligan´s cheek" (*U* 1.200-1).
[74] "pleasant smile" (*U* 1.33).
[75] "gaily" (*U* 1.34).
[76] "Buck Mulligan´s face smiled with delight" (*U* 1.377).
[77] "broadly smiling face" (*U* 1.579).
[78] "his wellshaped mouth open happily" (*U* 1.580).
[79] "She bows her old head to a voice that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman: me she slights" (*U* 1.418-19).
[80] "the brood of mockers of whom Mulligan was one" (*U* 1.656-7).
[81] "Mercurial Malachi" (*U* 1.518).
[82] "Usurper" (*U* 1.744).
[83] "displeased and sleepy" (*U* 1.13).

p.103) etc. Essas palavras são tributárias de uma escolha lexical certamente interessada e, mesmo que dispersas na narrativa, tem a capacidade de *significar*. Quando reunidas, elas formam um campo semântico prenhe de sentido, capaz de representar uma personalidade bem ao gosto do próprio Stephen, correspondente, por assim dizer, à imagem que tem de si mesmo e à impressão que gostaria de causar. Mas não só. Eles indicam também que Stephen, por ser o personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa, será descrito exclusivamente a partir da sua própria subjetividade. O mecanismo tem consequências, já que o próprio princípio da focalização interna requer que as percepções e pensamentos do personagem focal não sejam nunca analisados objetivamente. Desse modo, a subjetividade de Stephen, ao invés de elaborada e expandida por meio de longas explicações ou metáforas do narrador, é reduzida a meros sinais de amargura, tristeza e remorso, que ficarão exclusivamente a cargo dos adjetivos e dos advérbios de modo. Os adjetivos permitem que Stephen seja descrito de acordo com sua própria autoimagem e os advérbios indicam que seu modo de agir pode estar sendo narrado do ponto de vista do seu ressentimento e do seu remorso que tenderão a ficar mais explícitos por meio do monólogo interior[86].

Mas, então, não resta nada que não esteja submetido ao ponto de vista de Stephen? Sim, resta. Embora o predomínio da focalização interna faça, como vimos, com que o leitor tome o partido de Stephen, a despeito da ambiguidade dos gestos de Mulligan e a despeito mesmo de alguns inquestionáveis gestos de afeto, há algo que, textualmente, dá pistas de que esse partido, talvez, não devesse ser tomado com tanta certeza. Os advérbios de modo que introduzem as ações e as falas de Mulligan parecem soar como um aviso de que, apesar da entonação e da significação que imprimimos à elas, pode haver outra coisa acontecendo: "inofensivo"[87] (UG p.98), "cuidadoso"[88] (UG p.99), "suave"[89] (UG p.100), , "gentil[90]" (UG p.102), "contente"[91] (UG p.101), "com toda a sinceridade"[92] (UG p.110), "numa voz polida e intrigada"[93] (UG p.110), "em uma voz doce e refinada"[94] (UG p.110) , "num tom cálido"[95]

---

[84] "gloomily" (*U* 1.90).
[85] "depressed by his own voice" (*U* 1.188).
[86] São, afinal, os grilhões da culpa e do arrependimento que o grito final de um dos seus monólogos tentará, em vão, romper: "Seu hálito rouco ruidoso esbatendo-se em pânico, quando todos rezavam de joelhos. Seus olhos em mim por me fazer ao chão. [...] Assombração! Mascador de cadáveres! **Não, mãe. Deixe-me estar e me deixe viver**"[86] (UG p. 107, grifo nosso).
[87] "friendly" (*U* 1.35).
[88] "neatly" (*U* 1.71) .
[89] "lightly" (*U* 1.90).
[90] "kindly" (*U* 1.150).
[91] "contentedly" (*U* 1.116).
[92] "very earnestly" (*U* 1.369).
[93] "in a fine puzzled voice" (*U* 1.368).
[94] "in a finical sweet voice" (*U* 1.378).

(UG p.114), "Voz calma, leve e tola"[96] (UG p.118) etc funcionam a contrapelo da focalização interna e da nossa própria identificação com Stephen, indicando que, se as afirmações de Mulligan nos parecem uma verborragia jocosa com requintes de maldade, isso ocorre porque a focalização cria um vínculo entre o personagem internamente focalizado e o leitor; em suma, acabamos por sentir Mulligan como Stephen o sente.

Apesar disso, há uma instância textual que, por meio da colocação dos advérbios, resiste à focalização e, à revelia dela, almeja a objetividade, nos advertindo de que as coisas podem não ser bem assim... Daí a sagacidade de Galindo (2006, p. 40-42) que nota neste episódio, ao invés do predomínio total da consciência de Stephen, também uma força oposta operando. Essa convivência resulta em algo bastante interessante: uma disputa pela voz narrativa. Os advérbios de modo privilegiam Mulligan, ressaltando não só a forma gentil como ele age, mas, também, o modo hostil como Stephen reage. "Frio" (UG p.97)[97], "sombrio"[98] (UG p.98), "em silêncio desdenhoso"[99] (UG p.112), dispersos como estão na massa textual, tendem a passar despercebidos e não chegam, portanto, a compor um conteúdo de força, capaz de manter a disputa pela voz narrativa sem que ela seja, ao fim e ao cabo, vencida em definitivo por Stephen Dedalus. No entanto, embora não constituam um empecilho para que mesmo o silêncio e a hostilidade de Stephen se sobressaiam à verborragia e à afetividade de Mulligan, certamente são uma pista de que o livro tem mais personagens simpáticos com Dedalus do que ele próprio julga. Guiados pela perspectiva de Stephen, tendemos a deixar passar por alto "as marcas de efetiva benevolência, imperceptíveis para o autocentrado" (GALINDO, 2016, p.69). Os advérbios nos lembram, porém, que, apesar de a focalização ser ela mesma um conteúdo, o narrador no *Ulysses* será sempre uma figura mais complexa que não se resume nem à focalização interna, nem à escolha lexical ou estilística. Dessa complexidade parece advir a necessidade da crítica de recorrer à outra terminologia capaz de referir-se a uma instância textual de outra ordem.

A categoria do "arranjador", cunhada por David Hayman (1982), é uma tentativa de apreender essa espécie de função narrativa que atua para além dos narradores e que é capaz não só de se movimentar independentemente dos personagens (como no caso da colocação adverbial acima, que funciona à revelia da focalização interna), mas também de interferir nos

---

[95] "with warmth tone" (*U* 1.486).
[96] "in a quiet happy foolish voice" (*U* 1.583).
[97] "coldly" (*U* 1. 14).
[98] "wearily" (*U* 1. 35).
[99] "in scornful silence" (*U* 1. 418).

eventos narrativos ao invés de apenas observá-los e descrevê-los, como faria um narrador tradicional. Os pressupostos dessa função são, portanto, "uma visão mais ampla dos personagens" (HAYMAN, 1982, p.93) e uma intromissão algo arbitrária na experiência da linguagem, de tal modo que essa intromissão possa ser atribuída à persona arranjadora. Na definição de Hayman (1982, p.84) – mais tarde complementada por Kenner (1987, p.64-5) – o arranjador é "uma presença que não pode ser identificada nem com o autor nem com seus narradores, mas que exerce um grau de controle aberto sobre materiais cada vez mais desafiadores". A partir de "Sereias", os materiais ficam mais numerosos e a atuação do arranjador fica mais evidenciada.

Já em "Telêmaco", portanto, alguns advérbios e adjetivos permitem que se entreveja um grau de manipulação da linguagem indiferente à presença dos personagens e distante da focalização interna atuante no padrão narrativo. No entanto, quando o arranjador vem para o primeiro plano, tornando-se bem mais proeminente, ele age retroativamente, evidenciando o que, antes, eram apenas lampejos, aqui e acolá, de sua presença[100]. Kenner (1987, p.63), por exemplo, mostra como, já no início de "Éolo", a descrição passa por uma reescrita sintática[101] que pode ser tributada ao arranjador, uma vez que o exercício estilístico ali empreendido é alheio ao funcionamento da mente de Bloom, desvencilhando-se do princípio da focalização interna e apontando para uma "geometria autossuficiente indiferente à sua presença". Já Lawrence (1981, p.57) credita ao arranjador a colocação mais arbitrária do que esclarecedora dos títulos deste episódio; enquanto dispositivos aleatórios de interrupção da narrativa, eles seriam uma antecipação dos futuros desvios mais intensos do padrão narrativo: o catecismo de "Ítaca", os pastiches de "Ciclope" etc. Galindo (2006, p.43), por sua vez, define o arranjador já a partir da primeira parte do romance como "o resto do narrador, depois do saque efetuado

---

[100] Somer (1994. p.67), por exemplo, identifica cinco despositivos auto-reflexivos que, por romperem a ilusão mimética do estilo inicial, poderiam ser considerados ações do arranjador já nos seis primeiros episódios: 1) o uso do discurso indireto livre por um narrador apagado [efaced narrator], oque ocasionalmente cria momentos irônicos de imitação do personagem nos episódios de Bloom, 2) a linguagem opaca que aponta mais para si mesma do que para um referente (é o caso das onamatopeias. Cf. nota 359), 3) o abandono inexplicável e anti-dramático da perspectiva de Bloom em "Hades", um sinal prévio de que a narraitva é capaz de funcionar independentemente dele, 4) a criação de uma memória textual por meio da repetição de trechos (A sentença "A cloud began to cover the sun slowly, wholly" aparece em "Calypso", mas já havia sido mencionada quarenta páginas antes, em "Proteu" e 5) a produção de mistérios inexplicáveis, como a aparição do homem com a capa mackintosh. Segundo Somer, esses dispositivos sugerem sutilmente a falácia da ilusão mimética pretendida pelo estilo inicial e introduzem os leitores, acostumando-os, a atuação do arranjador.
Cf. SOMER, John. The Self-Reflexive Arranger in the Initial Style of Joyce´s Ulysses. In: *James Joyce Quartely*, Vol. 31, Nº2 (Winter, 1994), p.65-79.

[101] "Grossbooted draymen rolled barrels dullthudding out of Prince´s stores and bumped them up on the brewery float. On the brewery floatbumped dullthudding barrels rolled by grossbooted draymen out of Prince´s stores" (*U* 7.21-4).
"Rudebotas de carrinhadore rolavam barris baqueocantes dos depósitos da Prince´s e os largavam na carreta da cervejaria. Na carreta da cervejaria largavam-se baqueocantes barris rolados por rudebotas de carrinhadores de depósitos da Prince´s" (UG p.247).

pelos personagens". Aqui o argumento é o de que o narrador também é material dessa persona textual que determina quando os pensamentos dos personagens vão irromper ou não; é, em suma, o arranjador, enquanto instância ficcional maior, que responde pela decisão da narrativa de se mover da descrição para o diálogo, do discurso indireto livre para o monólogo interior etc. Um episódio que também contribui para a caracterização dessa função narrativa um tanto controversa é "Lotófagos". Nele, é possível perceber que, para além do narrador (e do monólogo interior dos personagens), há uma instância superior que escolhe um campo semântico de flores e de inebriamento. Apesar da sutileza que o faz passar facilmente como não tematizado, é esse campo semântico que vincula o episódio ao paralelo homérico.

Todos esses exemplos mostram a impossibilidade de se determinar inequivocamente em que momento, de fato, o arranjador surge. Afinal, sendo ele um princípio, os narradores seriam sua instanciação, então o arranjador necessariamente aparece desde sempre, muito embora só venha a ser percebido na tensão que o texto exprime entre narração e narrado, ou seja, quando é quebrada a ideia de derivação (e *delivery*) perfeita do narrado pelo narrador. Dessa forma, os advérbios por nós destacados já no primeiro episódio assinalam o limiar e a diferença entre a voz narrativa e o narrado, dando a ver, ainda que pela fresta, esse processo que só se acentuará. Em suma, *o arranjador pode ser então concebido como um conceito que visa apreender o resultado da transformação de uma consciência textual/ficcional maior em função narrativa visível*. Nesse sentido, ele pode ser considerado não só uma das maiores inovações de Joyce no âmbito do modernismo, mas também o seu principal legado para o pós-modernismo. Visto por esse prisma, a passagem da presença tímida do arranjador na primeira parte, em que predomina o monólogo interior, para sua presença proeminente na segunda, em que a verossmilhança psicológica é revelada como falsa, é também a passagem de um *Ulysses* moderno pra um *Ulysses* com traços pós-modernos[102]. De qualquer modo, no que quer que isso venha a se transformar mais tarde (no próprio *Ulysses* e na história da narrativa), uma coisa é certa: o primeiro episódio já dá mostras de que *Ulysses* desbancará a pretensão do narrador como instância natural e como origem primeira da narrativa, e estabelecerá uma relação extremamente complexa entre narrador e personagem, instaurando um campo de forças a partir do qual, em alguns momentos, predominará ora um, ora outro,

[102] Referimo-nos aqui a "traços" pós-modernos, ao invés de um *Ulysses* pós-moderno, porque há a persistência de características modernistas mesmo na segunda parte. Enquanto no pós-modernismo a tendência geral é a de que o artifício apareça sozinho, como *display* da técnica; no *Ulysses*, mesmo depois que a técnica toma conta de tudo, a representação do humano se impõe continuamente. Além disso, a segunda parte, segundo nosso ponto de vista, utiliza técnicas menos avançadas do que o monólogo interior para representar a consciência dos personagensum, apesar de toda a experimentação estilística.

em outros, fundirá os dois. Talvez seja por isso, afinal – *porque algo sempre acaba por escapar do domínio da focalização* – que o monólogo interior passará a ser cada vez mais usado: é apenas quando a instância narrativa é silenciada e definitivamente substituída pelo personagem que a focalização interna se encontra integralmente realizada.

A essa altura, cabe assinalar mais um dos efeitos da focalização interna como um dos modos narrativos do narrador em terceira pessoa: o personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa raramente é designado desde o exterior. É por isso que, se temos informações a respeito das características físicas de Buck Mulligan ou de Mr. Deasy, não temos quase nada a respeito do físico de Stephen cuja imagem se limitará ou 1) a narrações psicológicas, isto é, a sentenças que indicam o que ele sente: "seu sangue pulsava nos olhos, velando-lhes a vista e ele sentia a febre do seu rosto"[103] (UG p.105), "lembranças tomavam seu cérebro que cismava"[104] (UG p.104), "tremendo ainda com o grito de sua alma"[105] (UG 2012, p.107) etc ou 2) a impressão que ele causa nos demais; em "Éolo", por exemplo, o professor MacHugh, "varrendo com as mãos as gravatas soltas de Stephen e do senhor O'Maden Burke", afirma que os dois "parecem saídos das comunas", ao que J.J. O'Molloy acrescenta: "Como sujeitos que tivessem explodido a bastilha (UG p.270)[106]. Mais a frente, o professor dirá ainda que Stephen lhe lembra Antístenes: "Você me lembra Antístenes, um discípulo de Górgias, o sofista. Dizem que ninguém conseguia saber se ele era mais amargo com os outros ou consigo mesmo"[107] (UG p.288). As únicas descrições externas de Stephen, no entanto, ocorrerão quando Bloom tiver se convertido definitivamente no personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa. Quando, em "Hades", Bloom entrevê Stephen, o narrador pode então, finalmente, sinalizar: "O senhor Bloom de olhos fixos viu **um rapaz delgado, trajando luto, chapéu largo**"[108] (UG p. 207-8, grifos nossos). E, quando Bloom o vê mais uma vez em "Éolo", indo para o bar com os demais, ele nos fornece mais uma descrição sua, agora por meio do seu monólogo interior: "Fico imaginando se aquele menino Dedalus é o motor da coisa. Está com umas botas boas hoje. Da última vez que eu vi ele estava com os calcanhares à mostra. Andou pisando na lama em algum lugar. Sujeito descuidado. O que é que ele estava fazendo em

103 "Pulses where beating in his eyes, veiling their sight, and he felt the fever of his cheeks" (*U* 1.225-6).
104 "Memories beset his brooding brain" (*U* 1.216-7).
105 "trembling at his soul´s cry" (*U* 1.281-2).
106 "The professor, returning by way of the files, swept his hand across Stephen's and Mr O'Madden Burke's loose ties.
—Paris, past and present, he said. You look like communards.
—Like fellows who had blown up the Bastile, J. J. O'Molloy said in quiet mockery" (*U* 7.597-601).
107" —You remind me of Antisthenes, the professor said, a disciple of Gorgias, the sophist. It is said of him that none could tell if he were bitterer against others or against himself" (*U* 7.1035-7).
108 "Mr Bloom at gaze saw a lithe young man, clad in mourning, a wide hat" (*U* 6.39-40).

Irishtown?"[109] (UG P.286). Mas, ao ser convertido em personagem focal, Bloom também terá sua constituição física limitada a fragmentos esparsos, os quais, apenas quando reunidos pelo leitor, são capazes de compor uma – ainda que frágil – totalidade: "xícara bigodeira"[110] (UG p.173) é um indício de que Bloom possui bigode, assim como "pernas de uma cegonha espaventada"[111] (UG p.177) é um índice de sua magreza, já "um rosto com olhos negros medidativos"[112] (UG p.227) é também uma das definições parciais de Bloom quando, em "Hades", o narrador abandona a sua perspectiva para coadunar com Martin Cunningham e Simon Power que, às costas de Bloom, comentam que seu pai havia se suicidado. A ausência da focalização externa impede com tal força a descrição da integridade do corpo que a imagem corpórea dos protagonistas só pode ser reconstruída depois da leitura integral do romance[113].

Se a descrição dos personagens que orientam a emissão da informação narrativa é nula ou quase nula, a descrição externa dos demais personagens é, por sua vez, regida pela lógica da fragmentação, porque está quase sempre rigorosamente submetida à percepção de Stephen ou de Bloom. Eis porque também Mulligan, Sargent e Mr. Deasy só nos chegam aos pedaços: "móveis olhos azuisfumaça"[114] (UG p. 101), "o sol exuberante descorando o mel de sua cabeça maltinta"[115] (UG p.131), "sobrancelhas desgrenhadas"[116] (UG 2012, p. 134), "sua voz pensativa disse"[117] (UG p. 133) etc. A descrição, como uma câmera cinematográfica, atua como uma espécie de *zoom* que se, por um lado, maximiza o que é designado, por outro, só pode fazê-lo a partir do apagamento do seu entorno. Com isso, *Ulysses* não só nos insere num universo cuja gramática de apresentação dos personagens diverge em absoluto daquela estabelecida pelos romances realistas tradicionais, mas num universo em que esse é uma das principais consequências do predomínio da consciência dos personagens.

Ainda no primeiro episódio, por exemplo, quando Mulligan, Stephen e Haines recebem a leiteira, Stephen a observa servindo o leite, estímulo visual que lhe desencadeia um

---

[109] "Wonder is that young Dedalus the moving spirit. Has a good pair of boots on him today. Last time I saw him he had his heels on view. Been walking in muck somewhere. Careless chap. What was he doing in Irishtown?" (U 7.984-7).
110 "moustachecup" (*U* 4.283).
[111] "flurriedstork´slegs" (*U* 4.384).
112 "a face with dark thinking eyes" (*U* 6.533).
[113]Em "Cila e Caríbids" o arranjador parece se revoltar contra esse procedimento, consequência do predomínio da focalização interna como premissa da narração e do estilo inicial. As partes do corpo parecem, então, ganhar uma curiosa autonomia até culminar na fantasmagoria de "Circe". Em "Ítaca", a lógica da fragmentação do corpo, no caso de Bloom, é interrompida, quando a voz algo imparcial transmite algumas informações espantosamente precisas de seu físico.
[114] "smokeblue mobile eyes" (*U* 1.126).
[115] "tha garish sunshine bleaching the honey of his illdyed head" (*U* 2.197-8).
[116] "shaggy brows" (*U* 2.296).
[117] "his thoughtful voice said" (*U* 2.268).

tipo de "sonho acordado" [daydream] sobre a origem dessa mulher. Stephen narra mentalmente uma história sobre a leiteira que passa a ser imaginada na aurora do campo, tirando leite da vaca: "uma bruxa em seu cogumelo"[118] (UG p.111). Essa cena, que nos chega através do discurso indireto livre, nos importa agora pela consequência que sua extensão gera. Entre a resposta de Stephen à pergunta da leiteira – "Quanto, senhor?"/ "Um quartilho"[119] (UG p.111) – e o fim da longa incursão do narrador na sua imaginação, houve provavelmente uma fala, não registrada no livro e omitida dos leitores. Logo depois dela, Mulligan responde um "É verdade, dona"[120] (UG p. 111), só a muito custo relacionável a qualquer dado narrativo anterior. Por um lado, a afirmação pode ser uma resposta a uma já distanciada afirmação da leiteira – "Que manhã bonita, senhor"[121] (UG p.111), por outro, ela pode ser uma resposta a uma pergunta que foi omitida da narrativa, uma vez que Stephen, ensimesmado e concentrado na história que criava em sua mente, não a ouviu. Isso quer dizer que o narrador não apenas entra na cabeça do personagem, mas que, devido à sua total identificação com ele, apaga aquilo que ficou imperceptível para o personagem ou distancia enormemente um dado narrativo, tamanha a extensão da incursão na mente. Estamos, em suma, diante de um mecanismo tão intenso de penetração na interioridade do personagem que ele gerará a ocultação de dados narrativos[122]. O apagamento ou distanciamento da referência externa, consequência da redução de qualquer intervenção narratorial e do predomínio da focalização interna, fará do enredo tradicional uma vítima do *Ulysses*, e também do modernismo, em geral. Os narradores, quase sempre identificados com os personagens, dificilmente dirão, ouvirão ou verão mais do que eles. Tanto é assim que, em "Calipso", por exemplo, quando Bloom pega o seu chapéu do cabide, o narrador diz: "A inscrição suarenta na copa de seu chapéu lhe disse muda: Plasto´s, alto nível em chap"[123] (UG p. 166). O narrador, tão fiel ao

---

[118] "a witch on her toadstool" (*U* 1.401).
[119] "How much, sir?" (*U* 1.395)/ "A quart" (*U* 1.396).
[120] "It is indeed, ma´am" (*U* 1.408).
[121] "That´s a lovely morning" (*U* 1.390).
[122] Aqui estamos nos referindo exclusivamente às omissões derivadas da restrição de campo proveniente da focalização interna. Mas há também outros *gaps* narrativos decorrentes da omissão dos fatos pelo Arranjador. Por exemplo, na cena do quarto de Molly e Bloom, em "Calypso", será ocultado um dado importante para a economia narrativa: Bloom, depois de ler as correspondências, teria perguntado a Moly que horas Boylan viria, caso contrário não poderia repetir insistentemente em "Sereais": "At four, she said." (*U* 11.188) / "Às quatro, ela disse" (UG p.436). A conversa dos dois foi, portanto, omitida dos leitores, mas não de Bloom. Sinal de que isso seria sim possível é, também no quarto, a pergunta de Bloom a Molly: "Met him what? He asked" (*U* 4.336) / "Mete em quê? ele perguntou." (UG p.175). Enquanto leitores, não temos acesso ao que Molly falou e só vamos sabê-lo algumas centenas de páginas depois, quando o fato aparecer como lembrança em um dos monólogos interiores de Bloom. Nesses casos, as omissões parecem motivadas por uma "maldade", *mischievousness*, da narrativa.
[123] "The sweated legend in the crown of his hat told him mutely: Plastos´s high grade ha" (*U* 4.68-9).

que Bloom lê, reproduz exatamente o que está escrito na etiqueta, sem as letras finais, que foram apagadas pelo suor.

Kenner (1987, p. 31-42) compreendeu exatamente o que estava em jogo quando, em seu texto sobre a representação da experiência imediata, recuperou uma carta de Joyce para o seu irmão. Nela, Joyce contava que tinha acabado de ler *The Wild Goose*, de George Moore. Indignado, Joyce relata que, neste romance, uma mulher que vive há três anos na fronteira entre Bray e Dublin é informada pelo marido de que há uma reunião em Dublin na qual deve estar presente. Ela, então, olha para a mesa para ver os horários do trem: "isso depois de três anos. Não é estúpido da parte de Moore?", afirma Joyce. Por um lado, do ponto de vista do enredo, o autor precisava informar o leitor a que horas o personagem pegaria o trem, por outro, ao fazê-lo, ele acabava sendo inverossímil, já que uma moradora do local saberia essa informação, sem ter a necessidade de procurá-la no jornal. É por isso que em um romance fraco os personagens tendem a proferir em voz alta o que não profeririam, apenas para informar o leitor. Joyce compreende desde cedo essa sutileza quando, quase obstinadamente, oculta informações que os personagens não dariam a si mesmos. Do ponto de vista do desenvolvimento do romance, trata-se de uma conquista extremamente significativa, pois o narrador nos informará apenas aquilo que é passível de realmente ser experimentado pelo personagem, na ordem em que é experimentado. Kenner (1978, p.4) denominará o procedimento de "objetividade": "o mundo exterior concebido como uma sequência de relatórios para os sentidos de alguém, e uma sequência ocorrendo em um tempo irreversível". Essa postura que respeita escrupulosamente as restrições de campo do personagem resultará numa série de omissões derivadas do fechamento do foco narrativo e do predomínio da interioridade do personagem. Em "Hades", por exemplo, quando Bloom está assistindo à cerimônia do enterro de Dignam, não temos acesso a tudo o que o padre está falando, pois boa parte do episódio é apresentado exclusivamente com base nas respostas cognitivas de Bloom, por meio do monólogo interior. Textualmente, portanto, as respostas são capturadas sem os estímulos. Como, por meio do monólogo interior, a instância narrativa é completamente silenciada, o procedimento também permite, como já afimarmos, realizar plenamente a focalização interna.

Como a questão da omissão de dados narrativos no *Ulysses* é explicada e ilustrada por Kenner (1978, p.1-15), o que nos interessa aqui é antes relacioná-la, por um lado, ao predomínio da focalização interna que solapará o narrador informador e, por outro, a uma finalidade. Isso porque a obscuridade, nesses casos, não é gratuita, mas funcional, obedecendo

ora à fidelidade extrema ao campo de visão (no caso da etiqueta parcialmente apagada no chapéu ou da cena de "Hades", por exemplo), ora à verossimilhança psicológica (no caso da omissão de fatos não percebidos pelo personagem focalizado). Daí que a negação de uma exposição tradicional do enredo em *Ulysses* é um efeito colateral da adesão à perspectiva e à representação da consciência: a obscuridade está a serviço da verossimilhança.

Mas não é preciso nos restringir à verossimilhança psicológica para identificar uma fixação de Joyce pelos princípios mais elementares da prosa. Por mais experimental que seja o seu romance, ele continua submetido também a outras categorias básicas da narrativa: a verossimilhança espacial e temporal, fundamentos do narrar, são alguns exemplos dessa obsessão que permite aos críticos concluírem que as perambulações de Bloom de um lugar para o outro demorariam o mesmo tempo que na vida real (de acordo com o tamanho dele, com a velocidade média da caminhada e com a quilometragem percorrida), ou, ainda, pressuporem que Stephen teria voltado de Dalkey de bonde para poder estar no mesmo local em que Bloom passa de carruagem quando o avista. A correspondência exata entre a ficção e a cidade era uma pretensão (embora não plenamente realizada[124]) conhecida de Joyce que chegou, inclusive, a afirmar: "Quero fornecer um retrato de Dublin tão completo que, se um dia a cidade desaparecesse da terra, ela poderia ser reconstruída a partir do meu livro" (JOYCE *apud* BUDGEN, 1972, p.68). Isso para não mencionarmos tantos personagens baseados em pessoas reais (alguns, até mesmo, aparecem com nomes próprios), o que possibilita a existência de obras como a recém-publicada *The Real People of Joyce´s 'Ulysses': A Biographical Guide*, de Vivien Igoe (2016). O livro fornece uma lista alfabética das pessoas reais de *Ulysses*, incluindo informações de como e onde viviam e amplificando a noção do modo como Joyce se baseou em um conhecimento muito íntimo da cidade e de seus habitantes e, portanto, da realidade. O mais surpreendente, no entanto, é perceber que esse impulso coexistirá com o seu contrário: o acaso e o engano. Estes aparecem como fruto não do cálculo extremo, mas da pura arbitrariedade, na medida em que surgem sem motivações aparentes e sem explicações posteriores. É o caso, por exemplo, da subtrama envolvendo o azarão Throwaway (UG p.205) (*U* 5.537-41) que faz com que, em "Ciclope", os personagens acreditem que Bloom tem uma pequena fortuna da qual ele sequer suspeita (UG p. 523-4) (*U* 12.1550-60). Ou, ainda, das infelizes coincidências que parecem feitas para maltratá-lo: 1) o direcionamento de conversas que tocam em questões dolorosas (como o suicídio em "Hades"

[124] Há, claro, caminhos não explicados, como o caminho tortuoso que Bloom faz para voltar do jornal.

ou a causa dos natimortos em "Gado do sol"), 2) os trocadilhos, seja o da propaganda de jornal que remete à sua vida sexual no casamento – "What is home without Plumtree´s Potted Meat? Incomplete. With it an abode of bliss"[125] (*U* 5.144-7), seja o das conversas a respeito de Molly – "Quem está montando?"[126] (UG p.190), 3) os encontros com Boylan, o amante de Molly, não só constantes (mesmo para uma cidade pequena como Dublin), mas coincidentemente "bem naquela hora que eu [Bloom] estava pensando"[127] (UG p. 213, inserção nossa).

Há um certo modo de inquirir sobre o estatuto de determinados fatos narrativos, segundo o qual, se algo ocorre uma vez, é um acaso, se ocorre duas, é uma coincidência, se ocorre três, é estrutura, o que leva ao caráter estrutural que o acaso assume nesta obra. Eis como aquilo que parecia pura arbitrariedade aparece como plano. As infelizes coincidências parecem ser frutos de uma disposição caprichosa dos dados narrativos com o objetivo de afligir Bloom. É por isso também que a crítica os atribui ao arranjador, única instância superior aos narradores capaz de influenciar e dispor os eventos para além da mera denotação do mundo empírico e da perspectiva dos personagens. Completamente desmotivadas, as coincidências teriam origem nessa instância que, por sua vez, surge também quase como um deus sádico que manipula o universo ficcional de modo que ele conspire contra Bloom – e esse deus age não só em relação ao personagem, mas também em relação ao leitor (Cf. nota 122, p.53). Os acasos podem ser, assim, indícios da ficcionalidade que se acentuará na segunda parte do romance. É possível ver já na presença das coincidências indícios de ficcionalidade. Isso porque elas surgem com certo grau de arbitrariedade que *Ulysses* acaba por mostrar que aquilo que nas outras narrativas parecia determinação causal era já mera escolha arbitrária diante da liberdade vertiginosa de todo enredo de tomar esta ou aquela direção; um sutil lembrete de que o que antes era tido como verossimilhança nunca foi senão o desejo de conferir à ação um destino e não outro. A diferença é que, sem motivação e sem explicação, a arbitrariedade ganha a aparência daquilo que, na verdade, sempre foi a sua verdadeira essência: "caprichos" da narrativa, ou seja, da manipulação autoral.

Assim, o acaso no *Ulysses* acaba por denunciar a falsidade das motivações do narrador tagarela realista, revelando que ele não era como se queria fazer crer, um arauto da verdade

---

[125] "O que é o lar sem carne enlatada Ameixeira? Incompleto. Com ele, um recanto de júbilo." (UG p.189). Mantemos a citação em inglês no corpo do texto, pois o trocadilho se perde na tradução. "Potted meat" em língua inglesa é uma forma chula de se referir a "sexo".
[126] "Who is getting up?" (*U* 5.153).
[127] "Just that moment I was thinking" (*U* 6.197).

histórica ou da verdade particular, mas também uma instância que manipulava a linguagem para a sua própria conveniência. Genette (2015, p.87-88) capta perfeitamente o ponto quando discorre sobre as justificativas do narrador balzaquiano, que recorre às leis gerais para tornar plausíveis condutas individuais. Ocorre que Genette identifica várias explicações contraditórias que passaram ao largo do próprio Balzac. Assim, uma mesma característica do personagem serve para justificar uma dada atitude ou, inclusive, a atitude exatamente oposta: "o hábil ganhará, graças à sua habilidade [...] ou será vítima de sua própria habilidade.". Com isso, Genette conclui que a verossimilhança nada mais é do que uma simulação interna para que o autor conduza a ação, custe o que custar, em uma direção e não em outra. Não é sequer o caso de que os fins justificam os meios, mas os fins *inventam* os meios. Como, em tese, qualquer determinação pode explicar qualquer conduta, "as determinações são sempre pseudodeterminações cuja abundância sublinham o que queriam mascarar, a arbitrariedade narrativa" (GENETTE, 2015, p.88).

Ao abrir mão da exposição de uma lógica para muitos dos seus eventos narrativos, *Ulysses* lança luzes para as profundas ambivalências da lógica narrativa, ou, dito de outro modo, para o profundo caráter ambivalente e ilógico daquilo que tomamos por lógica narrativa. Era isso o que tínhamos em mente quando afirmamos (Cf. p.21) que os planos internos de indeterminação de *Ulysses*, ao encarregarem o leitor de estabelecer coerência ou ao impedirem a realização plena dessa tarefa, tornam suspeita a clareza das obras anteriores. Assim, os planos internos de indeterminação, além de produzirem um tipo de funcionamento próprio da obra, eles mesmos em oposição ao cânone narrativo da forma romanesca são dotados de funções "exteriores" que não são secundárias: é como se *Ulysses* não demonstrasse apenas que a obra atual pode fazer coisas que o passado não concebia, mas, sobretudo, que o presente modifica a forma como o passado pode ser visto.

Como se vê, embora haja uma instância ficcional de outra ordem já atuante mesmo no estilo inicial, nos interessou, até agora, nos deter no narrador que é ainda a peça fundamental desse estilo, ou seja, é, ao menos por enquanto, o principal manipulador dos diferentes materiais mobilizados. Até aqui, nos ocupamos, sobretudo, com a singularidade de sua atuação, a perspectiva como um dos modos da emissão da informação narrativa, e com alguns de seus efeitos de sentido: a indeterminação a respeito do caráter dos personagens secundários (ilustrado por meio da demonstração do predomínio da consciência de Stephen, que reduz Mulligan a um mero reflexo seu), a indeterminação física dos personagens focalizados e também dos secundários (subjugados à percepção fragmentada dos protagonistas focais), a

indeterminação do enredo e, sobretudo, o imbricamente entre narrador e personagem que torna, tantas vezes, o discurso de ambos indetermináveis. Desse modo, podemos concluir que a particularidade da representação da consciência no *Ulysses* se relaciona a uma intensificação da indeterminação, tomada simultaneamente como estratégia composicional e dinâmica de leitura. Como vimos, o discurso indireto livre é um dos componentes que, juntamente com as raras narrações psicológicas, selam definitivamente o amálgama, entre narrador e personagem, de "sentir" e se "expressar" junto. Esse efeito, porém, resultado de sentenças profundamente ambíguas (muitas vezes longas), sintaticamente marcadas pela terceira pessoa, mas com um conteúdo que parece pertencer ao personagem, praticamente sumirá junto com Stephen. Elas ocorrem, sobretudo, no primeiro e no segundo episódios, compondo passagens belíssimas, como esta:

> Feio e **inútil**: **pescoço ossudo** e **cabelo emaranhado** e uma mancha de tinta, **um leito de lesma**. E no entanto alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertebrada lesma achatada. Ela amara seu fraco sangue aguado drenado do seu próprio. Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida? O corpo prostrado da mãe o inflamado Columbano em seu zelo sagrado saltou. **Ela** não era mais: o trêmulo esqueleto de um graveto queimado no fogo, um **odor de jacarandá** e **cinzas úmidas**. Ela o salvara de ser pisoteado e havia ido, mal tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu [...] [128]. (UG p.128-9, grifo nosso)

A cena transcrita parece captar o pensamento de Stephen logo depois de seu aluno Sargent se aproximar para pedir ajuda com a tarefa solicitada por Mr. Deasy. O que nela vale a pena notar, primeiramente, é a similaridade entre aquilo que já fora designado na realidade exterior, durante a primeira descrição de Sargent feita claramente pelo narrador, e os termos que, agora, usados novamente para se referir a ele, aparecem em um trecho cuja origem parece ser indubitavelmente o próprio Stephen. Cerca de dezesseis linhas antes, o narrador tinha assim definido Sargent: "O **cabelo emaranhado** e o **pescoço esquálido** prestavam testemunho de despreparo [...] Em sua bochecha, fosca e exangue, repousava suave uma

[128] "Ugly and futile: lean neck and thick hair and a stain of ink, a snail's bed. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him underfoot, a squashed boneless snail. She had loved his weak watery blood drained from her own. Was that then real? The only true thing in life? His mother's prostrate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode. She was no more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, an odour of rosewood and wetted ashes. She had saved him from being trampled underfoot and had gone, scarcely having been. A poor soul gone to heaven […]" (*U* 2.140-147).

mancha de tinta, atamarada, úmida e recente como **rastro de lesma**"[129] (UG p. 128, grifo nosso). Que, no trecho transcrito, as impressões sobre Sargent continuem sendo essencialmente estas da focalização aparentemente externa provam os adjetivos "ossudo" [lean], pertencente ao mesmo campo semântico de "esquálido" [scraggy], a repetição de "emaranhado" [thickhair] para a caracterização do cabelo de Sargent e a recorrência da imagem da lesma [snail´s bed], usada para designar o rastro de tinta presente na bochecha. Dentre esses que podem ser considerados três indícios da fusão entre narrador e personagem, a repetição da símile é o mais flagrante.

As símiles são, ao mesmo tempo, frutos de associações mentais e consequências de uma carência lógica que visam suprir ou de um impulso poético que procuram expressar[130]. Pressupõem, portanto, o estabelecimento de uma inventiva (e muitas vezes exótica) relação de correspondência entre objetos completamente díspares. Só um ímpeto inteiramente singular e íntimo pode ser capaz de unir uma mancha de tinta e um rastro de lesma, de tal modo que a símile é o objeto singularizado por excelência e, em qualquer outra obra ou contexto, a associação que expressa dificilmente poderia ser coincidentemente compartilhada pelo narrador e por personagem: a repetição da símile soa, assim, como a expressão máxima desse sentir junto que o discurso indireto livre formaliza e que a obra de Joyce (e sobretudo a relação do narrador joyciano com Stephen) acentua. Não é por acaso, portanto, que a imagem aparece primeiramente como símile [**as** a snail´s bed] para reaparecer no discurso indireto livre como metáfora [a stain of ink, a snail's bed]. A ausência da conjunção "como" aponta para a atenuação gradativa da elaboração retórica do narrador, bem como para o apagamento da sua presença, cada vez mais diluída na do personagem.

Se muitas descrições, como a de Sargent, acabam por mesclar a objetividade e subjetividade criando uma zona de indeterminação a respeito de sua autoria temática e estilística, "inútil", por sua vez, ao ser claramente um julgamento, é algo que só Stephen poderia pensar a respeito de Sargent. Isso porque o trecho que citamos acima ocorre logo depois de Stephen perguntar-lhe se ele conseguiria fazer os exercícios sozinho e de ele responder que não: eis como a constatação de inutilidade junta-se à da feiura: "- Você consegue fazer sozinho? / - Não / Feio e inútil:[...]". Apesar disso, no entanto, Stephen parece *pensar que* "alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração". Apesar da

---

[129] "His thick hair and scraggy neck gave witness of unreadiness […] On his cheek, dull and bloodless, a soft stain of ink lay, dateshaped, recent and damp as a snail´s bed" (*U* 2.124-5; 126-7).

[130] Sobre a natureza e a genealogia da metáfora, e sua relação com os conceitos Cf. BLUMENBERG, Hans. *Paradigms for a metaphorology*. Translated by Robert Savage. New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2010.

indeterminação do pronome "ela" que vem logo a seguir ("Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado"), não há dúvidas de que o narrador está se referindo à figura da mãe, imagem recorrente na imaginação de Stephen. Os leitores de *Um retrato do artista quando jovem* talvez não tenham dificuldade de conectar o questionamento que vem a seguir ("Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida?") a uma das falas de Cranly, que se tornará uma das mais citadas daquele romance: "Por mais que tudo possa ser incerto no monturo fedorento que é este mundo, o amor de uma mãe não é. A tua mãe te põe no mundo, primeiro te carrega dentro do corpo. O que é que a gente sabe do que ela sente? Mas **sinta ela o que sentir, isso, pelo menos isso, deve ser real**." (JOYCE, 2016, p.295, grifo nosso)[131]. O questionamento, refeito em *Ulysses*, indica um conteúdo cuja origem não pode ser tributada ao narrador: Stephen está claramente se expressando através dele.

"Columbano em seu zelo sagrado saltou" retorna o trecho à posição clássica da narrativa no pretérito perfeito, mas "Columbano" é sinal do imaginário de Stephen que não resiste a mais de duas linhas sem estabelecer uma alusão religiosa. Em Gifford e Seidman (1988, p.34), encontramos a informação de que Columbano foi não apenas um santo irlandês, mas também um missionário que viveu na Inglaterra após ter deixado sua mãe contra a vontade dela. O narrador, portanto, lança mão de uma imagem que se vincula não só ao repertório de conhecimento característico de Stephen, mas que mobiliza seu sentimento de remorso. E é por isso que o salto de Columbano é também o salto que marca a passagem abrupta do pensamento de Stephen sobre a mãe de Sargent para o pensamento de Stephen sobre a sua própria mãe. O pronome "ela" que vem logo depois continua indeterminado, mas se refere àquilo que sobrou da mãe na memória de Stephen: "o trêmulo esqueleto de um graveto queimado no fogo, um **odor de jacarandá** e **cinzas úmidas**". Descorporificada ("**Ela** não era mais"), os últimos vestígios da mãe reduzem-se a esta já recorrente percepção olfativa.

Eis como a sensação de estar dentro da mente do personagem é criada desde o início, ainda que sob a tutela do narrador e mesmo sem o uso do monólogo interior. Nos episódios de Bloom, como dissemos, o uso do discurso indireto livre será diminuto, reduzido a brevíssimas passagens, como: "Gélidos ar e luz entravam pela cozinha mas lá fora doce dia de verão.

---

[131]"Whetever else is unsure in this stinking dunghill of a world a mother´s love is not. Your mother brings you into the world, carries you first in her body. What do we know about what she feels? But whatever she feels, it, at least, must be real" (JOYCE, 2004, p.215).

Dava-lhe uma fominha"[132] (UG p.163) e "Ela podia querer alguma coisa gostosa [...] Não. Ela não queria mais nada"[133] (UG p.165). Quando ressurgir em "Rochedos Errantes" ou, com ainda mais força, em "Nausícaa", o indireto livre estará marcado por uma artificialidade que não o caracteriza nestes casos em que o seu emprego pelo narrador, solidário a Stephen e a Bloom, não tem o objetivo de ironizá-los. Seu pressuposto aqui é a identificação e não o distanciamento irônico que irá expor, como veremos, o desprezo de Padre Conmee e a pretensa autoestima (caricata) de Gerty MacDowell[134].

É significativo, no entanto, que haja uma presença mais intensa desse procedimento nos episódios de Stephen. Bickerton (1968, p.39) apresenta uma hipótese interessante para essa, digamos, "desproporcionalidade": o indireto livre seria mais apropriado para os registros superiores da existência, momentos de forte carga emocional. Dificilmente, portanto, a coloquialidade, as gírias, os pensamentos cômicos e comezinhos de Leopold Bloom poderiam ser transmitidos por esse procedimento e por seu efeito tantas vezes belo e comovente. O indireto livre, portanto, pode muito bem ser visto como mais adequado à expressão da própria "personalidade" de Stephen, ele mesmo um escritor e, como já mencionado, o alterego literário de James Joyce desde a primeira versão de "The Sisters" (tornado explícito no romance autobiográfico *Um retrato...*). Não é preciso, no entanto, sequer recorrer ao pacto biográfico para justificar uma relação mais simbiótica entre o narrador de "Telêmaco" e Stephen. Apenas por *Ulysses* sabemos que Stephen é chamado de bardo por Mulligan, tem ditos exemplares que Haines pretende compilar, considera-se um "exemplo de livre pensar", fará uma pequena exposição sobre Hamlet na biblioteca, é professor, conhece de passagem dois editores e tem contatos para publicar a carta de Mr. Deasy, passava dias lendo no silêncio da biblioteca de Santa Genoveva etc. Tudo isso para ficar apenas nos elementos fornecidos, direta ou indiretamente, pelo narrador e pelo discurso direto. Ou seja, sem recorrer ainda aos monólogos interiores que serão de fato o *locus* privilegiado não só das referências culturais de Stephen, mas também da sua capacidade literária, estilística ao construir narrativas para aquilo que vive ou já viveu. Se a relação de Stephen com a escrita fica desde o início, se não totalmente revelada, ao menos subentendida, a sua predisposição para manejar

---

[132] "Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit puckish" (*U* 4.7-9).
[133] "She might like something tasty. [...] No. She didn´t want anything" (*U* 4.50; 58).
[134] Durão e Tinti (2014) oferecem uma hipótese muito interessante sobre "Nausícaa": trata-se de um caso-limite de violência paródica, quando o romance se volta contra aquela que foi, em menor ou maior grau, uma das suas dinâmicas básicas de funcionamento. Cf. DURÃO Fabio; TINTI, Tauan Fernandes. Do pastiche sobre si: estilo e antropomorfismo no "Nausica", de Ulysses. In: *Revista da Anpoll*, nº 36, p.187-214, Florianópolis, Jan/Jun. 2014.

inventivamente as palavras já se torna explícita desde os seus primeiros monólogos interiores com mais de três linhas. O volteio da sintaxe se sobressai e a linguagem se torna quase um processo exibitório, indicando, por trás dela, um modo muito particular de existência. Ora, é possível observar essa espécie de desfuncionalização da linguagem, ainda que em menor grau, sendo operado também por meio do narrador de "Telêmaco". Ao analisar o primeiro parágrafo do romance, Burgess (1973) identifica, já na atuação da terceira pessoa, um padrão que distorce a postura informativa de qualquer narrador com o qual estejamo/s mais familiarizados:

> Reconhecemos de imediato alguns dispositivos de concisão que Joyce já empregou no *Retrato*, particularmente a preferência por uma única palavra ao invés de uma expressão ou de um sintagma, mesmo quando (ou precisamente por causa disso) o efeito é mais arcaico. A maior parte dos escritores de hoje usaria "in the air" no lugar de seu equivalente norueguês antigo [...]. Atualmente, "thrice" não é muito usado, a não ser de modo jocoso, e pode-se objetar que a economia de uma palavra é insignificante demais para importar. E, no entanto, há algo errado com essa versão: "..gravely blessed three times the tower, the sorrounding country...".A aliteração não é funcional e a ordem das palavras soa excêntrica. Era de se esperar "gravely blessed the tower three times, also the sourrounding country…". Joyce tem uma tendência de colocar um modificador imediatamente depois de um verbo transitivo, mas normalmente quando ele é composto de uma palavra isolada, não de um sintagma. No lugar de "yellowdressing-gown, ungirled", muitos escritores escolheriam "an ungirdled yellowdressing-gown", mas o emprego feito por Joyce traz consequências mais amplas: "ungirdled" sugere o truncamento de um sintagma ou de uma expressão adjetiva que viria naturalmente depois do substantivo. Para justificar a posposição, muitos seriam tentados a reescrever assim: "which he wore ungirdled" ou "which had no girdle" (BURGESS, 1973, p.70).

No fundo, o que importa aqui é, sobretudo, o fato de que Burgess está se referindo ao trecho de abertura do romance, quando *Buck Mulligan é descrito imediatamente e não através dos olhos de Stephen* que não havia, ainda, sequer subido à torre. O que mesmo uma breve comparação entre um trecho narrado pelo narrador isento do prisma de qualquer personagem e um trecho do próprio Stephen (via monólogo interior) nos mostra – "Sono ao sol a pino. Kevin Egan enrola cigarros pólvoros entre dedos borrados de tinta de impressor, sorvendo a fada verde como Patrice a branca. Em volta garfam glutões goela abaixo feijões picantes [...]" (UG p. 147)[135] – é que há uma proximidade entre o comportamento estilístico de ambos. O

[135]"Noon slumbers. KevinEgan rolls gunpowder cigarettes through fingers smeared with printer´s ink, sipping his green fairy as Patrice his white. About us gobblers fork spiced beans down their gullets" (*U* 3.216-8)

modo do narrador formular as suas sentenças não é de todo distante do próprio modo de Stephen formular as suas experiências, passadas ou presentes. Stephen é capaz de manejar com mais criatividade as palavras e imagens que, no entanto, já vinham sendo manipuladas de modo antitradicional pelo narrador, mesmo neste momento completamente isento de perspectiva; daí o grau mais forte de fusão de ambos ou, ainda, daí os discursos de ambos serem mais dificilmente indistinguíveis ou, melhor dizendo, mais facilmente misturáveis. Não será o caso da relação estabelecida entre Bloom e o seu narrador, em que a diferença entre a capacidade linguística de ambos fica sutilmente marcada. Kenner (1978, p.38) identifica no contraste sutil entre os pequenos triunfos de virtuosismo linguístico do narrador (sua capacidade de encontrar a palavra exata, o signo não-arbitrário [the swift knowing intimate Name])[136] e as "inadequações" de Bloom, constantemente às voltas com os fenômenos que não sabe nomear, um dos truques básicos da prosa joyciana. O narrador de Bloom, portanto, não é só mais distante dele[137], se comparado ao de Stephen, como mais conciso que o de Stephen e mais "estilisticamente" capacitado do que Bloom. Tudo isso explicaria a relação menos simbiótica entre ambos e, portanto, a ocorrência quase nula de discurso indireto livre nos episódios em que Bloom é o personagem principal. Ainda assim, no entanto, mesmo em "Telêmaco", o indireto livre não é o procedimento principal; o que ocorre é, na maior parte do tempo, de natureza um pouco diversa. Vejamos outra incursão na subjetividade de Stephen ainda no primeiro episódio:

> **Stephen se inclinou e examinou** o espelho que **lhe** era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros **me veem**. Quem escolheu este rosto para **mim**? Este irmãodasalmas cheio de vermes? Também ele **me pergunta**"[138] (UG p.102, grifos nossos).

---

[136] Kenner (1978, p.32) cita como exemplos as expressões "dull and squat" (*U* 4.13) e "tail on high" (*U* 4.14) que, ao descrerem o movimento da gata, contrastam com a fala de Bloom, inundada de expressões coloquiais como "O, there you are" (U 4.17). O que importa aqui é a diferença entre a inventividade da nomenclatura do narrador, explicitamente discrepante do vocabulário do personagem.
O efeito, como nota Kenner, é cômico e faz com que Bloom se pareça com um personagem de quadrinhos. Outro exemplo do contraste entre a informalidade chã de Bloom e uma linguagem técnica, formal ou – por que não? – literária [em itálico no excerto] ocorre, inclusive, no interior do monólogo interior, em "Hades": "Every mortal day a fresh baatch: middleaged men, old women, children, women dead in childbirth, men with beards, baldheaded businessmen, *consumptive girls with little sparrow´s breasts*" (*U* 6.623-624) / (UG p.230).

[137] Para Fludernik (1986), a prova maior desse distanciamento aparece logo na primeira frase de "Calipso": a formalidade do uso do pronome de tratamento pessoal para referir-se ao personagem: "Mr. Leopold Bloom".

[138] "Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack. Hair on end. As he and others see me. Who choose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too" (*U* 1.135-7).

Esse será o modo predominante da representação do pensamento em *Ulysses*, sobretudo nos episódios "Calipso", "Lotófagos" e "Hades". A marca gramatical principal do excerto é a mudança da terceira pessoa do singular para a primeira, seguida de uma reconfiguração do tempo verbal (que passa do passado para o presente). Ou seja, com base na mudança de enunciador, há também uma alteração das marcas de dêixis – pessoal, temporal e espacial. Assim, no momento em que lemos "Cabelo em pé. Como ele e outros **me veem**. Quem escolheu este rosto para **mim**? Este irmãodasalmas cheio de vermes? Também ele **me pergunta**" estamos diante de outra técnica de representação da consciência: o monólogo interior, por meio do qual o narrador desaparece, ao invés de ter sua linguagem permeada pelo estado do ânimo do personagem ou ao invés de representar, no seu próprio discurso, o pensamento do personagem, como ocorre no uso do discurso indireto livre.

Vale a pena desde já justificar a terminologia adotada: consideramos "monólogo interior" como a técnica literária utilizada para representar o "fluxo de consciência", um fenômeno mental humano e, portanto, extraliterário; distinção, aliás, há muito já estabelecida por Humphrey (1958). O pressuposto é o de que tanto o "fluxo de consciência", termo criado pela primeira vez, em 1881, por William James, quanto o "fluxo interior" de Bergson, por exemplo, referem-se a um processo que não é, sequer, exclusivamente verbal. De qualquer maneira, se o pensamento pode ou não existir sem linguagem – uma controvérsia que se arrasta há séculos – é fato que ele só pode ser traduzido no romance por meio da linguagem escrita, daí também a vantagem de se utilizar termos diferentes para designar processos bastante diversos. Já o "inconsciente", tal como concebido por Freud, é, como se sabe, radicalmente desprovido de linguagem. É curioso, portanto, que Joyce tenha intuitivamente abandonado a verbalização do monólogo interior e recorrido ao drama expressionista de "Circe" para representar os traumas reprimidos de seus personagens. Ao investigar a representação da mente pela literatura ao longo da história, Cohn (1978) percebe algo interessante sobre a representação do inconsciente: ao contrário do que se pode imaginar, as técnicas literárias mais tradicionais (como a narração psicológica e o discurso indireto livre) são as mais adequadas para expressar camadas inconscientes do personagem, justamente por contarem com a mediação do narrador, cuja onisciência é capaz de, justificadamente, trazê-las à tona. Joyce, porém, evita a tal ponto esse narrador onisciente (que sabe inclusive o que os personagens não sabem), que chega a escrever "Circe" para fazer emergir os conteúdos ocultados dos próprios personagens.

A natureza psíquica, portanto, não é exatamente compatível com a natureza da linguagem. Apesar disso, não foram poucos os que tentaram ver entre elas correspondências exatas. Steinberg (1973, p.13-27; 36-61) viu no padrão associativo, na identificação de vários "estados da mente" dos personagens (memória, devaneio, *daydream*, imaginação etc), na presença de sensações, percepções e imagens e, sobretudo, na construção de um sentido de privacidade nos monólogos a simulação perfeita do fluxo de consciência real. Já Tumanov (1997), diante da natureza inobservável do processo mental, recorre às teorias psicológicas sobre o "discurso interior" [*inner speach*] para investigar as particularidades discursivas do monólogo interior. Ainda que o objetivo de ambos seja a investigação das relações entre uma técnica literária e um fenômeno que lhe é essencialmente externo, mais valeria fazer como Hogan (2013) que se pergunta não o quê o funcionamento da mente ensina sobre os romances, mas o quê os romances ensinam sobre o funcionamento da mente. A inversão sutil da pergunta coloca a literatura numa posição ativa, que raramente lhe é concedida. Historicamente, porém, foi justamente o descomprmisso da literatura com a Verdade o que a tornou capaz de, por meio de sua absurda liberdade, descobrir "verdades" antes da Ciência. Freud parece ter percebido isso quando explicou o "complexo de Édipo" a partir da tragédia e o "fetiche" a partir de Hoffman.

Tendo deixado claro, logo de saída, que nosso interesse incide na literatura e não na psicologia e tendo esclarecido a terminologia por nós adotada, podemos mencionar que com a técnica do monólogo interior o pensamento do personagem deixa de ser mediado pelo discurso do narrador. É este próprio pensamento que, substituindo completamente a forma usual da narrativa, nos dará a conhecer aquilo que o personagem faz, o que pensa e o que lhe acontece, de modo que o personagem passa a cumprir uma função que tinha sido, até então, a especialidade do narrador. Genette (2017, p.246) captou essa sutileza quando disse que o monólogo interior seria melhor denominado como "discurso imediato", já que o essencial não é o fato de ele ser interior, mas o de surgir "de chofre (desde as primeiras linhas) emancipado de qualquer tutela narrativa". A interioridade, afinal, já havia sido objeto do solilóquio, do discurso indireto e do discurso indireto livre. O diferencial, portanto, reside no fato de ela surgir, agora, independemente do discurso do narrador[139]. Genette soube pontuar essa peculiaridade da técnica *in abstracto* quando críticos e escritores insistiam num critério estilístico para defini-la: seu caráter desconexo, desconforme. O próprio Dujardin (1931) o

[139] Embora, como veremos, a independência em relação ao narrador seja só uma meia-verdade no caso do monólogo interior em *Ulysses*.

definia como um discurso não pronunciado, reduzido ao mínimo sintaxial, como escreveu em seu livro de ensaios *Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, escrito em 1931 e, portanto, depois de ter empregado sua técnica e depois, inclusive, de Joyce a ter creditado a ele. A definição de Dujardin, porém, não contempla os monólogos de Stephen.

Além disso, Joyce, diferentemente de Dujardin, não faz do monólogo interior o procedimento único da sua narrativa. No *Ulysses*, o monólogo interior irrompe em meio ao discurso do narrador, mantido lateralmente. Nesse caso, o resultado *aparente* do emprego do monólogo é a imediaticidade: a separação entre narração e representação dos pensamentos é clara. Aliás, a versão mais inconfundível aconteceria a partir do acréscimo do verbo introdutório e da pontuação; ou seja, convertendo a sentença em algo como "Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido [...] *e pensou:* 'Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? [...]". Nesse sentido, se considerarmos como ponto chave a configuração gramatical, o monólogo interior joyciano estaria, na maior parte de suas ocorrências, mais próximo do discurso direto do que do discurso indireto livre. No entanto, se trataria de um discurso direto muito peculiar, porque livre das marcas que o introduzem, como o verbo declarativo, os dois pontos e as aspas ou o travessão, por exemplo. Esta parece ser a conclusão de Cohn (1978), quando opta por denominar o modo predominante de representação do pensamento em *Ulysses* de "monólogo citado não assinalado" em oposição ao "monólogo narrado" (discurso indireto livre). A nomenclatura, como se vê, parte do pressuposto de que essas ocorrências se dão por meio do emprego do discurso direto sem as frases introdutórias e sem os sinais gráficos responsáveis por introduzi-lo, daí o "não assinalado". De acordo com Cohn (1978, p.62), a ausência de *verba dicendi* e *cogitandi* ("ele pensou", "ele disse para si mesmo", "concluiu" etc.) e de qualquer pontuação fez com que, pela primeira vez na história do romance, o discurso interior não estivesse separado da terceira pessoa da narrativa. Por isso, *Ulysses* pode ser tomado como o romance responsável pela mudança mais radical no que concerne à integração do texto narrativo circundante com o monólogo citado[140].

140 Em "O som a Fúria", de Faulkner, por exemplo, há uma distinção relativamente clara entre as quatro vozes narrativas que conduzem os diferentes monólogos. Apesar de haver uma profunda indeterminação quanto aos níveis temporais, não há uma mistura entre a terceira pessoa da narração e a primeira pessoa do monólogo interior. Já em "As ondas", de Virginia Woolf, são as descrições externas que são marcadas em itálico e, embora haja o emprego da primeira pessoa e do presente, o travessão e expressões como "disse Louis", "disse Rhoda", sinalizam o início do monólogo interior e a mudança entre os personagens por eles responsáveis. Isso para não mencionar a força homogeneizadora do tom poético e da voz do estilo. Também em "Rumo ao Farol" e em "Mrs. Dalloway", predominam o discurso indireto livre e pululam indicações como

Se considerarmos, portanto, unicamente a configuração gramatical, podemos chegar à conclusão de que o modo de representação da mente neste romance está muito mais próximo de algo como um discurso direto livre[141] (do verbo e dos sinais) do que do discurso indireto livre. Isso, no entanto, é só meia-verdade; já a separação clara entre narração e representação da mente é, na maior parte das vezes, um completo engano. E é justamente a primeira aparição de monólogo interior em *Ulysses* que instaura aquela que será a problemática central (e a especificidade mesma) da representação da consciência nesta obra: "Ele olhou de canto ao alto e soltou um longo assovio baixo, um chamado, então suspendeu-se um instante em enlevada atenção, regulares dentes brancos brilhando cá e lá em pontos dourados. **Chrysostomos**. Dois assovios fortes e estridentes cruzaram a calmaria"[142] (UG p.98, grifo nosso). Até "Chrysostomos", Mulligan e Stephen Dedalus tinham suas ações e gestos descritos sem que alguma vez fôssemos submetidos *diretamente* aos seus pensamentos. "Chrysostomos", no entanto, é mais um aviso ao leitor de que o livro que se está lendo não é, definitivamente, um livro comum: "Chrysostomos" é a primeira ocorrência de monólogo interior em *Ulysses*. Ela demonstra, logo de início, que o monólogo pode ter aspecto mais telegráfico, o que pode transformá-lo em uma série de substantivos isolados. Especialmente quando a sua intenção é apreender sensações e visões, a linha entre narração e representação da consciência se torna extremamente tênue, porque não traz consigo a mudança de enunciador (da 3ª para a 1ª pessoa), nem a mudança verbal que poderia indicar com a clareza anterior a diferenciação entre ambas. Mesmo no primeiro exemplo de monólogo interior por nós citado, a inseparabilidade não é tão clara como parece. Voltemos a ela: "Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? Este irmãodasalmas cheio de vermes? Também ele me pergunta" (UG p.98), "Cabelo em pé", afinal, é uma afirmação do narrador, ainda descrevendo externamente Stephen, ou é já o que Stephen disse

---

"pensou". Döblin, por outro lado, mescla, em uma mesma frase, o monólogo interior do personagem com o discurso do narrador, mas a pessoa e o tempo verbal evidenciam a mudança.
Cf. FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
WOOLF, Virginia. *Rumo ao Farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*: a história de Franz Biberkopf. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

[141] Cohn (1978, p.98) compreende as principais marcas do monólogo interior joyciano como explorações brilhantes do potencial inerente à citação direta do pensamento.

[142] "He peered sideways up and gave a long slow whistle of call, then paused awhile in rapt attention, his even white teeth glistening here and there with gold points. Chrysostomos. Two strong shrill whistles answered through the calm" (*U* 1.24-7).

para si mesmo ao se ver no espelho? Esse tipo de questionamento indica que o principal efeito do monólogo interior joyciano será a indeterminação de vozes. Podemos determinar com alguma certeza que "Chrysostomos" e "Cabelo em pé" foi algo pensado e não pronunciado, porque, em *Ulysses*, o discurso direto tradicional é sempre marcado por meio do uso do travessão, diferente do que ocorria na tradição anglófona de prosa. Porém, não podemos determinar com a mesma certeza quem, afinal, "pensou" "Chrysostomos". A maneira abrupta como ocorre, sintática e contextualmente deslocado da narração, parece indicar que ela não pode ser atribuída ao narrador, apesar de ocorrer na mesma linha de um discurso proferido claramente por ele. Além disso, se observarmos que se trata de uma palavra grega que significa "boca de ouro" teremos o mesmo tipo de ligação (isto é, livre associação) que constatamos na relação "massa verde" – "bile verde", ou seja, entre a visão de Stephen dos dentes restaurados de Mulligan e o seu pensamento posterior. Se notarmos, ainda, que "Chrysostomos" é também um epíteto comumente aplicado ao santo católico São João Crisóstomo, patriarca de Constantinopla e um dos Padres da Igreja primitiva (GIFFORD; SEIDMAN, 1988, p. 14), os detalhes do catolicismo e o conhecimento do grego apontarão claramente para Dedalus como autor dessa palavra que, no entanto, rapidamente é substituída novamente pela palavra do narrador. Com "Chrysostomos", portanto, estamos lidando com a primeira ocorrência do que mais tarde vai se tornar claramente a sedimentação de um campo semântico próprio do personagem; espécie de primeira expressão retórica do princípio individualizador radical dos monólogos interiores.

O trecho supracitado também dá mostras da agilidade com a qual o narrador é capaz de entrar e sair da cabeça dos personagens e, consequentemente, da especificidade do monólogo interior, que dará o tom de toda a primeira parte do romance. Dessa forma, mesmo que o pensamento de Stephen fosse introduzido com verbos introdutórios e sinais explícitos ("Stephen então pensou: 'Crysostomos'") ainda assim a maneira abrupta e constante como o *monólogo interior atravessa o discurso do narrador* impede que se delimite com facilidade qual discurso é do narrador e qual é do personagem. O formato do monólogo interior, portanto, está longe de ser uma mera poda de redundância de marcadores enunciativos, a partir da qual (somada à mudança de tempo verbal e do enunciador) não seria difícil entender algumas passagens, uma vez familiarizados com elas. Assim, se analisamos esse modo de citação do pensamento do ponto de vista de seus efeitos, observamos que eles vão, na verdade, no sentido oposto do discurso direto: ele resulta na mistura de narração e representação da vida interior, o que nos leva de volta ao efeito principal do emprego do

discurso indireto livre. Ou seja, conforme o monólogo interior passa a ser composto apenas por palavras isoladas ou por construções que prescindem de sujeito e verbo, a decisão de onde situar os possíveis "pensou" precisa acontecer quase a cada frase, salvo nos exemplos mais óbvios, o que torna a narrativa também uma espécie de jogo com as ausências. Isso quer dizer que a principal ocorrência da citação do pensamento do outro em *Ulysses* é de fato *gramaticalmente* mais próxima do discurso direto não assinalado, mas o seu *efeito* é o mesmo do discurso indireto livre: a mistura entre objetividade e subjetividade.

Como Joyce utiliza o monólogo interior sem abrir mão do narrador em terceira pessoa, não será a mudança de sujeito, nem de tempo verbal e nem mesmo quebras de parágrafos, vírgulas ou pontos finais que separarão o convívio tantas vezes indiscernível entre essas duas vozes[143] (nem sempre diferentes, vide Stephen). Uma indistinção deste grau entre narrador e personagem depende, sem dúvida, de o discurso indireto livre "padrão" já estar suficientemente convencionado e indica que o critério decisivo da representação da consciência em *Ulysses* não é tanto a verossimilhança psicológica, mas a possibilidade material, devendo-se, portanto, não só a um acúmulo de técnicas, mas, sobretudo, a uma espécie de evolução do discurso indireto livre. Foi por esse motivo que mencionamos, na introdução dessa tese, que a especificidade do monólogo interior joyciano relaciona-se a totalidade histórica da qual se originam as formas literárias: ela depende do estado de desenvolvimento do material que, por sua vez, está relacionado também à experiência social que visa representar.

No período formativo do discurso indireto livre e, sobretudo, no auge de sua solidificação ao longo de todo o século XIX, a voz pretensamente neutra da técnica (como veremos em detalhes, a seguir, com a análise de *Madame Bovary*) relacionava-se, segundo Moretti (2008, p.137), com a voz do contrato social moderno: por meio dela, não se expressa exatamente nem o narrador/autor, nem o personagem, mas o contrato social, a voz do indivíduo socializado. O crítico encontra nos padrões de impessoalidade da vida burguesa a principal razão para o uso generalizado desse procedimento pelos autores e para o gosto generalizado por essa técnica entre os leitores. Mas, quando o faz, Moretti parte da análise das obras de Jane Austen e Flaubert, esses sim exemplos de força da vertente impessoal do indireto livre (Cf. p.193-4). Com Joyce, porém, já estamos um passo à frente. Quase "a ponto

[143] Galindo (2006, p.113) afirma que o juízo do leitor e seu conhecimento sobre a psique dos personagens e do narrador são decisivos para a determinação da proveniência das vozes que, ainda assim, tendem, em muitos momentos, a permanecerem indetermináveis.

de ser engolido pela ideologia" (MORETTI, 2008, p. 140), *o discurso indireto livre padrão se aproxima da vertente subjetiva* e se transforma em *outra coisa*: em termos de configuração retórica, essa evolução caminha no sentido que procuramos descrever: gramaticalmente + direto, representacionalmente + indireto. Se a terceira pessoa de *Ulysses* precipita-se para a primeira pessoa do monólogo interior, de modo que a narrativa dispensa uma técnica em proveito da outra, o resultado da combinação das duas técnicas curiosamente não é a separação, mas a indistinção de vozes. O monólogo interior na sua especificidade joyciana pode ser concebido, então, como um tipo de evolução do discurso indireto livre em ao mesmo três sentidos: 1) na medida em que o seu pressuposto é a diminuição da distância entre narrador e personagem, 2) na medida em que o seu efeito é, tantas vezes, a dependência e a indiscernibilidade entre as vozes dessas duas instâncias e 3) na medida em que, comparado à mera incubação da expressão da subjetividade do personagem possilitada pelo discurso indireito livre durante o século XIX – uma aparição ainda tímida e parcial –, o monólogo interior acaba por ser sua eclosão definitiva.

A essa altura, portanto, podemos fazer algumas considerações de ordem mais geral e afirmar que a técnica padrão em *Ulysses* é um tipo de funcionamento discursivo que envolve 1) a narração em terceira pessoa e a perspectiva como forma principal de emissão da informação narrativa, o que lhe confere também uma tendência a tomar emprestado o vocabulário de seus personagens 2) o discurso direto, 3) raras narrações psicológicas, 4) o discurso indireto livre (e uma extensão das suas propriedades) e 5) o monólogo interior, num contínuo de tipos de manifestações, do mais ao menos organizado. A combinação e a variabilidade podem ser vistos como os sustentáculos gerais do estilo inicial. Isso porque essas técnicas, por sua vez, estão distribuídas em diferentes proporções ao longo dos episódios da primeira parte e ganham também matizes específicas. O narrador em terceira pessoa, por exemplo, é, na "Telemaquíada", mais permeável à personalidade de Stephen e, consequentemente, mais indissociável dele, se comparado à narração dos episódios subsequentes.

Por isso, a complexidade resultante da combinação entre todos esses procedimentos faz com que a objetividade que assim os distingue apareça com alguma culpa. Afinal, a natureza estrutural do livro, responsável por gerar tantos conceitos e análises, é a mesma que resiste insanamente a qualquer tipo de "encaixotamento". Longe de ser apenas a origem de um problema metodológico, este é – também e sobretudo – um efeito literário: cada obra poderosa cria suas próprias dificuldades de comentário; nas palavras de Paul de Man, a forma

específica da sua impossibilidade de leitura. Henry James (1995, p.32-3), usando de uma comparação precisa, já alertou para o fato de que "o crítico que, diante da textura fechada de um trabalho acabado, pretenda traçar uma geografia dos itens marcará algumas fronteiras tão artificiais quanto qualquer uma das conhecidas pela história". Qualquer conclusão honesta sobre a resistência de um texto literário específico à generalidade da crítica, porém, só pode aparecer a partir não apenas da pretensão à objetividade como do investimento nela.

Fludernick (1986) defende a hipótese de que não existe um estilo inicial, já que o estilo varia, desde a primeira parte, de episódio a episódio. Assim, segundo ela, "Telêmaco" consiste numa combinação complexa de diálogos, passagens objetivas, passagens pseudo-objetivas (os advérbios de modo), adaptabilidade da voz narrativa ao comportamento de Mulligan e, mais consistentemente, ao ponto de vista e à dicção de Stephen. Para ela, esse efeito só é possível devido à ausência de uma voz narratorial bem marcada e verdadeiramente distinta do personagem focal neste episódio. A constatação de uma maior ocorrência do discurso indireto livre em "Telêmaco" foi o que nos permitiu também chegar a essa conclusão, formulada em outros termos. Em "Nestor", a forma delineada em "Telêmaco" atinge outro nível: embora o diálogo continue sendo estrutural, o ponto de vista de Stephen reina supremo, de tal modo que a narrativa toda pode ser interpretada como fruto da percepção do personagem. Em "Proteu", o monólogo interior já se tornou praticamente a técnica exclusiva para a representação da consciência. "Calipso", por outro lado, inaugura um novo paradigma: um monólogo interior essencialmente diferente e um narrador muito mais distanciado (e independente) de Bloom. Fludernik (1986, p.24-25) considera sinais manifestos dessa independência o fato de o narrador abandonar ocasionalmente o foco narrativo de Bloom e, sobretudo, o fato de *incorporar apenas pontualmente algumas de suas expressões,* o que torna o efeito do "Uncle Charles Principle" irônico. Em "Telêmaco", a indistinguibilidade entre os discursos do narrador e personagem é maior e o pressupsto desse amálgama é a identificação – e não a distância – entre as duas instâncias.

De fato, *Ulysses,* como quase toda obra de vanguarda, é também expressão de um momento de autoconsciência da arte, em que ela percebe que, para progredir, seria preciso transgredir. Um dos aspectos transgressores de *Ulysses* é não só a mudança extremamente veloz de uma técnica a outra ou, ainda, a passagem de um episódio a outro, mas também – e sobretudo – a passagem de Stephen para Bloom. Como percebe Wicke (2004), aquilo que

Bloom pensa sobre a moda, "muda bem quando você está para pegar o jeito"[144] (UG p.581) é exatamente o que os leitores podem pensar de *Ulysses*.

Fludernik apresenta, portanto, uma hipótese similar à nossa, que tentamos demonstrar até aqui que o padrão narrativo não é padronizado. Há, no entanto, algumas diferenças fundamentais: Fludernik questiona a existência de um estilo padrão, enquanto nós questionamos o seu caráter padronizado; nos parece inegável a impressão de homogeneidade da primeira parte que – é bem verdade – só aparece em relação à variabilidade da segunda. Por conseguinte, Fludernick suspeita também da possibilidade de se falar em duas partes do romance. O argumento, portanto, é o de que entre uma parte e outra há mais continuidade do que ruptura. Com isso, ela parece subestimar o aspecto transgressor (e, não seria exagero dizer, destrutivo e destruidor) do romance, que mencionamos acima. Ao olhar para o romance com as lentes da homogeneidade, Fludernik só consegue buscar pelas semelhanças. Assim, ela constata que todas as técnicas presentes em "Sereias", por exemplo, já haviam sido empregadas antes e é apenas a sua aplicação mais radical o que produz algum estranhamento. "Éolo", por sua vez, não pode ser considerado um ponto de virada, porque a característica distanciada de sua prosa já apareceu em "Calipso" e em "Lotófagos". Até "Ciclope" não poderia ser tomado como um episódio exatamente novo quando apresenta Bloom a partir de uma perspectiva externa (a forte capacidade mimética do narrador em relação a Bloom e o consequente efeito paródico dessa nova apresentação não estão em jogo para serem considerados diferenças). Não faltam, em suma, exemplos para mostrar que a inovação não começa na segunda parte, onde ela, na verdade, apenas se tornaria mais conspícua. O gesto de Fludernik, porém, não é ele mesmo uma novidade: é exatamente o mesmo exercício que a crítica faz para procurar e provar a presença do arranjador ainda nos episódios iniciais. O próprio Hayman (1982, p.122-136) incluiu um apêndice na reedição de seu livro para citar exemplos, ainda nos primeiros episódios, da ação de uma categoria que ele próprio pensava existir apenas a partir de "Sereias". Ora, é justamente o caráter acentuado da inovação o que a torna capaz de agir retroativamente e possibilitar a percepção de que, na verdade, a inovação, ainda que tímida, já estava lá. Além disso, ao enfatizar a heterogeneidade da primeira parte e a homogeneidade entre a primeira e a segunda, Fludernik parece se esquecer de dois pontos fundamentais: 1) todos os episódios da primeira parte tem a verossimilhança psicológica se não como pretensão ao menos como resultado e, embora se possa falar da manutenção, a

[144] "Just changes when you´re on the track of the secret" (*U* 13.804-5).

partir de "Sereias", de modos narrativos já existentes no estilo inicial, não é possível considerar que eles tem o mesmo efeito: modos narrativos tradicionais envoltos no invólucro tantas vezes esdrúxulo da voz do estilo não podem ter efeitos tradicionais. Não existe técnica *in abstracto*, desconectada de seu pressuposto, efeito e função. Por isso, na terceira parte dessa tese, defenderemos não só que essa combinação de técnicas iniciais continua operante, embora com outra distribuição, mas que, a partir de "Sereias", *Ulysses* apresenta também um novo conceito de forma e, consequentemente, outro efeito: uma postura interpretativa e paródica diante dos seus protagonistas. O pressuposto dessa postura não é mais a identificação com os personagens, mas certo distanciamento.

A segunda parte do romance, porém, não é exatamente o foco do texto de Fludernik que, de resto, é não só extremamente competente na sua capacidade argumentativa e demonstrativa, como muito corajoso na sua ousadia de ler de uma maneira nova uma questão formal central de *Ulysses*, que, apesar da complexidade, se converteu em ponto pacífico. O estilo inicial acabou se tornando, afinal, mais uma dessas "etiquetas" que, uma vez criadas pelo autor, passam a ser ou constantemente confirmadas ou repetidas dispensando a demonstração; tomadas, em suma, de maneira não problemática, como algo simplesmente dado. Curiosamente, porém, o texto de Fludernik, parece não ter tido grande repercussão na crítica joyciana – a despeito de ela própria ser já uma estudiosa conceituada da narratologia. Há, talvez, uma possível explicação para isso: depois dos anos 80, a questão da forma em *Ulysses*, salvo raras exceções, não foi objeto de interesse (o que justifica o caráter forçosamente desatualizado da nossa bibliografia sobre o monólogo interior). A história da crítica do *Ulysses* é, ao mesmo tempo, reveladora de um movimento da própria área que, cada vez mais, se afasta da sua especificidade, a materialidade do texto, para se direcionar para questões temáticas (identidade cultural e novo nacionalismo, gênero/sexo/sexualidade, feminismo/pós-colonialismo etc)[145]. Eis como a peculiaridade de *Ulysses* assume funções exteriores não só em relação ao cânone, mas também em relação à crítica.

Há algo, no entanto, comum tanto à perspectiva de Fludernik, quanto à nossa que precisa ser enfatizado: a verificação, no padrão narrativo, de uma combinação e variação de técnicas. É, afinal, justamente porque nenhum dos procedimentos é capaz de, sozinho, produzir qualquer significação que a combinação entre discurso do narrador e monólogo interior surtirá outro efeito, que não é nem o de um, nem o de outro, e nem tão pouco a

145 Cf. GILLESPIE, Michael Patrick. *Recent criticism of James Joyce´s Ulysses*: an analytical review. New York: Camden House, 2000.

vertente social e objetiva que comandava as "verdades" do discurso indireto livre padrão. Ao lançar mão de procedimentos anteriores e contemporâneos a ele, o "estilo inicial" de *Ulysses* inaugura também outro procedimento: o monólogo interior em sua especificidade joyciana. Se, separadamente, o narrador em terceira pessoa e o monólogo interior são duas técnicas, juntos acabam por indicar que algo nesta obra faz as vezes do discurso indireto livre. Tal configuração acentua ainda mais a indeterminação de vozes e se torna estrutural neste romance. Primeiramente, somos levados a nos perguntar "Quando fala o narrador?", "Quando inicia a voz do personagem?". As instâncias enunciadoras tornam-se praticamente indiscerníveis e conformam um embate que só pode ser atenuado (nunca totalmente resolvido) a partir de certo caráter performático da leitura. Esse tipo de equívoco (quem está falando?) não poderia ter surgido dentro de uma situação narrativa tradicional, mas apenas em um contexto em que a distância entre narrador e personagem já foi reduzida por outros meios. Por isso, a segunda parte desta tese – interessada, como esclarece seu título, na genealogia do monólogo interior – investigará que meios são esses. Explorá-los, como o leitor notará, exigirá que passemos em retrospectiva algumas técnicas envolvidas em alguns dos modos de representação da mente, utilizando, para isso, romances representativos. Na segunda parte dessa tese, veremos, a partir do estudo dos antecedentes fundamentais dessa forma de representação da consciência, que será possível considerar – por conta da disponibilidade pioneira desse formato na tradição literária – que a supressão do "pensou" e dos recursos gráficos consiste num avanço técnico que depende, para ser alcançado, de certa disponibilidade de materiais artísticos sobre os quais nos debruçaremos e, para ser entendido, de certo grau de "alfabetização" do público leitor em uma gramática narrativa convencional. Distanciados historicamente de todo um acúmulo da tradição literária, veremos que a revolução operada por *Ulysses* na história do romance foi ela mesma dependente de revoluções anteriores. *Ulysses* se forma, assim, a partir de procedimentos que compõem o que hoje conhecemos como tradição da prosa sofisticada; no entanto, reúne esses elementos díspares em uma síntese específica. Essa refinada artimanha, que torna irredutível a totalidade singular de seu conjunto, o coloca no centro do movimento modernista, ao mesmo tempo em que revela um potente modo de transgredir e de avançar. Se a transgressão é já um lugar-comum nas discussões sobre o modernismo, neste caso ela não pode ser entendida apenas como mero desvio ou negação de um sistema em curso. Afinal, *Ulysses* só transgride por meio do contato íntimo que estabelece com a tradição da qual acaba por se libertar,

ensinando-nos, assim, que, para que se ultrapasse qualquer limite estabelecido, é preciso, primeiro, chegar até ele.

CAPÍTULO 2. O monólogo interior: pressupostos e efeitos

I.

Como a descrição formal do capítulo anterior procurou demonstrar, o monólogo interior é uma das técnicas que compõem o padrão narrativo de *Ulysses*. Apesar disso, ele deixa de ser uma técnica entre outras e, sofrendo uma espécie de inchaço, não só se dissemina, mas se expande ao longo da primeira parte do romance. Isso significa que este procedimento não só estará cada vez mais presente, mas também que seu uso se tornará mais extenso, de modo que os leitores encontrarão uma participação cada vez menor do narrador em terceira pessoa e, consequentemente, dos seus principais modos narrativos, o discurso indireto e o indireto livre. Ao se converter na própria forma dada pelo romance à apresentação das situações que o compõem, o monólogo, porém, acaba por fazer algo mais do que se tornar um dos procedimentos do padrão narrativo de *Ulysses*. O relativo domínio gramatical da primeira pessoa traz mais consequências do que a simples descrição dessa especificidade formal pode fazer supor: ao prescindir da tutela do narrador, a técnica do monólogo interior 1) arrasta consigo todas as demais categorias, relativamente estáveis, do gênero (como tempo e espaço), e 2) dispensa que o desdobramento daquilo que apresenta se converta em uma explicação generalizante. Portanto, apesar de ser detentor gramatical de um discurso que acaba por transmitir a sua história, a primeira pessoa instaurada pela técnica do monólogo interior é totalmente distinta da primeira pessoa que caracterizava a já conhecida narrativa autodiegética; dessa diferença derivará as transformações mais substanciais do romance. Resta agora saber a que, afinal, essa diferença se deve.

Essa primeira pessoa nada terá que ver com aquela que caracteriza, por exemplo, o narrador autodiegético não confiável, do qual *Lolita* pode ser tomado como caso exemplar. A principal diferença nesse caso é que há uma forte *motivação* por trás do discurso de Humbert Humbert, que o faz ser bem articulado para provar, ao mesmo tempo, sua sensibilidade extrema e sua não culpabilidade. O que o motiva é o intuito de *convencer* os “senhores e senhoras membros do júri” (NABOKOV, 2003, p.11), vocativo que o narrador emprega logo no final do primeiro capítulo. Se a sua narração tem pontos cegos que permitem uma distinção entre o que o narrador está dizendo e o que estava, de fato, acontecendo, isso ocorre a despeito da *intenção narratorial*. A ela, acaba se sobrepondo à intenção do texto como um todo, daí a desconfiança do leitor ir se revelando cada vez mais legítima, apesar da tentativa do narrador de manipulá-lo por meio de um discurso que o mostra, ao invés de culpado,

vítima de tentações externas e de desejos incontroláveis. No entanto, uma vez terminado o processo, a obsessão pelos detalhes por parte de um narrador agora moralmente dúbio transforma as sequências descritivas, antes sinais de uma personalidade hipersensível, em provas de uma personalidade lasciva. Isso, no entanto, só ocorre porque a narrativa deixa saltar de si outras camadas que impedem que a intenção do narrador se concretize. A existência dessa intenção, porém, é indiscutível, assim como o é a projeção de um narratário para quem o discurso, sempre performático, não cessa de se dirigir. A primeira pessoa instaurada pela técnica do monólogo, contudo, diferente dessa, não performa. Não sabe o que é existir para *um outro*.

Ora, todo discurso com vistas a estruturar-se pressupõe um destinatário presente, ausente ou virtual. Quando se orienta para um destinatário, a narrativa se aproxima da função fática da linguagem (em que esse contato é verificado), conotativa (em que há a tentativa de influência e persuasão), testemunhal e/ou ideológica (quando se pretende agir sobre o destinatário, fornecendo, para isso, explicações e justificações). Ao prescindir desse outro pra quem o discurso se faz, o monólogo interior também renuncia a qualquer intenção. Sua especificidade, portanto, não reside apenas no fato de ser *independente do narrador em terceira pessoa*, mas de o ser também *independente do narratário*, daí a dupla impressão que dele deriva: a de que, por um lado, o personagem fala senão consigo mesmo e a de que, por outro, esse discurso é parcialmente desconexo.

Assim, se a primeira pessoa do monólogo interior não tem qualquer relação com essa que caracteriza o narrador não confiável, ela tampouco tem qualquer semelhança com aquela de Proust (2016), por exemplo, disposta a empreender um projeto narrativo que, em retrospectivo, destrincha minuciosamente a sua vida pregressa. A paradigmática *recherche* já evidencia a natureza evocativa desse discurso (responsável por formalizar fatos trazidos à memória), bem como a condição ativa do sujeito que o enuncia (que efetivamente *busca* por essas lembranças). O resultado desse ímpeto narrativo é uma relativa distinção entre o eu do presente (sujeito responsável pela narração), e o eu do passado (objeto da narração). O primeiro é capaz de, voluntariamente, não só procurar por fatos do seu passado para trazê-los à lembrança, mas também de dispô-los numa nova ordem (embora evidentemente não cronológica, mas cruzada e combinada), julgando-os à luz do presente e produzindo, assim, interpretações compostas e novas. Eis porque esse narrador é constituído por uma cisão peculiar que quase aproxima o romance de uma narrativa em terceira pessoa. O narrador tem privilégio cognitivo sobre o eu da história, por isso, apesar de pretenderem, no mundo

ficcional instaurado, ser a mesma "pessoa", eles não são, definitivamente, a mesma instância: um é objeto do discurso do outro. O discurso narrativo confere, assim, ordenação e significado próprios aos acontecimentos que, na história, tiverem outra sucessão e geraram, outrora, outra ou nenhuma compreensão. Eis porque Genette (2017, p.304) concebe este romance como um romance de formação que conta, não sobre Marcel-escritor, mas sobre como Marcel *se torna* escritor: "A narrativa deve, portanto, interromper-se antes que o herói encontre o narrador". Situação bem diferente dessa determina a representação do pensamento do personagem via monólogo interior.

No caso da primeira pessoa que define o narrador não confiável, portanto, temos o desejo de *convencer o narratário*, no caso da de Proust, temos o desejo de *reelaborar discursivamente a vida pregressa.* Nos dois casos, *a posição da instância narrativa é ulterior à história* e o *desejo de narrar o passado* é condição *sine qua non* da elaboração dos discursos. O pretérito, portanto, é a forma por excelência de ambas as narrativas. *Ulysses*, no entanto, nos oferece algo mais intangível do que o "tempo perdido": o tempo presente. Milan Kundera (2016, p.33) sintetiza com brilhantismo o diferencial de Joyce nesse sentido, nos lembrando algo recorrente: que, tantas vezes, somente um escritor é capaz de captar com tanta sensibilidade a maestria dos seus pares:

> Aparentemente não existe nada de mais evidente, de mais tangível e palpável do que o momento presente. E, no entanto, ele nos escapa completamente. Toda a tristeza da vida está aí. Durante um único segundo, nossa vista, nossa audição, nosso olfato registram (consciente ou inconscientemente) uma série de acontecimentos e, por nossa cabeça, passa um cortejo de sensações e de ideias. Cada instante representa um pequeno universo, irremediavelmente esquecido no instante seguinte. Ora, o grande microscópio de Joyce sabe parar, reter esse instante fugidio e fazer com que o vejamos. (KUNDERA, 2016, p.33)

Kundera chama a atenção não só para o fato de que Joyce põe em movimento uma espécie de representação das sensações passageiras, por meio da qual experiência e discurso coincidem, mas também para o caráter singular dessa postura em relação à tradição de prosa. Em oposição à representação do tecido sutil, mas sempre existente, dos impulsos fugidios, estão *Lolita* e *Em busca do tempo perdido*. Esses dois casos paradigmáticos da narrativa em primeira pessoa, portanto, iluminam por contraste as quatro diferenças fundamentais que separam o já conhecido narrador autodiegético da primeira pessoa do monólogo interior: como o objetivo da técnica é representar o fluxo de consciência dos seus personagens, ela

necessariamente implica a instauração de uma primeira pessoa que 1) estabelecerá uma *relação predominantemente presentificada* com o mundo e que não terá o objetivo de contar uma história, se ela, ainda assim, invevitalmente, o faz, é *involuntariamente* e, portanto, 3) *sem narratário* e 4) *sem qualquer pretensão de reconstituir discursivamente* seja seu presente, seja seu passado. São essas as quatro marcas responsáveis pela peculiaridade do discurso produzido via monólogo interior. Quando utilizado em *Ulysses*, o narrador se retira e quem significa e nomeia o mundo é o próprio personagem: ou seja, no monólogo interior, não há mais qualquer resquício do narrador em terceira pessoa. Da constatação desse fato advém a afirmação de Genette (2017, p.268) de que essa técnica silencia em definitivo a instância narrativa ao substituí-la pelo personagem, realizando integralmente a focalização interna. São, portanto, justamente os quatro pressupostos do monólogo interior listados acima, tão importantes quanto frequentemente esquecidos, que permitem que ele resulte na mais perfeita simulação do trabalho psíquico. Sem um ouvinte projetado e sem qualquer pretensão, a descontinuidade não pode ser senão o seu modo único de continuar, a ausência de organização é o seu principal princípio organizacional; e algumas frases são apenas partes de um todo em potencial, recusando-se a se unirem em prol de um esquema referencial consistente e inteligível. Vejamos o monólogo interior que a leitura da carta de Milly – agradecendo o presente de aniversário recebido dos pais e contando dispersamente algo sobre Bannon – suscita em Leopold Bloom:

> Quinze ontem. Engraçado, quinze do mês também. Primeiro aniversário dela longe de casa. Separação. Eu lembro a manhã de verão quando ela nasceu, correndo chamar a senhora Thornton na Denzille Street. Velhinha animada, ela. Deve ter posto montes de nenês no mundo. Ela sabia desde o começo que o coitadinho do Rudy não ia sobreviver. *Enfim, Deus é bom, senhor*. Ela percebeu imediatamente. Ele ia estar com onze anos agora se tivesse sobrevivido. **Seu rosto vazio encarava apiedado o pós escrito.**[146] (UG p.179, grifos nossos)

A carta aqui é o objeto responsável por mediar o mundo exterior e o mundo interior do personagem, o presente e o passado. A leitura é a experiência que funcionará como um gatilho disparador dessa cadeia de associações que sobrepõe a nova idade da filha, a data do mês, a curiosa e bloomiana constatação da coincidência entre ambas (um prenúncio?) e a observação

[146] "Fifteen yesterday. Curious, fifteenth of the month too. Her first birthday away from home. Separation. Remember the summer morning she was born, running to knock up Mrs Thornton in Denzille street. Jolly old woman. Lot of babies she must have helped into the world. She knew from the first poor little Rudy wouldn't live. Well, God is good, sir. She knew at once. He would be eleven now if he had lived. His vacant face stared pityingly at the postscript" (*U* 4.415-21).

de que se trata da primeira ausência de Milly, o que remete, por oposição, à primeira vez em que ela esteve presente na casa (o nascimento). O verbo "lembrar" desestabiliza o tempo presente por meio do qual é instaurado e cria um efeito curioso, pois faz com que o acento recaia agora mais sobre o discurso interior e menos sobre os fatos que esse discurso apresenta, assinalando que o que está em jogo aqui é a percepção presente do passado. A recordação do parto leva ao aparecimento daquela que foi imprescindível para sua realização, a parteira senhora Thornton, cuja apresentação é feita por meio de uma descrição que é, simultaneamente, também uma opinião pessoal de Bloom. Isso porque a descrição, quando ocorre no interior do monólogo, acaba dizendo sempre sobre a personagem descrita e sobre quem a designa. Em "Velhinha animada" [jolly old woman], o diminutivo empregado na tradução manifesta em língua portuguesa o sentido contido em "old", termo também usado para demonstrar que se conhece e que se gosta de alguém. Assim, tanto "velhinha" quanto "old" expressam a simpatia de Bloom pela parteira. Essa simpatia, cerca de cento e vinte e cinco páginas depois (na tradução; na versão original, setenta e nove páginas depois), não só reparecerá em outro monólogo, como virá acrescida de compaixão pelos sustos de madrugada e pela falta de pagamento aos quais essa profissão é frequentemente submetida: "As pessoas batendo na porta deles a qualquer hora. *Pelamordedeus, doutor. A patroa com as contrações*. Aí deixam eles meses esperando o pagamento. Por cuidados para com sua esposa. As pessoas não têm gratidão."[147] (UG p.305). Que entre tantos adjetivos Bloom utilize novamente [jolly] para descrevê-la – "A velha senhora Thornton era uma criatura muito divertida"[148] (UG p.305) [jolly old soul] – é mais um sinal de sua indisfarçada afeição por ela e do provável entusiasmo da parteira.

O monólogo interior confere a *Ulysses* uma capacidade de iluminar outros processos narrativos que é, mais uma vez, exemplar. O modo como, a partir do monólogo interior, o leitor forma a figura de um personagem ilumina o estatuto mesmo de todo e qualquer personagem, sempre resultado de uma combinação caracterizada pela presença e volta de semas que, como definiu Barthes (1992), determinará aquilo que, por falta de melhor termo, chamamos de "personalidade". É só porque "jolly" está mais de uma vez próximo de "Senhora Thornton" que podemos construir a imagem de uma parteira alegre. Vale lembrar que a segunda aparição da parteira, também através da mente de Bloom, dará ensejo a uma

[147] "People knocking them up at all hours. For God´s sake, doctor. Wife in her throes. Then keep them waiting months for their fee. To attendance on your wife. No gratitude in people" (*U* 8.397-400).
[148] "Old Mrs Thornton was a jolly old soul" (*U* 8.394).

das mini-cenas mais hilárias da história da literatura, em que Bloom recorda que "a primeira reverência ao público"[149] (UG p.305) prestada pelo filho de Tom Wall foi o esmigalhamento da mão da senhora Thornton: das desvantagens de se trazer ao mundo uma criança grande, com uma "cabeça que nem uma abóbora premiada"[150] (UG p.305).

Assim, da descrição indisfarçadamente simpática da senhora Thornton passamos para uma hipótese previsível sobre ela: "Deve ter posto montes de nenês no mundo", **por isso "**Ela sabia desde o começo que o coitadinho do Rudy não ia sobreviver". A conjunção conclusiva não existe no monólogo, mas a citamos aqui para indicar como se dão sutilmente as "livres" associações de Bloom. Uma ideia leva a outra, mas aparecem sintaticamente independentes, assimilando-se, assim, ao estado original de elaboração mental. O assíndeto é, incontestavelmente, a principal figura de linguagem do monólogo interior (com exceção para o monólogo de Molly Bloom). A omissão das conjunções e dos conectivos sublinha a ruptura temporal e causal entre as orações. A consequência é a ênfase no sentido de cada uma delas, que, aparentemente isoladas, ganham maior expressividade por meio de suas ideias centrais, sem deixar também de desencadearem ideias subsequentes. Por isso, no caso deste monólogo de Bloom, ter realizado muitos partos é um índice de experiência, o que o leva a uma indução. Hipóteses e induções são marcas características dos monólogos de Bloom e, assim como as descrições, acabam por dizer não só daquilo que de fato dizem, mas também daquele que as formula; está em jogo a simulação de um movimento psíquico peculiar, uma maneira própria de apreender o mundo.

Da indução característica de Bloom, o monólogo passa para uma citação (em itálico no excerto supracitado) – que é, como nos permite supor o vocativo "senhor", um consolo dirigido à Bloom – da própria Senhora Thornton: "Enfim, Deus é bom, senhor". Aqui, a tentativa da parteira de reconfortar Bloom reitera, para ele, a sua crença de que ela percebeu imediatamente que Rudy não sobreviveria. Frente a lembranças dolorosas como essas, o futuro do pretérito acompanhado pela condicional – "Ele *ia estar* com onze anos agora *se* tivesse sobrevivido" – torna-se com frequência a estrutura temporal por excelência do monólogo interior, lugar não apenas do experenciado (como poderia sugerir a constância do tempo presente) ou do passado, mas também do frustrado: o passado não é apenas o que foi; é também e, sobretudo, o que nunca foi permitido ser.

---

[149] "His first bow to the public" (*U* 8.396).
[150] "Head like a prize pumpkin" (*U* 8.396-7).

Se o monólogo interior pode ser compreendido como o procedimento por meio do qual o presente encontra o passado ou, dito de outro modo, por meio do qual o passado é reencenado pelo presente, será nele também que a possibilidade do ontem aparecerá sempre parcialmente coberta pela desilusão do hoje. Em suma, a percepção presente do passado faz com que o que outrora foi o germe do futuro seja apenas o desencantamento profundo do que se tornou. Diante disso, não há o que se fazer, a não ser a imaginação projetiva imposta pelo futuro do pretérito: "Ele ia estar com onze anos agora"; o "se", no entanto, vem sobrepor a sequência que produz ao possível futuro, de que tomou a vez.

Por fim, destacamos a estrutura paralela entre a idade de Milly, anunciada na abertura do monólogo, e a de Rudy, anunciada ao final ("quinze **ontem**"/ "onze anos **agora**"). O paralelismo entre o início e o fim do excerto aponta para o caráter circular dos monólogos: apesar de se se abrirem para outros monólogos (como ilustra a dupla aparição da Senhora Thornton) e adensarem a relação entre os fatos dentro da obra, os monólogos compreendem, em alguma medida, uma unidade temática; são, assim, em si mesmos, círculos fechados, mas irradiantes. A constatação de Bloom de que o futuro, tornado presente, não se parece com a ideia que se tinha no passado feito dele a torna um lamento diante do qual a solidariedade do narrador não pode fazer outra coisa se não soçobrar: "Seu rosto vazio encarava apiedado o pós escrito".

II.

O monólogo interior acima citado foi desencadeado pela leitura da carta de Milly. Longe de ser um caso isolado, ele ilustra uma estrutura típica da manifestação da técnica em *Ulysses*: os principais fatos biográficos dos personagens os quais, numa narrativa tradicional, seriam considerados dignos de compor a tessitura narrativa, não estão, nesse romance, submetidos a um ímpeto narrativo que os seleciona, os dispõe cronologicamente e os explica. Esses eventos, ao contrário, surgem quase como vítimas da realidade externa que caracteriza o presente da ação e que, à revelia mesmo do próprio personagem, os desencadeia. Eis como, no caso de Bloom, não apenas a impotência diante de um provável envolvimento de Milly com Bannon e o fantasma da traição de Molly, mas também o suicídio do pai e a morte prematura do filho Rudy só podem aparecer *a partir de e em meio* a uma miríade de outros detalhes dos quais acabam por se tornar, no limite, quase indistinguíveis:

O senhor Bloom parou na esquina, **olhos vagando sobre cartazes multicoloridos**. [...] Olha só. Leah hoje à noite: senhora Bandman Palmer. Ia gostar de ver ela nessa peça de novo. Hamlet ela representou ontem à noite. Faz papéis masculinos. Talvez ele fosse mulher. Por isso a Ofélia cometeu suicídio? Coitado do papai! O jeito como ele falava de Kate Bateman nessa peça. Na frente do Adelphi em Londres esperou a tarde inteira pra entrar. Foi um ano antes de eu nascer: sessentecinco [...] Coitado do papai! Coitado! Foi bom eu não ter ido até o quarto olhar o rosto dele. Aquele dia! Que coisa! Que coisa! Ffuu! Bom, talvez tenha sido o melhor pra ele[151] (UG p. 191, grifos nossos).

Refúgio de cães ali embaixo. Coitado do Athos! *Seja bom com o Athos, Leopold, é o meu último desejo*. Seja feita vossa vontade. A gente obedece quem está no túmulo. Uma garatuja moribunda. Ele não agüentou, como sofreu. Bicho quieto. Os cachorros dos velhos normalmente são[152] (UG p.211, grifos nossos).

[...] **O senhor Dedalus** rosnou. [...] Ele **gritava** por sobre o estrondo das rodas. Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica. Se o meu Rudy tivesse sobrevivido. Ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa. Caminhando do lado da Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele. Sensação estranha ia ser. De mim. Só uma chance. Deve ter sido naquela manhã no Raymond Terrace ela estava na janela, olhando os dois cachorros fazendo aquilo perto do muro do chegademaldade. E o sargento sorrindo lá de baixo. Ela estava com aquele vestido creme com o rasgão que ela nunca remendou. *Vamos brincar um pouquinho, Poldy. Meu Deus, eu estou morrendo de vontade*. Como começa a vida. Aí engordou. Teve que recusar o concerto em Greystones. Meu filho dentro dela. Eu podia ter ajudado ele na vida. Podia. Fazer ele ser independente. Aprender alemão também"[153] (UG p. 208, grifos nossos).

Bebeu um gole do chá já mais frio para empurrar a comida. E então leu a carta de novo: duas vezes. Ora: ela sabe se cuidar. Mas e se não? Não, não aconteceu nada. Claro que podia. Espere enfim até acontecer. Figurinha difícil. As pernas esbeltas dela subindo a escada correndo. Destino. Amadurecendo agora. Fútil: muito. **Sorriu com inquieto afeto para a janela da cozinha.** [...] Senhora Marion. Lendo deitada agora, contando as meadas do cabelo, sorrindo, trançando. **Um suave incômodo, arrependimento, escorreu-lhe pela espinha, aumentando**. Vai acontecer,

---

[151] "Mr Bloom stood at the corner, his eyes wandering over the multicoloured hoardings. […] Hello. *Leah* tonight. Mrs Bandmann Palmer. Like to see her again in that. Hamlet she played last night. Male impersonator. Perhaps he was a woman. Why Ophelia committed suicide. Poor papa! How he used to talk of Kate Bateman in that. Outside the Adelphi in London waited all the afternoon to get in. Year before I was born that was: sixtyfive. […] Poor papa! Poor man! I'm glad I didn't go into the room to look at his face. That day! O, dear! O, dear! Ffoo! Well, perhaps it was best for him" (*U* 5.192-193; 194-199).

[152] "Dogs' home over there. Poor old Athos! Be good to Athos, Leopold, is my last wish. Thy will be done. We obey them in the grave. A dying scrawl. He took it to heart, pined away. Quiet brute. Old men's dogs usually are" (*U* 6.125-128).

[153] "Noisy selfwilled man. Full of his son. He is right. Something to hand on. If little Rudy had lived. See him grow up. Hear his voice in the house. Walking beside Molly in an Eton suit. My son. Me in his eyes. Strange feeling it would be. From me. Just a chance. Must have been that morning in Raymond terrace she was at the window watching the two dogs at it by the wall of the cease to do evil. And the sergeant grinning up. She had that cream gown on with the rip she never stitched. Give us a touch, Poldy. God, I'm dying for it. How life begins. Got big then. Had to refuse the Greystones concert. My son inside her. I could have helped him on in life. I could. Make him independent. Learn German too" (*U* 6.74-84).

> sim. Prevenir. Inútil: não posso agir. Lábios leves doces de menina. Vai acontecer também. **Sentiu o incômodo que escorria espalhar-se sobre si.** Inútil agir agora[154] (UG p.180, grifos nossos).

As citações acima são longas, mas, sobretudo quando reunidas, permitem que, das suas particularidades comuns, sejam extraídas algumas *considerações de ordem geral sobre o monólogo interior* enquanto procedimento *no Ulysses*. A primeira delas deriva dos trechos em itálico no segundo e no terceiro excertos: "Seja bom com o Athos, Leopold, é o meu último desejo" e "Vamos brincar um pouquinho, Poldy. Meu Deus, eu estou morrendo de vontade". Eles indicam que há a instauração, no próprio monólogo interior, de uma dinâmica de processo citacional. No primeiro caso, Bloom cita um trecho da carta de suicídio de seu pai Rudolph Virag[155]. No segundo, trata-se de uma frase de Molly, citada mentalmente por Bloom quando rememora o provável dia da concepção de Rudy. O leitor também deve se lembrar de que, no primeiro monólogo por nós transcrito, referente à leitura da carta de Milly e às lembranças da Senhora Thornthon, o "Enfim, Deus é bom, meu filho" consistia numa afirmação da parteira, para Bloom um indício de um consolo antecipado. Os três casos (mas, principalmente, a recorrência desse artifício em outros monólogos) parecem indicar que a capacidade do narrador joyciano de trazer para o seu próprio discurso algo do discurso do personagem não é uma propriedade exclusiva dele.

Evidentemente, há entre eles uma diferença: o narrador nem sempre incorpora apenas uma expressão específica do personagem, mas, muitas vezes, o próprio idioleto. Já o monólogo interior incorpora o conteúdo (e também expressões[156]) geralmente já dito por outro personagem em algum momento. Apesar disso, a *dinâmica citacional no interior do monólogo interior* pode ser um sinal de que o "Princípio do tio Charles" não ocorre apenas com o narrador em relação ao discurso dos personagens, mas também com os personagens em relação ao discurso dos outros personagens. Em suma, essa tendência da voz narrativa de

---

154 "He drank a draught of cooler tea to wash down his meal. Then he read the letter again: twice. O, well: she knows how to mind herself. But if not? No, nothing has happened. Of course it might. Wait in any case till it does. A wild piece of goods. Her slim legs running up the staircase. Destiny. Ripening now. Vain: very. He smiled with troubled affection at the kitchen window. […] Mrs. Marion. Reading, lying back now, counting the strands of her hair, smiling, braiding. A soft qualm, regret, flowed down his backbone, increasing. Will happen, yes. Prevent. Useless: can't move. Girl's sweet light lips. Will happen too. He felt the flowing qualm spread over him. Useless to move now [...]" (*U* 4.426-432; 444-450).

155 Em "Ítaca", isso pode, como tantos outros fatos, ser confirmado. Quanto finalmente chega em casa, Bloom vê a carta do pai numa gaveta e, embora ele não tenha coragem de lê-la, o destinatário ("Para meu querido filho Leopold") o lembra de alguns trechos (e o texto, portanto, não nos fornece a carta na íntegra). Esse trecho em específico reaparece em meio às reticências (Cf. UG 1019 / *U* 17.1885).

156 É o caso dessa citação mental que Bloom faz de Molly: "O senhor Bloom seguiu adiante erguendo os olhos torturados. Não pense mais nisso. Passa da uma. A bola no mastro do ballast office caiu. Hora de Dunsink. Livrinho fascinante aquele de sir Robert Ball. Paralaxe. Eu nunca entendi direito. Olha lá um padre. Podia perguntar pra ele. Par é grego: paralelo, paralaxe. *Mete em si e cose* ela dizia até eu contar da transmigração. *Ah, com a breca!" (UG p.294, grifos nossos) / (U 8.108-113).*

tomar emprestada a dicção dos personagens também é uma tendência do monólogo interior, que empresta conteúdo. Do ponto de vista do efeito, as citações aprofundam a dinâmica de indeterminação já existente: há não só uma indeterminação entre o discurso do narrador e o discurso do personagem, mas também entre o discurso interior do personagem e o discurso de outros personagens.

Essa espécie de "boneca russa de discursos" permite afirmar que nem mesmo os monólogos interiores são tão interiores assim, já que inevitavelmente incorporam em si um dado exterior à subjetividade que representam. A dinâmica citacional instaurada mostra que o personagem não está, em última análise, isolado das relações humanas, nem se referindo apenas a si próprio. Obviamente, uma investigação criteriosa sobre esse procedimento no interior do monólogo exigiria uma atenção, caso a caso, ao tipo de relação estabelecida entre o personagem responsável pelo monólogo e o personagem citado no monólogo (ironia, simpatia, indiferença, identificação etc) e também àquilo que a motiva (imitação, lembrança, projeção ou mesmo insconsciência). Em suma, o mesmo tipo de verificação necessária no caso da investigação do próprio Princípio do Tio Charles, cuja motivação e efeito dependem do tipo de relação que o narrador tem com o personagem do qual empresta o vocabulário.

A variabilidade do efeito desse mesmo procedimento é facilmente notada quando se toma as diferentes obras de Joyce: seria possível arriscar dizer que, em "Dublinenes", obra na qual o narrador estabelece uma relação de desprezo com os personagens cuja perspectiva orienta a narrativa, a motivação do empréstimo do vocabulário é a superioridade do narrador e o efeito é a ironia. A frase que abre "Os mortos", não por acaso já uma velha conhecida, é exemplar: "Lily, a filha do zelador, estava literalmente perdendo a cabeça"[157] (JOYCE, 2013, p.7). O conto é narrado em 3ª pessoa e se inicia com a perspectiva de Lily, uma criada atribulada com a recepção dos convidados do baile anual das senhoritas Morkan. Como nota Kenner (1978), Lilly não poderia estar "literalmente" perdendo a cabeça, caso contrário ela estaria sendo degolada e não "enlouquecendo". Ela estava, portanto, figurativamente perdendo a cabeça [run off her feet]. Não é plausível que o narrador do conto tenha incorrido nesse erro, mas é possível que Lilly, de pouca instrução, o tenha. A expressão corriqueira e informal é de Lilly, e também é dela a confusão entre os dois advérbios, que é registrada pelo discurso do narrador, mas que permanece relativamente implícita e completamente inexplicada. Apesar disso, a primeira linha do conto já suscita no leitor a suspeita de que,

157 "Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet" (JOYCE, 1969, p.175).

ainda que o discurso seja transmitido pelo narrador, estamos diante não do que ele diria, mas do que a própria Lilly diria[158]. O "Uncle Charles Principle" permitiu que, nesse caso e nesse contexto, o narrador usasse de maneira calculada o vocabulário da personagem, emitindo sutilmente uma opinião negativa sobre ela. Em outros termos, é como se o narrador dissesse, sem dizer, "vejam como essa Lily é pouca instruída". No caso de Um *Um retrato...* (e mesmo em "Telêmaco", no *Ulysses*) cujo narrador está, na maior parte do tempo, identificado com Stephen, a consequência da emulação do seu idioleto é o envolvimento do leitor e o seu pressuposto é a identificação entre narrador e personagem. Já quando o procedimento ocorre pontualmente com Bloom, porém, o efeito é o estranhamento e o resultado é mais cômico. O "Princípio do Tio Charles" varia, portanto, não apenas de obra a obra, mas de personagem a personagem. Em resumo, o conceito talvez fosse mais adequado se incorporasse o nome do personagem "imitado"/citado, e se, assim, variasse constantemente: "The Bloom Principle", "The Stephen Princple", "The Lilly Principle" etc.

De qualquer maneira, essa tendência da voz narrativa e da voz interior do personagem de tomar emprestadas expressões de outros sem atribuir-lhes a autoria ou sem esclarecer, por meio de aspas ou itálico, que se trata de citações frustra todo respeito pela origem e transgride a noção de propriedade; o que parece, de todo modo, adequado para a representação verossímel da consciência, sempre, em alguma medida, coletiva. Não seria forçoso ver nesse ato que resulta na quase indiscernibilidade da autoria das vozes, o mesmo gesto que *Ulysses*, como um todo, tem para com a tradição: tanto a panóplia de estilos que ele convoca, quanto a diversidade cultural que mobiliza também sem citar (Homero, Shakespeare, Dante, o cristianismo, Cummins, Dickens etc) não só depende de um lastro coletivo de criação e da ampliação coletivizante para elucidar-se, como também confere à obra caráter performativo: ela se torna, assim como o monólogo interior, uma espécie de lugar de todos os lugares. Esse fato parece explicar, por exemplo, a pronta acolhida pela crítica do conceito do Arranjador, capaz, enfim, de nomear a inimputabilidade ideológica da voz do autor (GALINDO, 2006)[159].

---

158 Sobre os desafios que o *Uncle Charles Principle* impõe à tradução interessada em reproduzir a incongruência existente entre "literally" e "run off her feet" Cf. AMARAL, Vitor Alevato do; Cogo, Elis Maria; DALL´BELLO, *Eloísa.* As nove vidas de um conto: as traduções de 'Os mortos', de James Joyce, em português brasileiro. (1942-2018). *Revista Gragoatá* (UFF), v. 49, 2019, p. 493-512.

159 Galindo (2006), ao diferenciar *Ulysses* do romance polifônico dostoievskiano tal como definido por Bakhtin, enfatiza que em Dostoiévski as consciências dos heróis são plenivalentes (no sentido de serem plenamente orientadas e colocadas em seu próprio mundo feito discurso) e não se apresentam como objetos do discurso do autor, o que, por si só, já retira da autoria poderes e recursos tradicionalmente a ela pertencentes. Em *Ulysses*, entretanto, Joyce teria ido mais longe, pois neste romance, não há apenas uma sobre-neutralização nas marcas exteriores do discurso com o objetivo de possibilitar um convívio efetivo de iguais. Mais que isso, Joyce retira da esfera da influência do autor até mesmo as possibilidades do arranjo

A presença de exterioridade no monólogo não se manifesta apenas pela dinâmica citacional que ele instaura. Chegamos, com isso, à segunda consideração possível por meio da observação do conjunto de excertos acima: todos eles indicam que os monólogos citados anteriormente são desencadeados, respectivamente 1) pelo cartaz da atriz Palmer anunciando a peça "Hamlet", 2) pela vista da usina de gás, refúgio de cães, margeada pelo Grand Canal 3) pela vociferação de Simon Dedalus contra as más companhias de Stephen, 4) pelo trecho da carta em que Milly relata que Bannon canta a música de Blazes Boylan (em negrito nos excertos). Todos eles são os desencadoreadores de significativos fatos briográficos da vida de Bloom: o suicídio do pai e a carta que ele deixou, o dia da concepção de Rudy, a preocupação diante do envolvimento amoroso entre a filha e Bannon e, mais obscuramente, entre Molly e Boylan... e, sobretudo, a impotência diante dessa preocupação. Tudo isso se torna um sinal de que a biografia de Bloom resulta, não de uma autonomia do personagem diante dela, mas do encontro – que é da natureza do choque – com esse outro que não é ele mesmo: um cartaz, uma paisagem, uma fala e uma carta. Tudo isso indica que há, no *Ulysses*, uma eclosão (i.e invasão súbita e impetuosa) da vida interior, pois o que compele o personagem ao monólogo é o justo oposto do impulso narrativo (i.e pretensão de selecionar, contar ou convencer), mas a experiência imediata e a impossibilidade de, uma vez diante dela, *não "pensar"*. Há, portanto, um grau de involuntariedade no desencadeamento dos monólogos e das lembranças que eles trazem à tona, decorrentes de uma intrusão do mundo exterior. Ao invés de motivados por um desejo de compartilhar a sua história, os personagens de *Ulysses* parecem fadados a fazê-lo. Libertos do narrador e também do ímpeto narrativo, não podem, porém, realizar-se a não ser como seu próprio e inevitável discurso. A consequência disso é que os acontecimentos ditos "relevantes" de uma biografia só saem do seu estado de submersão como presas fáceis do anzol da objetividade. Eis porque eles irrompem ao invés de serem evocados. A condição passiva dos personagens diante das lembranças que se impõem não passa despercebida pela estrutura de autoconsciência que rege mais enfaticamente a narrativa a partir do décimo primeiro episódio. Assim, em "Gado do sol", encontramos em um dos comentários do narrador, a descrição dessa dinâmica própria de funcionamento do monólogo interior:

> Há pecados ou (digamos como diz o mundo) **lembranças más** que o homem esconde nos mais escuros recônditos do coração mas que ali se acomodam e esperam. **Ele pode suportar ver a lembrança de tais lembranças se**

---

estrutural. Para Galindo e também para nós, não se trata de descartar sumariamente a intenção consciente do autor, mas de considerá-la apenas um dos elementos que compõem a sua obra.

> **ofuscar, deixar que fiquem como se jamais houvessem sido e quase persuadir-se de que não foram ou ao menos foram de outra maneira**. No entanto uma palavra fortuita pode convocá-las repentinamente e elas se **hão de erguer para confrontá-lo nas mais várias circunstâncias**, uma visão ou um sonho, ou enquanto harpas e tambores anestesiam seus sentidos ou em meio à tépida tranquilidade argêntea do entardecer ou no festim à meianoite quando está já pleno de vinho. Não por insultá-lo frontalmente virá tal visão mas como contra alguém que jaz à mercê de sua ira, não por vingança para podá-lo do mundo dos vivos mas amortalhada nas pias vestes do passado, silente, remota, reprovadora[160] (UG p.655, grifos nossos).

O trecho é quase auto-explicativo. Galindo (2016, p.264) o interpreta como uma "digressão freudiana sobre lembranças recalcadas no inconsciente [...] que mais cedo ou tarde retornarão". Essa impressão, sem dúvida pertinente, deve-se à pretensão explicativa do excerto, responsável, porém, por fazê-lo algo mais do que uma digressão; trata-se também de um desnudamento do prório princípio de atuação do monólogo interior: a condição passiva do personagem e a eclosão da vida interior. É curioso que o sujeito da oração seja, não os homens, mas as lembranças que, aqui, aparecem personificadas, não apenas "acomodadas", mas "esperando". O sujeito da frase, no entanto, é também mais que isso: são as "lembranças más" ao invés de "más lembranças", o que reforça não apenas a sua dimensão ativa em relação a passividade do sujeito, incapaz de evitá-las, mas o que também pode apontar para aquela já mencionada "maldade", *mischievousness*, da narrativa. Em seguida, o trecho parece descrever a maneira como Bloom e Stephen lidam com as lembranças mais dolorosas e, por isso, reprimidas, o que não impede que o excerto ganhe ares de generalização, operando também como uma caracterização da experiência humana geral diante de recordações angustiantes: aguardar o ofuscamento, esperar que não pareça mais que os acontecimentos dolorosos realmente aconteceram ou mesmo convencer-se de que aconteceram de outro modo. Mesmo essas estratégias, no entanto, são logo postas como vãs: não apenas as lembranças se erguirão, mas o farão motivadas por uma circustância não planejada, imprevista e eventual, o que justifica o emprego do adjetivo "fortuita" para uma possível "palavra" que inevitavelmente as invocarão. A exemplificação de possíveis circunstâncias responsáveis por esse inevitável desencadeamento é ao mesmo tempo uma retomada de

---

[160] "There are sins or (let us call them as the world calls them) evil memories which are hidden away by man in the darkest places of the heart but they abide there and wait. He may suffer their memory to grow dim, let them be as though they had not been and all but persuade himself that they were not or at least were otherwise. Yet a chance word will call them forth suddenly and they will rise up to confront him in the most various circumstances, a vision or a dream, or while timbrel and harp soothe his senses or amid the cool silver tranquility of the evening or at the feast, at midnight, when he is now filled with wine. Not to insult over him will the vision come as over one that lies under her wrath, not for vengeance to cut him off from the living but shrouded in the piteous vesture of the past, silent, remote, reproachful" (*U* 14.1344-1355).

situações ficcionais do próprio *Ulysses*, o que reforça o caráter metatextual do excerto: "visão" remete à aparição da mãe de Stephen que ainda ocorrerá em "Circe", mas "sonho" parece uma referência direta da já conhecida narração da imagem que exprime o remorso do personagem ao longo da narrativa: "Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte"; a anestesia dos sentidos por harpas e tambores alude ao inebriamento da música em "Sereias", insuficientemente inebriante, no entanto, para conter os impactos que a proximidade das quatro horas no relógio causa em Bloom; a "tranquilidade argêntea do entardecer" pode referir-se a "Nausícaa" não apenas pelo conteúdo algo literal da paisagem descrita e do explícito momento do dia ao qual ela se refere, mas também pelo próprio vocabulário e estilo da frase; por fim, "festim à meia noite" pode ser uma referência (e uma antecipação) de "Circe", ainda mais evidente com o "pleno de vinho". Diante do poder de atuação de lembranças impossíveis de serem contidas, o personagem é apenas "alguém que jaz à mercê de sua ira". Com isso, essas linhas de "Gado do Sol" parecem também um indicativo de que o romance reconhece a reminscência da interioridade mesmo quando o estilo tenta reprimi-la. O próprio trecho se mostra, então, incapaz de resistir à imposição das lembranças dolorosas dos seus personagens quando as palavras finais que classificam a visão do passado como "amortalhada" e "reprovadora" retomam aquela imagem tão cara ao próprio Stephen...

Essa eclosão das lembranças dolorosas decorrente da invasão da realidade, ou, dito de outro modo, a experiência presente inevitavelmente desencadeando "discurso interior" sobre o passado, é não só consequência da impotência de contê-las, mas é também um dos modos de mimetizar o fluxo de consciência: como o pensamento é ininterrupto, ele sempre será fruto de algo, mesmo que não se saiba que algo é esse. Que a mente não para, já se depreende desde William James e Bergson. No caso de *Ulysses*, no qual os personagens circulam incessantemente pela cidade e parecem mesmo vulneráveis a ela[161], o espaço acaba por assumir papel preponderante como desencadeador dos monólogos: "Goulding Collis e Ward", cemitérios, o lado morto da rua, a Eclles Street, o asilo de Nossa Senhora para os moribundos, o rebanho de gado, a esquina do Dumphy's, o Royal Canal, um buraco numa cripta, as escadas de uma casa, a cervejaria, a baía, a casa do preboste, o restaurante Burton, o museu, o pub Davy Byrne, o Hotel Ormond e Nighttown são alguns exemplos de espaços que suscitam monólogos interiores em Bloom. Imóvel em relação ao mobilíssimo pensamento, o espaço e o mundo externo são inseparáveis das sensações que causam. Nesta particularidade encontamos

[161] A puta da alameda, M'Coy, Boylan são apenas alguns exemplos de encontros indesejados e que, no entanto, a cidade propricia....

mais uma diferença fundamental em relação à obra de Dujardin. Embora ela acompanhe os pensamentos de um jovem estudante que caminha durante seis horas pelas ruas de Paris enquanto espera a hora de encontrar-se com sua futura amante, a cidade atua apenas como uma espécie de *setting*, não sendo responsável por desencadear os seus pensamentos que brotam apenas de si mesmo. Em *Ulysses*, no entanto, o espaço definitivamente não é topografia inerte. Embora ele esteja presente também como uma sucessão de lugares, estabelecimentos e ruas, aqui ele transcende o caráter físico e histórico e se torna um *elemento estruturante*. O espaço se relaciona de modo orgânico com o monólogo interior e ambos se alimentam mutuamente. A relação dialética entre os dois ilumina o fato de que, em *Ulysses*, a expressão subjetiva é capaz de marcar o mundo (como ocorre nas descrições focalizadas), mas o mundo também é capaz de marcar a expressão subjetiva. A mudança entre estímulo externo e discurso interior é, ao mesmo tempo, a mudança ágil entre narrador e monólogo interior, estruturante neste romance, de tal maneira que essa alteração pode ser tomada como a expressão retórica da dialética entre a objetividade e a subjetividade. Trata-se influência do mundo externo na interioridade dos homens.

O mundo exterior de *Ulysses*, por sua vez, também é outro e mais complexo, e a cidade na qual ele se passa é já a cidade moderna e sua vida cotidiana composta por compras, anúncios, entretenimento, cartazes, fotografia, moda, espetáculo, notícias, canções de rádio, ficção de massa e as informações que, originadas de múltiplas fontes, bombardeiam seus personagens: aquilo, enfim, do qual não é possível escapar; do qual se pode até tentar fugir, mas apenas inutilmente, até ser alcançado. A melhor imagem dessa dinâmica inevitável está na própria obra: a procissão de homensanduíches vestidos de branco que, literalmente, marcha lenta para "Bloom" na sarjeta (UG p. 294) / (*U* 8.123-124). Das linguagens que no seu tempo, junto aos avanços técnicos, se expandiam, Joyce não procurou esquivar-se e a indiscutível presença de cada uma delas no *Ulysses* faz do romance lugar privilegiado para o estudo da cultura da mercadoria (*commodity culture*)[162]. *Ulysses*, porém, revela que, na modernidade, propaganda e consumo não são apenas práticas, mas um estado da mente: Quando Bloom caminha, deleitando-se com o "lombo semovente" de uma jovem que anda a sua frente, é possível conceber a primeira palavra como sinal do impacto contínuo da loja de produtos suínos sobre seu subconsciente (KIBERD, 2012, p.47). *Ulysses*, portanto, não se

162 Cf. WICKE, Jennifer. Joyce and consumer culture. In: ATTRIDGE, Derek (Editor.). *Cambridge Companinon to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.234-253.
LEONARD, Garry. Joyce and Advertising: Advertising and Commodity Culture in Joyce. In: J*ames Joyce Quarterly*. Vol. 30/31, Vol. 30, no. 4 - Vol. 31, no. 1, Joyce and Advertising (Summer - Fall, 1993), pp. 573-592.

apropria da propaganda e do consumo apenas como temas, mas evidencia formalmente as suas relações intrínsecas com a constituição da subjetividade. Os casos mais óbvios são Gerty e Bloom. Em "Nausícaa", o uso intensivo do discurso indireto livre para representar o pensamento de Gerty MacDowell transforma o episódio em um exemplo maximizado desse processo: as "cápsulas de ferro", muito melhores que "as pílulas para senhoras da viúva Welch" combinadas com a "Sobrancelinda" – uma sugestão da "página de Beleza da Mulher no folhetim Princesa" (UG p.553-554) são responsáveis pela beleza única que a personagem pensa ter[163]. Wicke (2004, p.243) faz uma leitura incomum do episódio: em contraposição à triste materialidade da vida de Gerty, cuidadosamente catalogada no episódio – um pai bêbado, uma mãe morta, muito trabalho doméstico, pouco dinheiro, deficiência física, escassez de pretendentes – o consumo, ao supostamente permitir a concretização de uma beleza idealizada, aparece como uma espécie de "válvula de escape", um exercício fantasioso de Gerty contra limitações concretas e, portanto, um meio que lhe permite construir um mundo próprio. Mais do que simplesmente falsa consciência ou pura objetificação, a indústria da beleza seria, nesse caso, um tipo de salvação (ainda que temporária e problemática). Afinal, a propaganda, justamente porque é uma promessa, permite com que o sistema de produção de mercadorias extraia lucro da discrepância entre a vida real e a imaginária. A crença no que ela pode oferecer, por mais ingênua que seja, contém em si a aspiração por algo melhor do que a mera existência tal como se nos apresenta. Confrontados com a crença de Gerty no que lhe é prometido e, consequentemente, com a sua cegueira diante da faslsidade da promessa, Gerty nos soa não só patética ou ingênua, mas também tristemente trágica. Como pensa Molly, em seu monólogo (que está longe de passar ao largo do mundo da mercadoria[164]), "claro que dá pra você passar a vida sem estilo tudo pra comida e aluguel"[165] (UG p.1057), mas nem sempre convém. Com a invasão do universo da mercadoria nos

---

[163] "iron jelloids" (*U* 13.84), "Widow Welch´s female pills" (*U* 13.85-86), "Woman Beautiful page of the Princess Novelle" (*U* 13.118-119), "eyebrowleine" (*U* 13.111).

[164] Em "Penélope", vale lembrar, Molly contempla a sensação de estar em uma loja e seu monólogo também é constantemente atravessado por preços e marcas: "[...] o que é que eu vou usar será que hei de usar a rosa branca ou aqueles bolinhos chiques da Lipton eu adoro o cheiro de uma loja grandona grãfina custa 7 e 1 e 2 a libra ou aqueles outros com cereja dentro e açúcar corderrosa a 11 p duas libras claro que uma bela planta pra pôr no meio da mesa isso eu consigo mais barato no espera onde é que fica eu vi não tem muito tempo [...]" (UG p.1104) / "[…] whatll I wear shall I wear a white rose or those fairy fairy cakes in LiptonsI love the smell of a rich big shop at 7 1/2d a lb or the other ones with the cherries in them and the pinky sugar 11d a couple of lbs of those a nice plant for the middle of the table Id get that cheaper in wait wheres this I saw them not long ago […] " (*U* 18.1553-1557); "[…] um daqueles corpetes bem justinhos eu queria anunciado bem baratinho na Gentlewoman […] como é que eles diziam proporcionavam maravilhoso contorno para sua figura 11/6 prevenindo aquela desagradável aparência mais larga no baixo lombo [...] (UG p.1056) / "[…] one of those kidfitting corsets Id want advertised cheap in the Gentlewoman with elastic gores on the hips […[what did they say give a delightful figure line 11/6 obviating that unsightly broad appearance across the lower back to reduce flesh […]" (*U* 18.446-450)

[165] "sure you cant get on this world without style all going in food and rent" (*U* 18.466-467)

monólogos, *Ulysses* revela que seus personagens participam do mundo da produção de mercadorias, ainda que estejam situados do outro lado dessa esfera, o consumo. Com isso, parece também querer mostrar que nem mesmo os monólogos interiores são totalmente nossos e que nem mesmo aquilo que pode ser considerado prova maior da existência da individualidade é de fato individual.

Bloom, é verdade, é um *canvasser* (o que nos será literalmente dito em "Gado do Sol"[166]), espécie de marqueteiro da virada do século, responsável por fazer a ponte entre os anunciantes (ou marcas) e o jornal, vendendo espaços publicitários. Mas ele teve também uma variedade de outros trabalhos (na papelaria Daly´s, no mercado de gado etc), o que faz com que o atravessamento dos seus monólogos pela forma-propaganda não seja apenas um sinal de sua "personalidade", e, portanto, um dos meios de construção de verossimilhança psicológica, mas um fato inevitável, sobretudo quando visto lado a lado do monólogo de outros personagens, inegavelmente caracterizados pela mesma dinâmica. Não só o tempo todo confrontado com imagens, os "olhos vagando sobre cartazes multicoloridos. Gengibirra de Cantrell e Cochrane (Aromática). [...] Liquidação de verão da Clery's"[167] (UG p.205), ou com um "anúncio ruim de doer" na "ferraduracartaz sobre o portão do parque universitário"[168] (UG p.205), Bloom também tem o seu monólogo estruturado a partir de uma espécie de *narrativa do slogan* que se manifesta duplamente: os monólogos, vez ou outra, não apenas narram o mecanismo de funcionamento de propaganda ("Orai por nós. E orai por nós. E orai por nós. Boa ideia a repetição. Mesma coisa com os anúncios. Comprai de nós. E comprai de nós"[169] [UG p.594]), como também mimetizam, em sua estrutura, a própria forma da propaganda. Assim, ao pensar na epidemia de gripe, Bloom "propagandeia" as doenças que, ao passo que infectam, também imunizam: "Canvassing for death. Don't miss this chance" (*U* 6. 124-5) / "Contato com a morte. Não perca essa oportunidade" (UG p.211). A própria estrutura fragmentária do seu monólogo, composto por frases extremamente curtas (quando comparada ao fluxo contínuo de Molly ou à complexidade sintática de Stephen), faz com que ele constantemente se assemelhe às expressões sintéticas, objetivas, facilmente identificáveis e memorizáveis dos slogans... Essas inovações da obra de Joyce teriam levado Eisenstein a se

166 Cf. (*U* 14.952)
167 "Mr Bloom stood at the corner, his eyes wandering over the multicoloured hoardings. Cantrell and Cochrane´s Ginger Ale (Aromatic). Clery´s Summer Sale. […] Leah tonight." (*U* 5.192-194)
168 "He eyed the horseshoe poster over the gate of college park: cyclist doubled up like a cod in a pot. Damn bad ad" (*U* 5.551-552).
169"Pray for us. And pray for us. And pray for us. Good idea the repetition. Same thing with ads. Buy from us. And buy from us" (*U* 13.1123-4).

interessar pelo método de *Ulysses* no seu projeto de filmagem de *O capital* (JAMESON, 2010). O método é, em resumo, a expressão do modo despercebido como os dados exteriores passam a compor o interior do homem. É também devido a esse vínculo intrínseco entre monólogo interior e cidade que Moretti (1996) recorre à discussão benjaminiana do choque experenciado pela figura moderna do flâneur, às considerações de Simmel sobre a "estimulação nervosa" e ao crescimento da mercadorização da cultura para explicar o princípio desencadeador do monólogo interior e também a sua estilização.

De fato, as vitrines e suas mercadorias são, em *Ulysses*, sempre sinônimos de fascínio; seus estímulos são não só terrivelmente sedutores, mas também irresistíveis e, mesmo o errático Bloom não consegue se conter uma vez diante deles: "Ele se deteve diante da vitrine do Dlugacz, encarando os rolos de salsichas, cracóvias, pretas e brancas"[170] (UG p.168), "Na Westland Row ele estacou diante da vitrine da Belfast and Oriental Tea Company e leu as legendas de embrulhos de papel laminado: mistura fina, altíssima qualidade, chá da família"[171] (UG p.185), "O sol se lentamente libertou e acendeu lampejos de luz por entre a prataria do outro lado da rua na vitrine da Walter Sexton's"[172] (UG p.309-310), "Ele atravessou na esquina da Nassau Street e deteve-se diante da vitrine da Yeates and Son, avaliando os binóculos"[173] (UG p.311), "Ele passou, a esmo, pelas vitrines da Brown Thomas, mercadores de seda. Cascatas de fitas. Seda chinesa rala. Uma urna adernada derramava da boca um dilúvio de sanguínea popelina: sangue lustroso"[174] (UG p.314), "O senhor Bloom dobrou na vitrine de tortas incompradas da confeitaria Gray"[175] (UG p.331) etc. Mesmo quando o deslumbramento vindo das mercadorias não dá lugar ao monólogo, a irresistibilidade da sua sedução contamina o narrador: enquanto Bloom, entre a reverência e a excitação libertina, contempla a lingerie na vritrine do chapeleiro, a identificação do narrador ao personagem faz com que a sensação de entorpecimento nos seja assim transmitida: "Humana morna maciez pousou-lhe em seu cérebro. Perfume de abraços o todo assaltou. Com

---

[170] "He halted before Dlugacz´s windown, staring at the hanks of sausages, polonies, black and white" (*U* 4.140-141).
[171] "In Westland row he halted before before the windown of the Belfast and Oriental Tea Company and read the legends of leadpapered packets: choice blend, finest quality, family tea" (*U* 5.17-19)
[172] "The Sun freed itself slowly and lit glints of light among the silverware opposite in Walter Sexton´s window […]" (*U* 8.499-500)
[173] "He crossed at Nassau Street corner and stood before the window of Yeates and Son, pricing the fieldglasses" (*U* 8.551-552).
[174] "He passed, dallying, the Windows of Brown Thomas, silk mercers. Cascades of ribbons. Flimsy China silks. A tilted urn poured from its mouth a flood of bloodhued poplin: lustruous blood" (*U* 8.620-622).
[175] "Mr Bloom turned at Gray´s confectioner´s window of unbought tarts […]" (*U* 8.1069-1070).

carne faminta e obscuramente, por adorar ardia mudo"[176] (UG p.315). A lingerie faz Bloom pensar em um corpo de mulher e logo o objeto da vitrine dá lugar a excitação.

Como essa descrição focalizada deixa claro, o narrador tampouco consegue organizar o que o personagem sente; a sua linguagem traz para dentro de si a sedução da mercadoria e esta, por sua vez, não contente em tomar de assalto apenas o personagem, atravessa também a frase do narrador e torna confuso aquilo que, na frase anterior, tinha sido claramente mais esclarecedor. Como demonstraremos de forma mais cuidadosa na segunda parte dessa tese, a história do romance foi também, ao mesmo tempo, a história da subjetividade. Essa subjetividade, no entanto, era sempre, ainda que de maneiras variadas, organizada pelo narrador. Em *O vermelho e o negro*, o pensamento de Julien Sorel nos é apresentado, de forma lógica e coerente, por meio do discurso direto, além de ser frequentemente confrontado com a razão cristalina do narrador tagarela, sempre pronta a elucidar alguns aspetos. Em *Madame Bovary*, o estilo do narrador, materializado nas suas constantes metáforas e no uso magistral do discurso indireto livre, organiza a interioridade ingênua e tantas vezes confusa de Emma. Em *Ulysses*, no entanto, a ordenação das subjetividades dos personagens é negada de, ao menos, três formas. A primeira é a limitação da atuação do narrador à pura designação pontual da realidade empírica. Uma vez "sob a influência" do personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa, esse narrador perde, em alguns raros momentos (como o citado), inclusive essa capacidade. Isso ocorre menos nos episódios relativos à Bloom, mas é relativamente frequente naqueles sobre Stephen. A segunda é consequência da primeira: o fato de o narrador não derivar da experiência do personagem nenhum tipo de explicação, sentido ou ensinamento. A terceira, enfim, é a ausência total do narrador que dá lugar ao monólogo interior dos personagens, esse sim já "desorganizado".

Adorno (2003), naquele que talvez seja o seu ensaio mais lido nos Estudos Literários, foi um dos poucos que, no seu tempo, defendeu a insubmissão de Joyce à linguagem discursiva, vinculando-a à desintegração social e histórica da experiência outrora articulada e contínua. A posição segura e dominadora que o homem podia sustentar diante do mundo garantia a apreensão confiante da realidade. Essa posição aliava-se à pressuposição de que a vida tinha um sentido e de que este sentido deveria ser exposto. Ambas subjaziam ao realismo formal do século XVIII e também ao paradigma realista do século XIX. O século XX, no entanto, faria da guerra uma manifestação latente da crise do capitalismo liberal, deixando

[176] "A warm human plumpness settled down on his brain. His brain yielded. Perfume of embraces all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore" (*U* 8.637-639).

claro que a racionalidade instrumental burguesa, responsável por um sentido apenas aparente, escondia desde sempre atrás de si o irracionalismo da reprodução do capital a qualquer custo. Em termos estéticos, a impotência do indivíduo frente ao mundo manifestou-se por meio da impossibilidade de apreender objetivamente a realidade, gerando o que se consolidou na crítica como um período "crise do romance". Como desenvolve Adorno (2003), quem ainda pretendesse narrar o mundo de maneira objetiva, garantindo o sentido da vida e a detenção da verdade, estaria ideologicamente comprometido com um engano. O final de *A montanha mágica* é um epítome desse sintoma: o narrador em terceira pessoa que, até a última página, narrava, com uma razão cristalina, a história a partir da perspectiva de Hans Castorp o perde de vista em meio à primeira guerra, aos jovens que caíam soterrrados, ao tumulto pavoroso dos corpos mutilados: "E assim, no tumulto, na chuva, no crepúsculo, escapa de nossa visão" (MANN, 2016, p.827). Diante da catástrofe inenarrável, uma frase do narrador torna-se também um gesto de rendição: "Oh, que vergonha da nossa segurança nas sombras! Já é hora! Não vamos narrar isso" (MANN, 2016, p.827). É verdade que a obra de Joyce, comparada à de Thomas Mann – que termina o seu épico se perguntando se "da festa universal da morte [...] surgirá um dia o amor" –, parece, à primeira vista, ter passado completamente ao largo do principal acontecimento do seu tempo, embora tenha se deslocado de um país a outro (como atesta o final do *Ulysses*: "Triste – Zurique – Paris 1914-1921") também para fugir de seus perigos. Os sete anos em que passou escrevendo o seu romance enquanto a guerra destruía a Europa parecem sugerir que Joyce, sempre explicitamente contrário a qualquer forma de conservadorismo e opressão (religiosa, militar, moral e estética), estava também enfrentando uma guerra própria contra o provincianismo da sua terra, dos costumes e das formas literárias. Tom Stoppard captou a ambiguidade do gesto de Joyce, entre o enfrentamento e a alienação, quando, na cena da sua peça sarcástica *Travesties [Pastiches]*, simulou o seguinte diálogo entre o autor e um soldado veterano da Primeira Guerra: "O que o senhor fez na Grande Guerra, Sr. Joyce?", "Eu escrevi *Ulyssses*. E você – o que fez?". Mas é preciso lembrar, como fez Kikberd (2012, p.14), que o próprio *Ulysses*, segundo Joyce, é também fruto da percepção de que "toda a estrutura do heroísmo é, e sempre foi, uma baita mentira".

Não é preciso, no entanto, recorrer, ao nível macro do romance, que limita às ações do seu Odisseu moderno às tarefas nada heróicas do cotidiano (comer, transar, trabalhar, se masturbar, conversar, ir a um enterro, ir à farmácia, ao correio etc). A temática da guerra se espraia mais obviamente por todo *Ulysses*: logo no início, Haines, não por acaso motivo de ojeriza para Stephen, resume o problema da sua nação: "É claro que eu sou inglês, disse a voz

de Haines, e sinto. Também não quero ver o meu país cair nas mãos dos judeus alemães"[177] (UG p.121). Em "Circe", Stephen, discutindo com os soldados reais, é ao mesmo tempo irônico, categórico e pacificista: "Você morre pelo seu país, digamos. (*Ele coloca o braço na manga do recruta Carr*) Não que eu deseje isso pra você. Mas eu digo: o meu país que morra por mim. Até agora ele fez bem isso mesmo. Eu não queria que ele morresse. Dane-se a morte. Vida longa à vida!"[178] (UG p.844). E é "Ciclope" que, diante do cidadão (uma versão dublinense do século XX do nosso infelizmente hoje conhecido "cidadão de bem"), Bloom tem seu único momento de peremptoriedade em toda a narrativa justamente para condenar o anti-semitismo e defender o pacifismo e o amor. E mesmo Molly não passou ao largo da temática quando lamenta a guerra "matando tudo quanto era homem bonito"[179] (UG p.1054). A forma de uma obra, porém, frequentemente diz mais e melhor do que qualquer conteúdo explícito que outras ou que ela própria possa carregar: e não apenas a limitação do papel do narrador, a desorganização ocasional do seu discurso, até o seu desaparecimento total no *Ulysses* podem ser vistos como manifestações de um dado social, a ausência de sentido da realidade objetiva (não seria forçoso, inclusive, ver nos estilhaços de linguagem discursiva que se reúnem desordenadamente na abertura de "Sereias", não a forma clássica e burguesa da *fuga per canonem*, mas um sinal de que uma bomba também tinha caído no romance). Também e, sobretudo, a própria forma do monólogo interior, sem a mediação organizadora do narrador, pode revelar um conteúdo histórico e social.

Seu caráter fragmentário que impede qualquer desenvolvimento do conteúdo introduzido, a mudança constante de um assunto a outro (formalizada pela livre-associação) que impossibilita que o personagem se detenha em qualquer um deles, a interrupção contínua de todo conteúdo potencialmente orgânico pela próxima e sempre súbita invasão do espaço moderno e seus objetos; tudo isso, enfim, parece indicar que o monólogo interior é também a expressão retórica da impossibilidade histórica da subjetividade organizada. O monólogo simula em si mesmo o excesso de sensações e estímulos, a base psicológica do tipo individual da cidade. Assim, visto em contraposição ao discurso indireto livre enquanto formalização estética da voz do contrato social (MORETTI, 2003) ou enquanto ordenação do mundo subjetivo dos personagens, o monólogo interior em *Ulysses* poderia ser interpretado, como

---

[177] "- Of course I'm a Britisher, Heine´s voice said, and I feel as one. I don´t want to see my country fall into the hands of German jews either. That´s our national problem, I'm afraid, just now" (*U* 1.666-8).
[178] "You die for your country. Suppose. (he places his arm on Private Carr´s sleeve) Not that I wish it for you. But I say: Let my country die for me. Up to the present it has done so. I didn´t want it to die. Damn death. Long live life" (*U* 15. 4471-4).
[179] "killing any finelooking men" (*U* 18.396).

sugeriu Durão (2019, p.157), como uma "versão psicológica da superprodução semiótica". Não por acaso, ele é a principal técnica literária do século XX, mimetizando – por meio de "uma sintaxe nervosa e descontínua; um cubismo da linguagem, por assim dizer" (MORETTI, 1996, p.134) – a forma de percepção moderna, vulnerável à sobreposição acelerada e constante de imagens; enfim, trata-se de uma gramática própria, que o romance do século XIX, quase sempre capaz de fazer conexões entre as mais disparatadas coisas e situações, não seria capaz de oferecer. Eis como *Ulysses* encena a interioridade imediata. A imediatez, porém, não deve enganar: a interioridade está tão aberta para o mundo exterior quanto fechada em si mesma, transita de um tema a outro e apresenta uma capacidade absurda de tragar pra dentro de si qualquer coisa. Essa capacidade é diretamente proporcial a sua incapacidade para se deter demoradamente em qualquer uma delas. Daí decorre também o fato de que o mergulho na interioridade não possa se converter em ação ou aprendizado. Os estímulos – sejam eles a imagem, o espaço, a propaganda ou os encontros fugazes – são contínuos e os pensamentos que eles desencadeiam não chegam a se desenvolver com força antes de serem novamente interrompidos. Dessa condição, deriva a afirmação de Alfred Döblin (citada na introdução desta tese), para quem a autonomia e qualquer pretensão ao heroísmo no *Ulysses* são continuamente impossibilitadoss pela experiência na cidade. O caráter initerrupto dos estímulos e o próprio princípio de funcionamento do monólogo não permitem que os personagens se integrem a si mesmos e barram qualquer possibilidade que eles poderiam ter de, a patir do mergulho na interioridade, se autodeterminarem.

Única instância capaz de mostrar plenamente a sua própria interioridade e detentor gramatical do discurso que a transmite, o personagem não pode, no entanto, nem invocar ou reconstituir seu próprio passado, nem tampouco fazer dele uma possibilidade de mudança do presente ou do futuro. Confrontado o tempo todo com os seus pensamentos e, ocasionalmente, com as lembranças (i.e aquelas determinantes, dignas de compor a trajetória de um protagonista de uma narrativa tradicional), o personagem não age, a partir delas, para modificar o seu destino. Cada sentença que compõe o monólogo, ao ser independente da anterior, multiplica possíveis desenvolvimentos, mas transmite a sensação oposta: um presente aberto, mas subaproveitado, liberdade não mais para fazer qualquer coisa, mas para não fazer absolutamente nada. Ao irromperem, os pensamentos não se desdobram em momentos intensificados do ser – que poderiam levar o personagem a alguma mudança do ponto de vista subjetivo –, nem sequer em eventos, interferindo no nível actancial. "Sereias" será, como veremos, a prova definitiva dessa condição. É por essa razão que a incursão na

subjetividade adquire no *Ulysses* um aspecto gritante de *banalidade*, o que o difere grandemente de outros romances modernistas. Em Virgínia Woolf, por exemplo, a representação da vida subjetiva está quase sempre conectada a momentos intensificados do ser nos quais os personagens, devido a circunstâncias específicas do enredo, adquirem uma plenitude que se manifesta no estilo e que os levam a epifanias. A representação da vida subjetiva, em suma, acaba por propiciar um espetáculo do passado que o personagem conhece tão bem, mas que lembrado *agora, ali, naquele lugar*, adquire uma espécie de novidade, em razão da qual o acontecimento, tal como era, desaparece para sempre e adquire uma nova feição, ressurge outro; isso quando não chega a modificar a totalidade da vida, agindo retrospectivamente sobre ela e imprimindo-a novo significado. No caso de *Ulysses*, no entanto, não só não está em jogo nenhuma interpretação que lançe nova luz ao acontecimento rememorado, como também a incursão da mente não é motivada, não leva a ação. Eis como *Ulysses* abarca dentro de si também um imobilismo trágico e certo tom melancólico.

É por isso que a inserção do trecho que ecoa *David Coperfield* – Gifford *dixit* – ainda em "Éolo" parece tão disparatada (ainda que tudo leve a crer que se trata de um monólogo interior do Stephen): "Muitas vezes pensei posteriormente ao recordar aqueles tempos estranhos ter sido aquele pequeno ato, trivial por si próprio, o acender daquele fósforo, que determinou todo o curso subsequente de ambas nossas vidas"[180] (UG p.277). Aqui, essa citação já é uma paródia; inserida no universo de *Ulysses*, torna-se invevitavelmente também um comentário sobre como o romance sempre formalizou a experiência: através da revelação retrospectiva. Em contraposição a essa passagem, o monólogo interior é tanto um sinal de que nenhum momento único é capaz de conter em si mesmo o significado inteiro de uma vida, quanto um indício de que talvez a existência inteira seja em si mesma apenas um apanhado de eventos triviais: "Sempre passando, a corrente da vida"[181] (UG p.206).

III

A complexidade heterogênea de uma obra tão extensa quanto *Ulysses* dificilmente, porém, abarcaria em si apenas o tom trágico ou melancólico, advindo da passividade dos

[180] "I have often thought since on looking back over that strange time that it was that small act, trivial in itself, that striking of that match, that determined the whole aftercourse of both our lives" (*U* 7.763-765)
[181] "Always passing, the stream of life [...]" (*U* 5.563)

personagens diante da intrusão inevitável do ambiente externo e da consequente irrupção de suas dores que não lhes confere sequer a condescendência de virem acompanhadas de ação ou, ao menos, de renovada compreensão. O convívio inusitado da terceira pessoa com o monólogo interior gera também algo mais e mesmo oposto, como alguns momentos cômicos da narrativa. Quando o diretor Mr. Deasy, espécie de estereótipo do sábio sem sabedoria, pergunta a Stephen se ele conhece a sensação de não dever nada para ninguém, o contraste entre a sua pergunta e o monólogo de Stephen (que recapitula mentalmente todas as suas dívidas) é o responsável pelo tom da cena.

> — Não devo nada a ninguém [...] O senhor consegue sentir isso? Não devo um tostão. Consegue?
> *Mulligan, nove libras, três pares de meias, um par de borzeguins, gravatas. Curran, dez guinés. Mc Cann, um guinéu. Fred Ryan, dois xelins. Temple, dois almoços. Russel, um guinea. Cousins, dez xelins, Bob Reynolds, meio guinea, Kohler, três guinés, senhora McKernan, cinco semanas de estadia* [...]
> — Por ora, não, Stephen respondeu[182] (UG p. 133, grifo nosso).

O monólogo interior reduz a defesa idealista e moralista, feita pelo Sr. Deasy, da necessidade de poupar e da pouca sabedoria da juventude ao nível prosaico da situação real (e boêmia) de Stephen. O riso deve-se à mudança súbita do tom solene que subjaz à relação entre poder e dinheiro para o cotidiano; seu pressuspoto é a desestabilização da relação de empatia com Stephen. Essa não será a única vez que Stephen reagirá (apenas mentalmente) ao confronto com aquela que lhe é mais uma desprezível figura de autoridade. Em "Éolo", o editor pede a ele para escrever algo sobre a febre aftosa, acrescentando ao pedido o tom típico de incentivo elogioso que camufla a exploração: " — Quero que você escreva uma coisa pra mim, ele disse. Alguma coisa com verve. Você consegue. Eu vejo no teu rosto. No léxico da juventude… *Vejo no teu rosto. Vejo no teu olho. Pilantrinha preguiçoso inútil*"[183] (UG p.271, grifo nosso). Ambas as passagens revelam a dificuldade de Stephen de exercer na prática o seu lema *Non serviam.* Nas circunstâncias concretas da vida, prevalece não a negação de

---

[182] "— I paid my way. I never borrowed a shilling in my life. Can you feel that? I owe nothing. Can you?
Mulligan, nine pounds, three pairs of socks, one pair brogues, ties. Curran, ten guineas. McCann, one guinea. Fred Ryan, two shillings. Temple, two lunches. Russell, one guinea, Cousins, ten shillings, Bob Reynolds, half a guinea, Koehler, three guineas. Mrs MacKernan, five week´s board. The lump I have is useless.
— For the moment, no, Stephen answerd" (*U* 2. 253-260, grifos nossos).

183 "The editor laid a nervous hand on Stephen.
— I want you to write something for me, he said. Something with a bite in it. You can do it. I see in your face. In the lexicon of youth…
You can do it. I see in your eye. Lazy idle little schemer" (*U* 7.615-618, grifo nosso).

servir, mas o desdém silencioso diante das posições de hierarquia. O que sobra é a fragilidade e a impotência do carruncado Stephen, que nem sempre consegue sustentar a posição do excêntrico que obstidamente se recusa a ser qualquer coisa que não ele mesmo.

Do mesmo modo, o cômico na cena em que Bloom anda pela rua e encontra M'Coy depende do contraste entre expectativa e realidade; ele advém, nesse caso, do fato de que seu planejamento mental de se livrar de M'Coy é interrompido justamente pelo cumprimento do amigo: "M'Coy. *Dispense rápido. Me tirar do caminho. O sujeito não quer companhia quando*. — Oi, Bloom. Indo pra onde? — Oi, M'Coy. Só andando por aí"[184] (UG p. 187). Em "Sereias", enquanto Bloom (assim como nós) se pergunta quem era o rapaz com a capa mackintosh, sua inquirição é cortada ao meio por uma exclamação hilária de medo, "Ai! A puta da alameda"[185] (UG p.476), e só então complementada pelo narrador que, à distância, descreve a cena: "Uma puta rançosa com um chapéu de marinheiro de palha preta enviesado vinha lustrosa dia afora cais adentro na direção do senhor Bloom"[186] (UG p.476). Perto demais do seu lar doce lar e com receio do encontro com uma figura conhecida (e suspeita), Bloom finge que não a vê, olhando artificialmente para a – é claro – vitrine do antiquário de Lionel Mark. Não demora para que ele relativize o incômodo: "Ah, bom, ela tem que viver que nem todo mundo"[187] (UG p.476). Nenhum desses dois comportamentos, como veremos, são estranhos ao personagem; pelo contrário, a ponderação que tem como pressuposto a empatia é uma marca de Bloom, assim como certa atuação: ele já havia nos dado mostra dela logo nas cenas inicias, em que entrega à Molly as cartas para ela destinadas. Desconfiado da letra segura de "Senhora Marion" (o nome de solteira de sua esposa!) – o que deixou lento seu coração veloz –, "no ato de ir ele ficou para ajeitar a colcha"[188] (UG p.172). O tênue "no ato de ir ele ficou" apenas inagura uma série de dissumulações que, sobretudo no caso dos encontros com Boylan, ficarão cada vez mais indisfarçáveis (bem, pelo menos para o leitor) e, portanto, comicamente constrangedoras.

É já consenso o fato de que os impulsos formais mais significativos do *Ulysses* foram as estratégias de representação da interioridade, o que é certamente verdade, mas não toda a verdade. Isso porque essas estratégias funcionam simultaneamente com aquelas de "abertura"

---

[184] "M'Coy. Get rid of him quickly. Take me out of my way. Hate company when you.
— Hello, Bloom. Where are you off to?
— Hello, M'Coy. Nowhere in particular" (*U* 5.82-5, grifo nosso).
[185] "O, the wore of the Lane!" (*U* 11.1250-1251).
[186] "A frowsy whore with black straw sailor hat askew came glazily in the day along the quay towards Mr Bloom" (*U* 11.1252-1253).
[187] "O, well, she has to live like the rest" (*U* 11.1260).
[188] "In the act of going he stayed to straighten the bedspread" (*U* 4.308-309).

para o mundo exterior e além da consciência. É à luz dessas funções ora complementares, ora contrastantes de interioridade e de exterioridade que as inovações modernistas da representação da consciência parecem mais inovadoras. *Ulysses* leva ao limite esse exercício quando mantém o monólogo interior convivendo de maneira intensa com a terceira pessoa, de tal modo que essa relação simbiótica entre narrador e personagem faz com que o monólogo dificilmente ganhe alguma inteligibilidade se desvinculado daquilo que, sempre segundo o discurso do narrador, compõe a realidade objetiva. A intensidade que esse convívio ganha em *Ulysses*, porém, parece não ter paralelo serquer na prosa modernista e, portanto, mesmo a primeira parte do romance, considerada tradicional (ao menos em relação à segunda), surge quase como um caso isolado em seu tempo. Para retomar algo já mencionado na nota de rodapé 140, em *O som e a Fúria*, de Faulkner (2017), por exemplo, há quatro vozes narrativas completamente distintas. Já em *As ondas*, de Virginia Woolf (2004), são as descrições externas que são marcadas em itálico e, embora haja o emprego da primeira pessoa e do presente, o travessão e expressões como “disse Louis”, “disse Rhoda”, sinalizam o início do monólogo interior e a mudança entre os personagens por eles responsáveis. Isso para não mencionar a força homogeneizadora do tom poético e da voz do estilo. Tudo isso não só permite uma distinção mais evidente entre narrador e personagem, como também impede uma relação orgânica entre monólogo e mundo exterior, bem como os efeitos daí advindos. A intensidade da interação entre narração (designaçao da realidade exterior) e monólogo interior no *Ulysses* dá tanto a impressão de que a narrativa contemporânea à *Ulyssses* (e mesmo uma parte da narrativa pós-*Ulysses*) é, em certo sentido, pré-Ulyssiana, quanto a de que é essa interação uma das responsáveis pelo surgimento de um lado menos sisudo e solene da representação da vida interior.

IV.

Toda descrição de procedimento que se aproxima de uma conclusão categórica tem um quê de irresponsabilidade, pois fica sempre aquém da complexidade daquilo que pretende caracterizar. Com definição categórica e insuficiente, referimo-nos, por exemplo, à diferenciação feita no primeiro capítulo entre discurso indireto livre e monólogo interior. O leitor deve se lembrar de que a principal distinção notada entre esses dois procedimentos foi a modificação da terceira pessoa para a primeira, a mudança do tempo verbal do passado para o presente e nos demais aspectos dêiticos, com base também na alteração do sujeito da enunciação. Embora o presente seja, de fato, o tempo predominante do monólogo interior, há

algo mais que precisa ser dito sobre o seu regime temporal: o presente está o tempo todo indo de encontro ao passado, às antecipações do futuro imediato ou às frustrações do futuro imaginado, mas não concretizado. Tudo isso aponta para um *regime de coexistência temporal (e, portanto, também espacial)* que tomará o lugar da progressão sucessiva dos acontecimentos, outrora responsável por uma transmissão coerente da experiência do personagem. Agora, a ordem causal dos acontecimentos é substituída pela temporalidade das coexistências: temos, em suma, no monólogo interior, a coabitação singular do tempo presente, passado e futuro, nas suas múltiplas variações.

Em "Circe", uma das falas de Bloom parece captar na variabildiade temporal (de verbos e advérbios) que convoca (e confunde), essa capacidade da técnica; de certa forma, um dos epítomes do próprio *Ulysses*: "Mas amanhã é um novo dia será. O passado foi é hoje. O que hoje é será então amanhã como agora foi seja passado anteon"[189] (UG 760). Mesmo a interrupção abrupta da frase confere-lhe algo de alusivo, já que a passagem entre o agora experenciado, o já vivido e o imaginado implica como princípio básico a descontinuição, a interrupção, a não realização, em suma. Ora, é próprio da consciência transitar livremente entre o espaço e o tempo, de tal forma que o efeito de verossimilhança psicológica depende também dessa capacidade do monólogo interior. "Proteu" é, a um só tempo, retrato privilegiado dessa habilidade da técnica e mais uma prova de que a forma e o efeito do monólogo dependem também do "conteúdo" com o qual os personagens se relacionam. No caso de Stephen, Mulligan e Haines foram, a partir das suas falas, origem de sentimentos de anticolonialismo, culpa, ressentimento, desejo de não mais voltar; a fragilidade de Sargent foi motivo para as rememorações de sua infância e de sua mãe. Já "Proteu", ao situar Stephen sozinho na praia, propicia uma hipertrofia da sua mente capaz de apagar os dados externos (daí a presença tímida, quase inexistente, do narrador), produzindo um efeito totalmente novo e tantas vezes responsável pelo abandono da leitura do romance. É essa expansão da representação da mente de Stephen que faz com que o leitor se depare, entre tantas outras obscuridades, com uma cena ambígua, para dizer o mínimo.

A certa altura, Stephen parece ir até a casa de sua tia: "Puxo a sineta chiante de sua cabana envenezianada: e espero. Me tomam por cobrador, espiam de um canto esconso"[190].

---

189 "But tomorrow is a new day will be. Past was is today. What now is will then morrow as now was be past yester" (*U* 15.2409-2410).

190 "I pull the wheezy bell of their shuttered cottage: and wait. They take me for a dun, pear out from a coign of vantage" (*U* 3.70-71).

(UG p.143), "Uma moldura imitação de carvalho sobre sua cabeça calva: o *Requiescat* de Wilde"[191] (UG p.143). A cena que, na verdade, se passa no interior do monólogo interior, inclui não apenas a descrição do espaço projetado, mas também diálogo entre os personagens que convoca. Stephen imagina/relembra essa visita com tantos detalhes que é fácil acreditar que ele de fato esteve lá durante o episódio. Daí termos mencionado que o monólogo interior é capaz de arrastar consigo as demais categorias (como tempo e espaço), até então relativamente estáveis, do gênero romance.

Algo similar ocorre com a lembrança de seu amigo Kevin Egan em Paris. Essa passagem é, a um só tempo, demonstrativa do modo poético como Stephen devaneia e das ambiguidades de sentido às quais o tempo presente está sujeito quando mobilizado no monólogo: "Sono ao sol a pino. Kevin Egan enrola cigarros pólvoros entre dedos borrados de tinta de impressor, sorvendo a fada verde como Patrice a branca. Em volta garfam glutões goela abaixo feijões picantes [...]" (UG p. 147)[192]. Sem entrar nas minúcias desse trecho "narrado" pelo próprio Stephen, é possível identificar, na ordem de ocorrência, uma série de artifícios estilísticos: uma imagem concisa, rítimica e quase unicamente substantivada para descrever o seu estado sonolento ao meio-dia ("sono ao sol a pino"), metáforas ("fada verde" para o absinto, "fada branca" para o leite), aliteração ("garfam glutões goela") e uma alucinada inversão sintática que privilegia a função expressiva e não informativa da linguagem. Assim como no caso da visita aos tios, essa cena reproduz trechos da conversa entre os dois amigos, não mais introduzida por meio do travessão, mas diluída em meio à narração, o que a torna ainda mais mesclada ao texto circundante. No limite, essa disposição textual aprofunda o regime de coexistência temporal do monólogo, pois acentua ainda mais a estrutura de indiferenciação entre imaginado, relembrado e vivenciado. O trecho instaura, porém, outro nível de indeterminação, pois também não é mais possível confiar na distinção feita antes, de que a instauração da terceira pessoa é por si só um sinal de que o trecho pertence ao narrador. Como o discurso interior de Stephen usa o "ele" (observa-se, por exemplo, a menção a Kevin Egan), a confusão entre discurso do narrador e discurso interior do personagaem se acentua. Por isso, assim como é limitador definir o tempo presente como o tempo por excelência do monólogo, também o é definir a primeira pessoa como a única deste procedimento. Embora o "eu" seja frequentemente a pessoa da narrativa, ele é também, vez

---

[191] "A bogoak frame of his bald head: Wilde´s *Resquiecat*" (*U* 3.82-83).
[192] "Noon slumbers. Kevin Egan rolls gunpowder cigarettes through fingers smeared with printer´s ink, sipping his green fairy as Patrice his white. About us gobblers fork spiced beans down their gullets" (*U* 3.216-8).

ou outra, não apenas substituído pelo pronome pessoal "ele", mas também pelo pronome de tratamento da segunda pessoa do discurso. Ocorrências como essas estão associadas à manifestação de uma duplicação do sujeito, numa artimanha estilística que converte os monólogos em verdadeiros diálogos do personagem consigo mesmo:

> Ele salvou gente que estava se afogando e **você** treme diante de um ganido de um viralatas. Casa de… A gente não quer saber das **tuas** abstrusiosidades medievais. **Você** faria o que ele fez? Ia ter um bote por perto, uma boia salvavidas. Natürlich, postos ali pra **você**. Faria ou não faria? O homem que se afogou há nove dias em Maiden's Rock. Estão esperando por ele agora. A verdade, **vomita** de uma vez. Eu ia querer. Eu ia tentar. Eu não sou um grande nadador [...][193] (UG p.152, grifos nossos).

Não faltam também exemplos, nesse sentido, do modo imperativo no monólogo interior: "Ora: ela sabe se cuidar. Mas e se não? Não, não aconteceu nada. Claro que podia. **Espere** enfim até acontecer"[194] (UG p.180, grifo nosso), "Não posso esquecer sua carta à imprensa. E depois? O Ship, meiodia e meia. Aliás **vai** com calma com aquele dinheiro como um bom imbecilzinho. É preciso"[195] (UG p. 142, grifo nosso). Na exposição sobre Hamlet na bilioteca, em "Cilas e Caríbdes", o esforço de Stephen para se concentrar é hilário – "Desembainhe suas definições adagas. [...] Mantenha-se no agora, no aqui, pelo qual todo futuro mergulha para o passado"[196] (UG p.339), mas não mais que as instruções mentais para se sair bem: "Só misture uma msicelânea teolologicofilológica"[197] (UG p.364). E há ainda como exemplo o caso da resposta a uma das frases mais citadas – infelizmente pela metade – do *Ulysses*: "A história é um pesadelo de que eu estou tentando acordar [...] E se esse pesadelo **te** desse um chute pelas costas?"[198] (UG p.137-8, grifo nosso). Verdadeiro proteu da representação do pensamento, com incrível velocidade o monólogo passa de um "self" a outro, de uma pessoa gramatical a outra, de um tempo verbal a outro, de um modo verbal a

---

[193] "He saved men from drowning and you shake at a cur's yelping. But the courtiers who mocked Guido in Or san Michele were in their own house. House of ... We don't want any of your medieval abstrusiosities. Would you do what he did? A boat would be near, a lifebuoy. Natürlich, put there for you. Would you or would you not? The man that was drowned nine days ago off Maiden's rock. They are waiting for him now. The truth, spit it out. I would want to. I would try. I am not a strong swimmer" (*U* 3.316-24).

[194] "O, well: she knows how to mind herself. But if not? No, nothing has happened. Of course it might. Wait in any case till it does" (*U* 4.428-9).

[195] "I mustn't forget his letter for the press. And after? The Ship, half twelve. By the way go easy with that money like a good young imbecile. Yes, I must" (*U* 3.58-60).

[196] "Unsheathe your dagger definitions. [...] Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past" (*U* 9.84; 89)

[197] "Just mix up a mixture of theolologicophilololological" (*U* 9.761-762)

[198] "History is a nightmare from which I am trying to wake" (*U* 2. 377). / "What if that nightmare gave you a back kick?" (*U* 2.377; 379)

outro, com tal intensidade que poderíamos falar não de uma definição do monólogo, mas de suas tendências estilísticas gerais.

Os excertos acima, referentes a Kevin Egan e a Tia Sara, nos colocam diante tanto de uma especificidade significativa do monólogo interior de *Ulysses*, quanto de uma particularidade do monólogo interior de Stephen, que possui não só uma pré-disposição para a fabulação, mas para uma maneira específica, toda ela poética (rítmica, sinestésica, imagística) e menos autoconsciente, de recordar. Tudo isso corrobora a sensação de verossimilhança psicológica ou, dito de outro modo, o antropomorfismo: como notou Humphrey (1958, p.42), a impressão de que os personagens estão de fato pensando como nós pensamos depende da capacidade da obra de produzir para os seus personagens não apenas uma "consciência" não estática, mas também particular (a consciência, pressumimos, é algo constantemente em movimento e também privado). Também essa espécie de diálogo do personagem consigo mesmo está a serviço da aparência de verdade do monólogo. Como demonstra Cohn (1978, p.91) o auto-endereçamento encontraria mais tarde validação na noção freudiana de que a voz da consciência (ou superego) é constituída a partir da internalização de uma voz parental, ou de vozes de outras figuras de autoridade; do mesmo modo, remeteria também a ideia, que acabou se tornando consenso na psicologia, de que o sujeito frequentemente tende a se tomar como uma audiência. Do mais alto grau de artificialismo verbal advém, portanto, a não artificialdiade do efeito. O fato de a forma literária antecipar a ciência da psicologia é só mais um sinal de força dessa obra e da literatura em geral.

O que as cenas de Kevin Egan e da Tia Sara sugerem é que, ao contrário do que sugestiona o tempo presente, a experiência nem sempre coincide com o discurso, pois, em ambos os casos, ela é evocada e não se refere a algo que ocorre *in acto*: não há, portanto, uma correspondência exata entre tempo verbal e tempo da ação. O artifício em si não é novo na história da ficção; o realmente novo é a ausência de marcações que, antes, deixavam claro que o trecho que inaugurariam seria fruto da recordação ou da imaginação. Não precisamos sequer recorrer à outra obra para um exemplo do que seriam essas marcas de caráter retrospectivo ou projetivo, responsáveis por tornas as cenas menos ambíguas. O próprio monólogo de Bloom, ao fazê-lo, se diferencia do de Stephen. Quando ele invoca o jantar do Glencree ou os recitais de despedida do Professor Goodwin, as marcas de retrospeção são claras: "Lembro dela rindo do vento, com a gola pesada levantada [...]"[199] (UG p.298), "Lembro quando a gente chegou

199 "Remember her laughing at the wind, her blizzard collar up" (*U* 8.191).

em casa atiçando o fogo e fritando aqueles pedaços de pernil de carneiro pra ceia dela com o molho chutney que ela gostava. E o quentão de rum. Da lareira dava pra ver ela no quarto soltando a barbatana do espartilho. Branco. Desliza liso leve e lesto, o corpete cai na cama. [...] Feliz. Felizes. Que noite…"[200] (UG p.298); "As pessoas olhando pra ela. Feliz. Mais feliz naquele tempo"[201] (UG p.296-7). Apesar do gerúndio ou de ocasionais verbos no presente, tanto o "lembro", quanto o "naquele tempo" e, sobretudo, expressões como "que noite" não deixam dúvidas quanto à natureza evocativa do trecho. Até mesmo o "mais feliz" pressupõe a comparação e indica que o passado está sendo observado a partir do presente. Tudo isso impede a impressão de imediaticidade, de que ação e "narração" possam estar sincronizadas, como ocorre nas cenas lembradas por Stephen. Tanto no caso da visita aos tios e das memórias de Paris, a ausência total de marcas explicitamente retrospectivas confere-lhes uma qualidade menos autoconsciente, o que de fato parece ser o caso: "Estou ou não estou indo até a casa da tia Sara?"[202] (UG p.142-143), questiona-se o próprio personagem, depois de um sutil "Seu passo relentou"[203] (UG p.142). Essa única indicação será responsável por abrir a longa cena imaginada: ou seja, não apenas não há um ponto de partida externo para a reflexão (como convém ao ensimesmado personagem), como o pensamento desencadeado se alonga e dá ensejo a um turbilhão de tormentos que dizem tanto sobre a auto-imagem do Stephen – sempre às voltas com o "rompimento" com seu passado religioso e com suas pretensões frustradas para o futuro –, quanto sobre aquilo que ele pressupõe que esperavam dele: "[...] tu jamais serás santo. Ilha de Santos. Você era formidavelmente pio, não era?"[204], "Lendo duas páginas de cada um de sete livros toda noite, hein?", "Você fazia reverências pra tua imagem no espelho", "Lembra das tuas epifanias em folhas ovais verdes, profundamente profundas, cópias a serem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria?"[205] (UG p.145-146).

Há dois níveis de indeterminação nessa mistura de afirmações soltas: por um lado, é impossível concebê-las, com algum grau de certeza, como pertencentes a alguém da família

---

200 "Remember when we got home raking up the fire and frying up those pieces of lap of mutton for her supper with the Chutney sauce she liked. And the mulled rum. Could see her in the bedroom from the hearth unclamping the busk of her stays: white. Swish and soft flop her stays made on the bed. […] Happy. Happy. That was the night….." (*U* 8.194-201).
201 "People looking after her. Happy. Happier then" (*U* 8.170).
202 "Am I going to aunt Sara´s or not?" (*U* 3.61).
203 "His pace slackened" (*U* 3.61).
204 "[...] you will never be a saint. [...] You were awfully holy, weren't you?" (*U* 3.128-129)
Burgess (1994, p.72) nota que Stephen pensa na verdade no que disse Dryden para Swift, identificando-se com o último: "Primo Swift, você jamais será um poeta".
205 "Reading two pages apiece of seven books every night, eh? […] You bowed to youtself in the mirror […] Remember your epiphanies written on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria?" (*U* 3.136-7; 141-3).

de Stephen (Richie Goulding, seu filho Walter, tia Sara ou o próprio Simon Dedalus) ou ao próprio Stephen, que poderia estar se dirigindo a si mesmo (há uma indeterminação autoral nos discursos); por outro lado, há também uma impossibilidade de se determinar se se trata ou não de uma verdade ficcional (isto é, se se referem a algo realmente já ocorrido, dito para Stephen em algum momento: se pertencem, em suma, ao reino do relembrado ou do imaginado). A sequência só é interrompida pela conhecida junção entre participação diminuta do narrador + monólogo interior do personagem: "Estacou. Passei do caminho da tia Sara. Eu não vou até lá? Parece que não"[206] (UG p.146). A afirmação final é a prova de que o presente gramatical se tornou o presente da narração a partir do qual o personagem "viu" as experiências passadas retrospectivamente ou a partir do qual as imaginou. Cohn (1978, p.198) denomina essa estrutura temporal de "presente evocativo", tomando emprestado um termo que Leo Spitzer empregou para a poesia lírica. O efeito tanto desta cena imaginada/projetada, quanto o das cenas relembradas, no entanto, é o mesmo: uma aparente sincronização; a criação momêntanea de uma ilusão de que há uma coincidência entre tempo gramatical e tempo da ação. Não contente em ter integrado o monólogo citado na narração, Joyce fez, como lhe é de costume, algo mais: integrou a narração ao monólogo citado.

A ausência de marcas retrospectivas expícitas e mesmo a sobreposição de fatos não significam, no entanto, uma impermeabilidade total do eu que evoca em relação ao fato evocado; a diferença entre tempo verbal e tempo da ação acaba por se fazer notada, *produzir efeito*, dando ensejo a *mini-insights*, não fortes o suficiente para que seja possível falar em uma diferenciação entre o "eu" que pensa e o "eu" objeto do pensamento (muito menos de uma superioridade do primeiro sob o segundo). Ainda assim, a (não) visita aos tios ou a lembrança dela produz, mesmo em meio à sua narração e antes ainda do seu fechamento, um trecho curioso: "Você disse à aristocracia de Clongowes que tinha um tio juiz e um tio general do exercíto. Fuja deles, Stephen. A beleza não está ali. Nem na baía estagnada da biblioteca de Marsh onde você lia as profecias desbotadas de Joachim Abbas"[207] (UG p.144). O fato de que o conteúdo geral desse trecho – que pode ser tanto uma fala ouvida agora relembrada, quanto uma espécie de conselho do personagem para si mesmo – seja a negação das principais instituições da época, a família, a religião, o exército e a justiça, apenas o faz compor um

---

[206] "He halted. I have passed the way to aunt Sara's. Am I not going there? Seems not" (*U* 3.158-9).

[207] "You told the Clogowes gentry you had an uncle a judge and an uncle a general in the army. Come out of them, Stephen. Beauty is not there. Nor in the stagnant bay of Marsh's library where you read the fading prophecies of Joachim Abbas" (*U* 3.105-8).

pouco mais a imagem de Stephen que a hipertrofia da mente em “Proteu” terminará de desenhar.

CAPÍTULO 3. Aos personagens, as palavras: dialética entre individualização e homogeneização no monólogo interior

A maior parte dos homens, caro Fedro, raciocina sobre noções
que não somente são ideias feitas,
mas que ainda não foram feitas por alguém.

Sócrates, personagem de Paul Valéry em *Eupalinos ou o Arquiteto*.

Os nomes e a capacidade de compreensão andam juntos. Aquilo que não se pode nomear, dificilmente se pode entender. Por muito tempo, a faculdade de nominação no romance dependeu da pressuposição de que aquele que nomeava era capaz não só de compreender o mundo, mas também de ensinar sobre ele: essa habilidade dupla de compreensão e desdobramento do narrado em um ensinamento foi propriedade exclusiva do narrador. Essa instância, porém, punha seu imaginário e o seu vocabulário a serviço da nominação tomando distância da linguagem dos outros: seus personagens. Categoria sempre abaixo do narrador, o personagem só se deixava definir em relação a essa instância do discurso, encontrando a sua significação ao ser incorporado ao nível da narração de outrem. Completamente dependente da terceira pessoa gramatical que lhe designava, o personagem acabava também por servir a um conjunto de ideias que o narrador apresentava. Era desse complexo que ele emergia e era esse complexo que ele ilustrava por exemplificação ou contraposição. Por isso, as palavras por meio das quais o narrador construía a narrativa eram, ao mesmo tempo, os limites que impunha a ela. A subjetividade do personagem era, assim, apenas um elemento de uma engrenagem que, ao fim e ao cabo, se dedicava prioritariamente à representação da coletividade (incluindo suas normas morais e sociais), investigando aí, e somente aí, os limites do indivíduo. O surgimento do monólogo interior em romances em 3ª pessoa indica, portanto, a passagem, na história do romance, da interioridade mediada para a interioridade imediata. Isso porque, quando a técnica do monólogo interior entra em cena, o narrador se ausenta da narrativa, e o próprio personagem começa a apresentar o mundo por meio do seu "pensamento". Com isso, inevitavelmente, cabe a ele nomeá-lo mentalmente, o que faz de uma maneira muito própria e singular. Conforme o uso da técnica do monólogo interior aumenta e a participação do narrador diminui, os personagens tendem a se converter no principal veículo por meio do qual o mundo ficcional chega até os leitores.

Esse processo de nominação pelos personagens ocorre a tal ponto que se torna perfeitamente possível extrair do monólogo interior uma espécie de um compilado de verbetes, isto é, de palavras ou conceitos que, referindo-se a elementos da realidade ficcional com os quais os personagens se deparam (objetos, personagens, espaços, cenas, profissões etc), são seguidos de uma explicação segundo padrões descritivos novos. O resultado é um conjunto de vários significados relativos à percepção particular do personagem ou, dito de outro modo, pertencentes ao seu "vocabulário" ou, ainda em outros termos, "idioma interno". Esse processo de nominação é tão intenso que não é estranho que, uma vez familiarizados e entusiasmados com o romance, sejamos capazes de extrair dele uma espécie de "Dicionário de *Ulysses*", que o leitor poderá encontrar nos "Anexos" ao final dessa tese (Cf. p.285-326). Dizemos familiarizados, pois a fisionomia objetiva que aparentemente une facilmente expressão e significado foi possível graças à depuração de longas associações inerentes à representação da consciência de Bloom e Stephen.

Foram três as consequências dessa depuração: 1) as definições que encontramos para alguns verbetes podem estar, no romance, seis ou mais linhas distantes deles, ou seja, estão afastadas das palavras que lhes deram ensejo, 2) um único verbete, orginário de longos racicionícios associativos, pode ter sido "desmembrado" em dois ou mais; a intenção foi tornar a exposição dos significados, tal como num dicionário tradicional, concisa e objetiva, embora nem sempre tenha sido possível, 3) para algumas definições, os próprios verbetes foram inferidos a partir do contexto no qual ocorrem; tratam-se de substantivos derivados das definições, mas nem sempre textualmente presentes. A pressuposição de alguns verbetes, assim como certo grau de arbitrariedade dessa tarefa, é uma consequência inevitável da própria estrutura de indeterminação do monólogo. Da mesma maneira, algumas inversões sintáticas em relação à frase original, presente albumas vezes no "Dicionário de Leopold Bloom", decorrem da especificidade do monólogo desse personagem: como notou Steinberg (1973, p.96), é característico do seu monólogo um tipo de sentença geralmente associada ao Irlandês, na qual parte do predicado vem no início e não no final da frase[208]. O dicionário acaba, por vezes, por inverter essa estrutura, com a intenção de apresentar primeiramente o substantivo.

Por fim, cabe enfatizar ainda mais alguns pontos. Os trechos identificados em itálico em algumas definições referem-se a citações de outros personagens dentro do monólogo

208 Creasy (2008) aponta que *Ulysses* contém mais de 120 exemplos do dialeto hiberno-inglês.

interior (sejam elas relembradas, imaginadas ou frutos da imitação). Esse procedimento é uma tentativa de confirmar a constância da dinâmica citacional por nós identificada. O dicionário é resultado de um exerício de leitura que busca por referências cruzadas, que se move, portanto, continuamente para frente e para trás no texto, num tipo de leitura, segundo Kenner (2011), inconcebível antes da impressão. Isso, por si só, parece tornar óbvio o fato de que o dicionário não tem nenhuma pretensão de completude. Fica, porém, o consolo de que uma lista potencialmente infinita não seria de todo avessa ao espírito de Joyce, ele mesmo um "comediante do inventário". A predominância de substantivos dá mostra do grande consumo de conceitos necessários à cobertura da realidade; as suas definições, no entanto, enfatizam a singularidade sempre existente ao fazê-lo. Os verbetes que o leitor encontrará nos "Anexos" foram extraídos dos monólogos interiores de Bloom (Cf. p.285-321) e Stephen (Cf.p.322-326) e a profunda diferença entre eles mostra como Joyce soube explorar ao máximo a pontencialidade da técnica ao empregá-la com personagens diferentes. Sem dúvidas, o monólogo interior de Bloom, por exemplo, é bem mais, digamos, "dicionarizável", já que a sua marca constituiva principal é a abreviação sintática. Essa característica sincopada acaba propiciando "verbetes" que se assemelham aos verbetes tradicionais, tais como pensados para um dicionário. Como sabemos, eles são, geralmente (ou sempre que possível), caracterizados por uma construção discursiva sucinta, de acesso imediato. A particularidade estilística explica também a ausência de um "Dicionário de Molly Bloom": sua qualidade fluida, contínua – a mesma responsável por converter o monólogo em uma narrativa trandicional uma vez pontuado – impede o seu enquadramento no formato de verbetes; do mesmo modo, a forte indeterminação pronominal que o caracteriza faria do impulso de determinação das referências um exercício contrário ao espírito do próprio episódio "Penélope". Fica o conforto de que, como compensação, estaremos, ao fazer um "Dicionário de Leopold Bloom", realizando um desejo da própria Molly. Afinal, quando ela se lembra que, quando estava amamentando, Bloom quis usar o seu leite no chá, ela também pensa: "se eu me lembrasse só metade das coisas e escrevesse um livro com elas as artes de Mestre Poldy"[209] (UG p.1062). A ideia sem dúvida surge num contexto de crítica às "ideias alopradas"[210] (UG p.1097) [cracked ideas] de Bloom, mas não esconde certa afeição... Esse sentimento ambíguo talvez seja o mesmo que acometerá o leitor durante a leitura do "Dicionário de Leopold Bloom".

[209] "if I only could remember the 1 half of the things and write a book out of it the works of Master Poldy" (*U* 18.579-580).
[210] "nobody understands his cracked ideas" (*U* 18.1407).

Mais proveitoso, no entanto, do que simplesmente oferecer essa lista de verbetes (que, na melhor das hipóteses, fornecerá uma interessante imagem psíquica de Stephen e de Bloom e, na pior, esperamos, fará ao menos rir os leitores) é convertê-la em dispositivo analítico com vistas a atribuir-lhe algum sentido. Extraímos, portanto, do "Dicionário de Leopold Bloom" a seguinte hipótese interpretativa, que guia a escrita desse terceiro capítulo: os monólogos interiores de Bloom constituem-se a partir de duas dinâmicas. Por um lado, alguns "verbetes" indicam uma definição muito própria e individualizada da realidade empírica (tem um forte grau de inventividade); por outro, há "verbetes" que apontam para o senso-comum; podendo, assim, ser vinculados a uma espécie de homogeneização do discurso (e, portanto, da subjetividade) decorrente do processo de sociabilização no mundo moderno: eis como alguns verbetes acabam por revelar também que um processo exterior a obra pode ser por ela internalizado.

3.1 Princípio da individualização

I.

A palavra "individualização" comumente designa um processo por meio do qual um observador percebe alguém como um indivíduo; trata-se, em suma, da percepção de um conjunto de características que, ao qualificarem, também destinguem. Basta que troquemos "observador" por "leitor" e "alguém" por "personagem", e a definição parece funcionar em termos ficcionais sem grandes prejuízos. Nos romances em terceira pessoa, a individualização era quase sempre um resultado da atuação do narrador, que, por meio dos adjetivos, descrevia os personagens, os qualificava, os diferenciava dos demais e os julgava. Embora o narrador exista no *Ulysses*, sabemos a especificidade que a sua atuação ganha nesse romance: lacônico (embora também preciso), frequentemente submetido à atividade perceptiva do personagem que focaliza e quase sempre sujeito à interrupção pela intrusão repentina e cada vez maior do pensamento do personagem. Dado, portanto, o predomínio do monólogo interior na condução da narrativa, é esta técnica que fornecerá uma imagem dos protagonistas. A individualização será, assim, alcançada por vias não ortodoxas, mas nem por isso menos efetivas.

É relativamente significativo o número de trabalhos que já demonstraram que Stephen, Bloom e Molly têm um vocabulário e ritmo únicos para seus pensamentos[211]. O de maior

[211] Cf. DAHL, Liisa. The Linguistic presentation of the Interior Monologue in James Joyce´s Ulysses. In: *James Joyce Quartely*, University of Tulsa, Winter, 1970, Vol.7, Nº 2 (Winter, 1970), pp.114-119.

escopo e fôlego dentre eles talvez seja o livro de Steinberg (1973), *The Stream of Consciousness in and Beyond Ulysses*. A partir de um compilado de dados estatísticos, tabelas e quantificações, Steinberg identifica os principais campos semânticos do monólogo interior dos personagens, comprovando que cada um deles comumente pensa mais sobre um conteúdo específico ou, ao menos, possui uma forma específica de lidar com conteúdos similares. O autor também contabiliza a taxa de *type-token ratios* de cada personagem, uma medida da produção linguística que divide o número dos diferentes itens lexicais produzidos pelo total de itens lexicais presentes para estimar a diversidade vocabular (!) de Stephen, Molly e Bloom. A contagem de palavras, frases, conteúdos e padrões sintáticos diferenciam a "linguagem interior" dos três protagonistas e revelam não só que cada um deles tem personalidades distintas, mas também como a manipulação distinta das palavras molda a compreensão que temos deles. Pesquisas como essa foram facilitadas a partir dos anos 90 por meio dos métodos computacionais. Muitas vezes, porém, o acúmulo de dados destina-se a provar a existência de "padrões de comportamentos" dos personagens que, mesmo sem a abundância de confirmações, são perceptíveis; muitos deles já eram, inclusive, consensos na crítica literária sobre *Ulysses:* Bloom = nível de compreensão menos sofisticado, interesses mundanos, práticos, pela ciência e pela monetização etc; Stephen = abundância de palavras e frases de línguas estrangeiras (antigas e modernas[212]), ecos de autores[213] e suas obras, erudição, natureza poética, tendência a pensamentos abstratos; Molly = "capacidade intelectual limitada", "superstições populares", "erros gramaticais" (STEINBERG, 1973, p.89-91), futilidade, interesse pelo universo musical e pela literatura de massa etc.

Há muito já se sabe, portanto, que os conteúdos dos monólogos interiores ajudam o leitor a estabelecer a identidade dos personagens. A existência de trabalhos como o de Steinberg faz com que este não seja o lugar para demonstrar o princípio de individualização decorrente do monólogo interior a partir da descrição da sua especificidade sintática, semântica e lexical; em todo o caso, tarefa já empreendida e recentemente complementada. A tentativa, portanto, será a de evitar o puro descritivismo buscando não apenas citar definições (presentes no "Dicionário") como provas de uma abordagem particularizada do mundo, mas, antes e sobretudo, derivar delas alguns *insights* breves sobre o sentido da individualização,

---

McKENNA, Wayne; ANTONIA, Alexis. 'A few simple words' of interior monologue in Ulysses: Reconfiguring the Evidence. In: *Literary and Linguistic Computing*, Vol 11, Nº 2, Oxford University Press, 1996.

[212] Grego, latim, francês, alemão, italiano e espanhol, segundo Steinberg (1973, p.71).

[213] Aristóteles, Matthew Arnold, Blake, Dryden, Gray, Milton, Shakespeare, Swift, Swinburne, Tennyson, Traherne, Wilde, Yeats etc são apenas alguns entre todos que Steinberg (1973, p.69-70) compila.

seus pressupostos e consequências para o gênero romance e para os processos de significação de *Ulysses*. Assim, se, algumas vezes, reivindicarmos alguns campos semânticos do monólogo será com a intenção de, com sorte, chegar a características novas da personalidade de Bloom ou a novas conclusões sobre as configurações que determinados temas ganham em *Ulysses*.

II.

Como vimos na introdução desse tópico, alguns fatores explicam o alto grau de inventividade do monólogo interior no *Ulysses*, especificamente o de Leopold Bloom: já vimos que o primeiro deles é a possibilidade de o próprio personagem nomear o mundo. Em *Ulysses*, porém, não é qualquer personagem que o faz, mas, para usar o título clássico de Burgess (1994, grifo nosso), "o homem comum, **enfim**". Se tomarmos a definição de "comum" como "aquilo que pertence a todos; geral, coletivo", pode parecer que partimos de uma contradição. Como, afinal, "aquilo que é usual, habitual" pode ser sinônimo de inventividade ou, melhor, desembocar na presença daquilo que denominamos de "princípio de individualização"? Paradoxalmente, porém, é justamente o fato de Bloom não ser nenhuma instância privilegiada ou, digamos, detentora do saber, o que lhe confere caráter inusual. Sozinha, porém, essa qualidade, digamos, comezinha e prosaica do personagem pouco significaria. É a junção dessa peculiaridade de Bloom com outros fatores (de ordem estética e histórica) que delinearemos a seguir, o que explica a excentricidade dos seus inusitados comentários internos sobre o mundo exterior. Vejamos alguns deles:

1) Morcego: parece um homezinho de capa com umas mãozinhas minúsculas[214] (UG p.594).
2) Bosta: sujeira limpa[215] (UG p.181).
3) Areia: coisa mais inútil. Não cresce nada[216] (UG p.600).
4) Ostras: repulsivas que nem uma bola de catarro[217] (UG p.323).
5) Queijo: cadáver do leite[218] (UG p. 244).
6) Cisnes na Anna Liffey: às vezes nadam até aqui pra se pavonear. Gosto pra tudo. Fico imaginando como será carne de cisne. O Robinson Crusoé teve que viver disso[219] (UG p.293).

[214] "Bat [...] like a little man in a cloack he is with tiny hands" (*U* 13.1127; 1130-1).
[215] "Mulch of ung [...] dirty cleans" (*U* 4.481).
[216] "Hopeless thing sand. Nothing grows in it" (*U* 13.1266-67).
[217] "Yes but what about oysters. Unsightly like a clot of phlegm" (*U* 8.863-64).
[218] "Well and what´s cheese? Corpse of milk" (*U* 6.982).
[219] "Swans from Anna Liffey swim down here sometimes to preen themselves. No accounting for tastes. Wonder what kind is swanmeat. Robinson Crusoe had to live on them" (*U* 8.80-2).

7) Peixes: será que nunca ficam mareados?[220] (UG p.596).
8) Ervas, untos, desinfetantes: o cheiro quase já te cura que nem campainha da porta do dentista[221] (UG p.202).
9) Mar Morto: vento algum ai ser capaz de erguer aquelas ondas[222] (UG p.171).
10) Bêbados: anotam três e levam cinco[223] (UG p.168).
11) Venenos: a única cura. Alívio onde você menos espera. Esperta a natureza[224] (UG p.203).
12) Cartola: relíquias da antiga decência[225] (UG p.215).
13) Células: continuam vivendo. Mudando por aí. Vivem pra sempre praticamente. Não tendo o que comer se comem[226] (UG p.236).
14) Suicídio: eles não têm piedade disso por aqui ou de infanticídio. Recusam enterro cristão. Antigamente enfiavam uma estaca de madeira no coração do sujeito no túmulo. Como se já não estivesse partido[227] (UG p. 219).
15) Máquinas: reduziam um sujeito a uns átomos se pegassem de jeito. Governam o mundo hoje em dia[228] (UG p. 249).
16) O senhorio: compram tudo com ouro e ainda assim ficam com todo o ouro. Tem um engodo em algum lugar[229] (UG p.309).
17) Pessoalzinho literário: etéreo todos eles são. Sonhadores, nebulosos, simbolísticos. Estetas é o que eles são[230] (UG p.311).
18) Tempo: não dá pra fazer voltar atrás. Que nem segurar água na mão[231] (UG p.314).
19) Sardinhas: quase dá pra sentir o gosto só de olhar[232] (UG p.319).
20) Elite: Crème de la crème. Precisam de pratos especiais pra fingir que são[233] (UG p.324).
21) Música (2): mar, vento, folhas, trovão, águas, vacas mugindo, o mercado de gado, galos, galinha não cacareja, cobras ssssibilam. Tem música em tudo. A porta do Ruttledge: ii rangendo. Não, isso é barulho[234] (UG p.465).

A primeira característica na lista é a variedade das entradas, que abarca desde animais, substantivos abstratos, concretos, comida, ações, lugares, pessoas etc. Ainda que corresponda a uma parcela da realidade que capta a atenção do personagem ou sobre a qual o personagem

---

220 "Do fish ever get seasick?" (*U* 13.1162).
221 "[…] herbs, ointments, disinfectants. […] smell almost cure you like the dentist´s doorbell" (*U* 5.476; 477-8).
222 "[…] the dead sea […] No wind could lift those waves" (*U* 4.219-21).
223 "Off the drunks perhaps. Put down three and carry five" (*U* 4.130-1).
224 "Poisons the only cures. Remedy where you least expect it. Clever of nature" (*U* 5.483-4).
225 "[...] silk hat [...]. Relics of old decency" (*U* 6.234).
226 "Of course the cells or whatever they are go on living. [...] Nothing to feed on feed on themselves" (*U* 6.780-782).
227 "They have no mercy on that here or infanticide. Refuse christian burial. They used to drive a stake of wood through his heart in the grave. As if it wasn't broken already" (*U* 6.345-348).
228 "Machines. Smash a man to atoms if they got him caught. Rule the world today" (*U* 7.80-1).
229 "Landlord never dies they say. […]They buy the place up with gold and still they have all the gold. Swindle in it somewhere" (*U* 8.486-87; 488-89).
230 "Those literary etherial people they are all. Dreamy, cloudy, symbolistic. Esthetes they are" (*U* 8.543-544).
231 "Can't bring back time. Like holding water in your hand" (*U* 8.610-11).
232 "Sardines on the shelves. Almost tasting them by looking" (*U* 8.741).
233 "The élite. Crème de la crème. They want special dishes to pretend they're" (*U* 8.877-78).
234 "Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise" (*U* 11.963-5).

pensa, a diversidade dos verbetes aponta tanto para a inesgotabilidade do real, quanto para a variedade da experiência, condição essencialmente moderna. Assim, a aleatoriedade das entradas pode ser relacionada àquilo que Jameson (2016, p.139) denominou como a experiência existencial fundamental da modernidade, tornada mais visível no nível estético pela literatura modernista: a contingência. Nas palavras do crítico, a "crise do detalhe" na literatura remete à dissociação entre sentido e existência; alude, em suma, ao momento histórico em que o real começa a resistir ao sentido. O desdobramento desse conteúdo da existência na literatura culmina no fato de que nenhum objeto da realidade ficcional precisa estar nela com uma justificativa específica. Em suma, não haveria mais nenhuma razão pela qual, no curso de uma narrativa, um escritor escolha a descrição de uma casa em particular para situar seu enredo ao invés de qualquer outra. Da mesma maneira, pode-se dizer que não há nenhuma razão especial e consequente que justifique o fato de Bloom ter se deparado com uma lata de sardinhas ao invés de uma lata de milho, ou que justifique o fato de ele ter pensado em música e não em poema (a não ser, quem sabe, o *setting*).

Já a série de definições excêntricas às quais a aleatoriedade dos verbetes dá ensejo pode ser vista como o resultado da impossibilidade de, na ausência de um significado específico, deixar de significar. A inexistência de mediação de qualquer narrador nesse processo de significação – agora completamente a cargo de um personagem, como já dissemos, "comum" – liberta a descrição tanto da voz moralizante (por muito tempo dominante na narrativa), quanto da voz do estilo historicamente comprometido com a beleza ou com o efeito de real. A excentricidade descritiva dos verbetes acima nos permite elaborar uma refuncionalização da descrição que extrapola este romance e que se estende, em maior ou menor grau, a toda prosa modernista que precisa lidar simultaneamente com 1) a consciência de que exaurir o real não é possível por meio de nenhuma descrição e com 2) a ausência de convenções *a priori*. Para abordar os antecedentes dessa questão, convém recuperar um conhecido texto de Barthes (2018, p.181-190). Em "O efeito do real", Barthes (2018) realiza uma espécie de historiografia da descrição, identificando que ela cumpriu, primeiramente, uma função diegética, explicativa e simbólica (justificar a psicologia dos personagens ou denotar, por exemplo, a pobreza, sem que essa palavra fosse necessariamente mencionada). Depois, no entanto, a descrição assumiu uma função decorativa: nesse contexto, a exposição do belo tornou-se um fim em si mesmo. Com o realismo, surge mais uma nova razão para descrever, de tal modo que a descrição, sem abandonar a pretensão à beleza, passa a fornecer autenticidade à realidade do referente, cumprindo, portanto, um papel mais referencial do que

discursivo. Embora sem consequências para a estrutura narrativa, a descrição se vê justificada pelos imperativos realistas, atestando o caráter real da ficção. No entanto, ao expor que, nas várias versões de *Madame Bovary*, a descrição da paisagem de Rouen não mudava em essência, mas passava por uma apuração do estilo, Barthes mostrou que, de outro lado, a descrição no romance funcionava também de acordo com um conjunto de convenções, no fim das contas, retóricas. Assim, a descrição neutra atestava simultaneamente a realidade e o virtuosismo da linguagem. A consciência, no entanto, da inesgotabilidade do real fez com que, no modernismo, a descrição não fosse neutra (o que a faria infinita), mas motivada: ela deixa de corresponder à totalidade do real e começa a se centrar, sobretudo, em uma parcela do real na qual o olhar do personagem se detém. Assim, os detalhes pinçados da realidade e acoplados à descrição são os detalhes nos quais o personagem presta atenção. Já ao esgotamento das convenções, o modernismo responderia com a adequação da retórica à interioridade do personagem, expressando, inclusive, as suas "incompetências" descritivas (e, por isso mesmo, divertidas) e, como veremos, até mesmo as suas descrições politicamente incorretas. Em contraposição ao discurso indireto livre que, no seu auge durante o século XIX, vertia para uma linguagem elaborada e bela as sensações dos seus personagens, o monólogo interior se compromete com a criação de verossimilhança psicológica do homem comum *enfim*. É esse comprometimento que rende *descrições singulares e espontâneas* da realidade empírica.

Em resumo, esse encontro decisivo entre ausência de um sentido específico, impossibilidade de deixar de conferir sentido e a responsabilidade do homem comum de outorgar sentido é o que gera descrições irreverentes de uma realidade inusitada. De que outra forma, afinal, poderíamos encontrar uma descrição de morcego como "um homenzinho de capa com umas mãozinhas minúsculas"?. É justamente a ausência de um sentido específico, somada ao fim do comprometimento da literatura com o belo, o que produz sentidos disparatados. Se a experiência por excelência do modernismo pode ser, como acredita Jameson (2016), a contingência, então o monólogo interior do *Ulysses*, produção incessante de sentido diante do choque inevitável com a realidade e diante da inevitabilidade de atribuir sentido, pode ser vista como a expressão estética substancial dessa espécie de encruzilhada essencialmente moderna. Daí termos dito que, ao invés de motivados por um desejo de narrar, os personagens de *Ulysses* parecem fadados a fazê-lo, agora por meio da representação do seu pensamento. Nisso residiria um dos sentidos históricos da variedade das entradas e da

irreverência das definições que elas produzem, ou, em outras palavras, dessa estrutura complexa e peculiar.

Pode-se, dizer, assim, que o princípio de individualização depende da condição inaudita daquele que atribui sentido. Se, como acredita Rancière (2017, p.15-75), o realismo democratizou, na literatura, a experiência do devaneio, expandindo-a, por meio do discurso indireto livre, para o homem simples, a citação direta do pensamento possibilitada pelo monólogo interior permitiu ao modermismo fazer algo ainda mais forte e consequente: democratizar a "nomeação" – ainda que interior – do mundo. O fato, portanto, de Bloom não ser um detentor do saber não causa prejuízos. Muito pelo contrário, muito do grau de inventividade de seu monólogo interior deve-se justamente a isso. Pois o romance passa a ter algo tão produtivo quanto (ou mais produtivo que) o Saber em si, a *curiosidade* e a *pretensão ao saber*, o que faz com que a *formulação de hipóteses* seja uma constante dos monólogos de Bloom[235]. Em "Nausícaa", diante da coincidência do seu relógio ter parado justamente na hora do encontro de Molly e Boylan, Bloom ensaia uma possível associação entre o relógio e quem o usa: "Muito estranho isso do meu relógio. Relógio de pulso vive dando problema. Fico imaginando se tem alguma influência magnética entre a pessoa porque foi mais ou menos na hora que ele. É acho que imediatamente. Sai o gato brinca o rato"[236] (UG p.583). As suposições um tanto mirabolantes (nesse caso, confirmadas por um saber popular formulado nos termos do ditado final) não param por aí e o interesse do personagem pelos fenômenos científicos inaugura uma nova série deles:

> Por trás de tudo o magnetismo. A terra por exemplo puxando uma coisa e sendo puxada. O que provoca o movimento. E o tempo? Bom é o tempo que o movimento leva. Aí se uma coisinha parasse a parada toda parava pouco a pouco. Porque está concertado. Agulha magnética te mostra o que está acontecendo no sol, nas estrelas. Pedacinho de aço ferro. Quando você estende o garfo. *Venha. Venha*. Só a pontinha. Mulher e homem isso. Garfo e agulha. A Molly, ele[237] (UG p.589, grifo nosso).

---

235 Alguns exemplos são: "Acho que vai ser um dia quente. Principalmente com essa roupa preta eu sinto mais. O preto conduz, reflete (refrata será?), o calor" (UG p.166); "A umidade do ar dá vista longa quem sabe". (UG p.188), "As drogas envelhecem depois da excitação mental. Letargia. Por quê? Reação. Uma vida em uma noite. Aos poucos vai te mudando o caráter" (UG p.202) / "Be a warm day I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects, (refracts is it?), the heat" (U 4.78-80); "Moisture about gives long sight perhaps" (*U* 5.112-3); "Drugs age you after mental excitement. Lethargy then. Why? Reaction. A lifetime in a night. Gradually changes your character" (*U* 5.474-5).

236 "Very strange about my watch. Wristwatches are Always going wrong. Wonder is there any magnetic influence between the person because that was about the time he. Yes I suppose, at once. Cat´s way, the mice will play" (*U* 13.983-6).

237 "Back of everything magnetism. Earth for instance pulling this and being pulled. That causes movement. And time, well that´s the time the movement takes. Then if one thing stopped the whole ghesabo would stop bit by bit. Because it´s all arranged. Magnetic needle tells tou what´s going on in the sun, the stars. Little piece of steel iron. When you hold out the fork. Come. Come. Tip. Woman and man that is. Fork and steel. Molly, he" (*U* 13.987-993).

O trecho acima é um exemplo da facilidade com a qual Bloom admite proposições como princípios de um conjunto de consequências e suposições (independentemente do fato de serem verdadeiras ou falsas). Por trás dessa postura, é possível identificar uma peculiaridade do personagem: um desejo de compreensão, da busca por um sentido; já o caráter estapafúrdio da conclusão pode ser visto não apenas como um resultado da livre associação, mas também como um sinal da inevitabilidade em se pensar na dor, a despeito das tentativas. Um fenômeno geral, a propriedade de atração de determinados metais e imãs, produz, diga-se de passagem, uma espirituosa imitação do garfo: "venha, venha". Mas o salto deste fenômeno natural para um fenômeno humano geral – a atração sexual – e, depois, para um fenômeno particular – Molly e Boylan –, relega esse último acontecimento à ordem do inescapável, numa estratégia de raciocínio que retornará em "Ítaca", em relação à inevitabilidade do adultério.

O "Dicionário" oferece muitos outros exemplos dessa postura especulativa diante do mundo, mas a recorrência dos verbos "Wonder" e "Suppose" (na tradução de Galindo, "fico imaginando" e "imagino") – que uma busca numa versão digital do romance pode rapidamente comprovar – são indícios retóricos suficientes dessa forma específica de pensar e, portanto, mais uma das manifestações do princípio de individualização do monólogo. A presença massiva de hipóteses tem, porém, ainda mais consequências, pois, ao formulá-las, Bloom também erra. Eis como o monólogo interior se torna também a possibilidade da exibição da *ignorância in acto*. O campo semântico da religiosidade, que o leitor poderá consultar completo nos "Anexos" dessa tese (Cf. p.300-302), é exemplo privilegiado (embora não único) de como a irreverência do personagem é também fruto do desconhecimento, do qual resulta o veio cômico do romance. Abaixo, estão alguns exemplos pertencentes à cena da missa em "Lotófagos" e à cena do enterro de Dignam em "Hades". Eles são, respectivamente, respostas mentais de Bloom ao assistir a comunhão (1 e 2), ao tentar adivinhar o significado das inscrições do crucifixo em cima do altar (3 e 4), ao observar o padre Coffey benzendo o corpo de Dignam (5), e ao ouvir algumas falas do padre, fragmentos de discursos bíblicos, típicos dos funerais católicos (6 e7):

> 1)Hóstia: idéia estrambótica: comer pedaço de cadáver por isso que os canibais pegam gosto[238] (UG p.197).

[238] "Rum idea: eating bits of a corpse. Why the cannibals cotton to it" (*U* 5.352).

> 2)Vinho: fica mais aristocrático do que se por exemplo ele bebesse o que eles estão acostumados a, Guiness[239] (UG p.199).
> 3) I.H. S.: Infelizmente o Homem Sofre[240] (UG p.198).
> 4) I.N.R.I: Indivíduo Nu Rasgado Inteiro[241] (UG p.198).
> 5) Água benta: pra ver se ele acorda[242] (UG p. 230).
> 6) A ressureição e a vida: morreu está morto. Aquela coisa do juízo final. Arrancando eles todos da cova. *Adianta-te, Lázaro!* E ele atrasou e perdeu o emprego. *Acordem! Juízo final!* E aí cada um fuçando atrás do fígado e das vistas e do resto dos pertences[243] (UG p. 232, grifo nosso).
> 7) Rezar pelo repouso de sua alma. Pelo seu êxtase eterno, e que não esteja no inferno: Bela mudança de ares. Pular da cruz da vida pra caldeirinha do purgatório[244] (UG p. 239)

Enquanto nos monólogos interiores de Stephen encontramos uma série de alusões religiosas, referências literárias, reflexões filosóficas e um modo poético de conceituar o mundo – os quais resultam no obscurantismo, nos de Bloom, temos o justo oposto: da sua ingenuidade, somada à pretensão de sabedoria e à capacidade imaginativa, resulta o veio cômico. Afinal, se Bloom pode não compreender muitos dos fenômenos que observa, não pode, no entanto, se esquivar da tentativa de significá-los. "Missa: muito mais interessante se você entendia do que é que se tratava"[245] (UG p.200), pensa o personagem. Não para os leitores. Kenner (1978, p.28) encontra um precedente dessa comédia em uma das cenas inicias de *As Viagens de Gulliver*, na qual o inventário do que está nos bolsos de Gulliver se baseia na inexperiência dos liliputianos com o que estão descrevendo. Segundo ele, a descrição sem conhecimento é sempre potencialmente cômica na medida em que falha justamente na intimidade com o que é descrito. É justamente porque Bloom não entende as cerimônias das quais participa que seus monólogos se tornam uma das mais fortes e engraçadas manifestações da antirreligiosidade que permeia, de diferentes maneiras e em diferentes graus, o *Ulysses* como um todo. Da negação de Stephen que, matizada pelo remorso e pela necessidade de declarar-se, quase se converte em afirmação, ao tom jocoso que assume as paródias religiosas das encenações de Mulligan em "Telêmaco", a antirreligiosidade se faz presente como tema. É, porém, com Bloom que ela acaba por se tornar mais mordaz: suas

---

239 "Wine. Makes it more aristocratic than for example if he drank what they are used to Guiness´s porter" (*U* 5.387-388).
240 "I.H.S: I have suffered" (*U* 5.372-3).
241 "I.N.R.I: Iron nails ran in" (*U* 5.372; 374).
242 "Holy water that was, I expect. Shaking sleep out of it" (*U* 6.621).
243 "The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and his lights and the rest of his traps" (*U* 6.677-680).
244 "We are praying now for the repose of his soul. Hoping you're well and not in hell. Nice change of air. Out of the fryingpan of life into the fire of purgatory" (*U* 6.857-859).
245 "Mass [...] more interesting if you understood what it was all about" (*U* 5.422; 423-24).

considerações mentais sobre religão são muito mais profanas do que as de Stephen. Afinal, se o desprezo implica sempre certo grau de esforço e engajamento, a total indiferença se torna o real desprezo. A ignorância de Bloom em relação à missa e mesmo ao judaísmo[246] produz, assim, verdadeiros risos, sobretudo em contraste com a feição sagrada que a religião adquire nos monólogos de Stephen. Eis como um mesmo tema, ao permear o imaginário de dois personagens diferentes, ajuda também a compor uma fisionomia psíquica para cada um deles, contribuindo ainda mais para aquilo que chamamos aqui de princípio da individualização. Com efeito, o brilhantismo de Joyce reside menos no fato de ter lançado mão do monólogo interior no seu romance e mais no de tê-lo feito, utilizando, para isso, dois personagens diferentes e quase complementares: o contraste entre Stephen e Bloom é promissor não só porque, ao serem postos lado a lado, a "interioridade" de ambos torna-se mais enfática (quase numa versão psicológica para aquela já conhecida máxima: "mostre-me como pensas e eu direi quem és"), mas também porque o contraste ilustra o alcance da técnica. Esse pressuposto de base confere ao monólogo joyciano uma diversidade estilística que dificilmente encontraremos em outros romancistas que fazem uso desse dispositivo para representar, numa mesma narrativa, a mente de diferentes personagens.

O campo semântico da religiosidade, porém, evidencia não apenas a onipresença desse tema no romance, a comicidade da ignorância e a diferença entre Stephen e Bloom, mas também outra especificidade que a técnica do monólogo interior adquire em *Ulysses*: sua *capacidade para se tornar veículo de pequenas historietas*, pequenas narrativas que surgem do encontro com outros personagens. O monólogo promove, assim, uma curiosa reconfiguração no modo de apresentação de personagens secundários, os quais, neste caso, convêm ser chamados de *personagens em potencial*; sempre passíveis de existirem, mas que, no entanto, não chegam a se desenvolver completamente, embora sejam vívidos e tantas vezes complexos. Cecconi (2007, p.31-37), em seu *'Who chose this face for me?' Joyce's creation of secondary characters in Ulysses*, investigou a apresentação de quatro personagens secundários do romance: Mulligan, Simon Dedalus, Josie Breen e Milly Bloom. Todos esses, porém, com exceção da Senhora Breen, tem uma subjetividade mais delineada do que aquela

246 "Sobre o Pessach, Bloom pensa: "Ano que vem em Jerusalém. Ah, que coisa! Toda aquela estória comprida de isso nos trouxe da terra do Egito para a casa da servidão aleluia". (UG p.255); ou, ainda, outro trecho hilário que começa com as doze tribos e termina com uma conclusão sobre a *Chad Gadia* (GIFFORD; SEIDMAN, 1988, p.132-133): "Os doze irmãos, os filhos de Jacó. E aí cordeiro e o gato e o cachorro e o bastão e a água e o açougueiro e aí o anjo da morte mata o açougueiro ele mata o boi e o cachorro mata o gato: parece meio bobo até você olhar direitinho. Quer dizer justiça mas é todo mundo comendo todo mundo. É isso que é a vdia no fim das contas" (UG p.255).

que a aparição unicamente via monólogo propicia. Mulligan e Simon, por exemplo, assumem outras funções no enredo: possuem diálogos, são objetos de comentários ocasionais do narrador e interagem com outros personagens. Já Milly, embora apareça apenas nos monólogos interiores de Bloom e de Molly, tem uma presença tão singificativa neles, que se torna mais complexa. Aqui, portanto, estamos nos referindo a "vidas" em potencial, aparições súbitas registradas quase unicamente pela atividade perceptiva que desencadeiam. Nossa atenção, portanto, incide mais sobre a técnica do monólogo, do que sobre os personagens em si.

Absolutamente flexível, o monólogo interior se desloca continuamente em direção a uma multiplicidade de vidas fadadas ao anonimato não fosse o fato de receberem, por um breve tempo, um nome e uma fração de história. Elas constituem pequenas biografias que surgem enredadas às recordações e referenciações cruzadas que se tornou a narração que pretende representar o pensamento. Essas pequenas biografias aparecem quase como rastros de uma estrela cadente; surgem para logo desaparecerem no céu vasto do discurso que logo as suplanta. Os diferentes monólogos que, por mais abertos que sejam, se fecham sob determinados temas, introduzem historietas de novos personagens implicados nas diferentes situações que delineiam. Todos esses personagens surgem, porém, dependentes da singularidade do discurso que os convoca: são resultados da participação em uma biografia maior e produtos inseparáveis dessa outra biografia. Consequentemente, irrompem sempre sob o signo da opinião pessoal, do julgamento e da interpretação simpática ou antipática, sujeitos, em suma, a uma zona de afeto que os comporá a partir da afeição ou do menosprezo. No "Dicionário de *Ulysses*", os verbetes agrupados a partir do campo semântico "Pessoas"[247] (Cf. p.302-318) oferecem uma ilustração perfeita dessa dinâmica. Nem mesmo a mulher de Mc Coy escapa de um sutil, porém não pouco feroz, julgamento. Sobre Mc Coy, Bloom pensa: "aquele chupim me parando pra dizer nada. E a mulher dele [...] voz de taquara rachada. Feliz com pouca coisa. Vulgar também"[248] (UG p.581).

---

247 Padre Farley, Paddy Dignam, a esposa de Dignam, o camarada do Mackintosh, John Henry Menton, Smith O`Brien, Senhor Power, filho de Dignam, a esposa de Martin Cunningham, Rainha Vitória, Senhora Riordan, Senhor Kernan, Brayden, Nannetti, o pai de Nannetti, Heynes, O velho Monks, J.J.O' Molloy, Myles Crawford, a esposa de Simon Dedalus, Bem Dollard, Bartell d'Arcy, Professor Goodwin, Lady Mountcashel, Senhora Purefoy, marido da Senhora Purefoy, senhora Thornton, Julia Morkan, Corny Kelleher, Arthur Griffith, John Howard Parnell, Jovem Sinclair, Professor Joly, Bob Doran, Dion Boucicault, Cheirão Flynn, Sir Frederick Falkiner, Reuben J, Shawes, o velho Micky Hanlon da Moore Street, Reverendo Thomas Connellan, rapazote cego, atendente da Daly´s, Pat, Cowley, o velho Glynn, a puta da alameda, Michael Gunn e até "um velho de roupa parda no meiofio" e "um atoa sonoletando" são algumas das pessoas que figuram nos monólogos de Bloom.

248 "That gouger M'Coy stopping me to say nothing. And his wife engagement in the country valise, voice like a pickaxe. Thankful for small mercies. Cheap too" (*U* 13.788-790).

A quantidade de personagens que Bloom encontra no enterro faz com que "Hades" seja um lugar privilegiado para a demonstraçãoo dessa dinâmica, daí termos afirmado que o tema da religiosidade demonstra também a capacidade do monólogo de gerar historietas. O zelador do cemitério, John O´Connel, talvez renda uma das pequenas histórias mais engraçadas de *Ulysses*: "Imagine ser mulher dele. Fico imaginando como é que ele teve a petulância de pedir a mão de uma mulher. *Vem comigo morar no cemitério*. (UG p.235, grifo nosso)"[249]. E, apesar de ser caracterizado por Bloom como um "sujeito decente, do melhor tipo"[250] (UG p.234), ele logo reparece sob uma nova avaliação: "ele parece bem animado vendo isso tudo. Fica com uma sensação de poder vendo todos os outros virem pra cá primeiro. [...] Difícil de imaginar o enterro dele. Parece um tipo de piada"[251] (UG p. 236; 237). Vejamos, mais detidamente, o caso do Padre Coffey, que tem seus gestos observados e descritos por Bloom durante o funeral de Dignam. Talvez o protagonismo que esse personagem assuma possa justificar a divagação maior que a sua presença desencadeia:

> Sabia que o nome dele era que nem um caixão. *Domine-namine*. Tem uma fuça carazuda ele. Comanda o espetáculo. Cristão vigoroso. Ai do coitadinho de quem olhar torto pra ele: *padre*. *Tu és Pedro*. Está pra estourar pelas bordas que nem uma ovelha prenha diz Dedalus. Com um barrigão que parece um cachorrinho envenenado [...] Tem que comer direito mesmo, sentado lá a manhã inteira no escuro balançando os pezinhos e esperando *o próximo por favor*. Olho de sapo também. **O que será que deixa ele inchado desse jeito?** A Molly fica inchada com repolho. **O ar do lugar talvez. Ele parece entupido de gás mefítico.** Deve ter uma quantidade infernal de gás mefítico por aqui. Os açogueiros, por exemplo: eles ficam que nem bife cru. [...] Ele deve estar cheio desse trabalho, sacudir aquele negócio em cima de tudo quanto é cadáver que eles trazem pra cá. [...][252] (UG p. 229-30, grifos nossos).

---

249 "Fancy being his wife. Wonder he had the gumption to propose to any girl. Come out and live in the graveyard" (*U* 6.746-8)

250 "Decent fellow, John O'Connell, real good sort" (*U* 6.740).

251 "He looks cheerful enough over it. Gives him a sense of power seeing all the others go under first. […]Hard to imagine his funeral. Seems a sort of a joke" (*U* 6.785-786; 794-795).

252 "I knew his name was like a coffin. Dominenamine. Bully about the muzzle he looks. Bosses the show. Muscular Christian. Woe betide anyone that looks crooked at him: *priest. Thou art Peter*. Burst sideways like a sheep in clover Dedalus says he will. With a belly on him like a poisoned pup. [...] Want to feed well, sitting in there all the morning in the gloom kicking his heels waiting for the next please. Eyes of a toad too. What swells him up that way? Molly gets swelled after cabbage. Air of the place maybe. Looks full up of bad gas. Must be an infernal lot of bad gas round the place. Butchers, for instance: they get like raw beefsteaks. [...] He must be fed up with that job, shaking that thing over all the corpses they trot up" (*U* 6.595-599; 604-608; 621-622).

O trecho se inicia com uma associação sonora: o nome do padre Coffey lembra a Bloom um caixão ("coffin", em inglês). "Domine-namine" pode ser uma repetição mental da fala do padre, mas não aparece sem ambiguidades: Bloom pode ter improvisado e, deliberadamente, mutilado o "In" de "In nomine Domini". Na tradução, a inversão faz também às vezes da possível confusão e o "In" continua suprimido. A denominação da cerimônia fúnebre como "espetáculo" é só mais uma manifestação da falta de engajamento de Bloom com os rituais católicos, o que soa um tanto profano. As descrições físicas do padre nos chegam intercaladas ora com o que Bloom já ouviu sobre ele (daí a citação de Simon Dedalus), ora com a imaginação, sempre ativa, de Bloom, que projeta, inclusive, uma possível afronta: "Ai do coitadinho que olhar torto pra ele: *padre. Tu és Pedro*". "Fuça carazuda", "barrigão que parece um cachorrinho envenenado", "olho de sapo" vão compondo uma imagem um tanto repulsiva de Coffey. E Bloom, ao esquadrinhar o aspecto físico do padre, acaba inegavelmente assumindo a tarefa descritiva do narrador. É significativo, porém, que, ao fazê-lo, Bloom reivindique, do ponto de vista do léxico, o campo semântico do mundo animal: fuça, cachorrinho, sapo etc conferem aspecto infantil à descrição, sem deixarem de ser potentes do ponto de vista da formação de imagens. Apesar de o estilo elíptico do monólogo implicar o fornecimento de um conjunto limitado de informações, essas expressões são suficientes para que tenhamos uma imagem forte do padre. A descrição física de Coffey, porém, logo é interrompida, pois suscita em Bloom uma curiosidade, sanada por uma resposta tipicamente bloomiana: o gás mefítico seria responsável pelo seu inchaço. É sua experiência com Molly, que fica inchada quando come repolho, que o leva a concluir que há uma relação intrínseca entre corpo e meio ambiente (curiosamente, Bloom não se lembra de diferenciar alimentação de convivência). Talvez por isso mesmo outro exemplo seja rapidamente convocado para a comprovação da sua hipótese: os açougueiros também ficam com cara de bife cru (!). Mas a comida parece a Bloom uma forma (justa) de compensação pelo trabalho entediante: "Tem que comer direito mesmo, sentado lá a manhã inteira no escuro balançando os pezinhos e esperando *o próximo por favor* [...]". Desse monólogo, portanto, é possível extrair tanto a imagem de um padre fisicamente repulsivo e possivelmente austero, exibido, quanto à impressão de que Bloom é empático, pois sente compaixão por um trabalho entediante.

Quanto mais as historietas se acumulam, mais essa qualidade de Bloom vai se tornando pujante. A vida dos cocheiros errantes, por exemplo, é considerada como "esquisita [...] faça chuva ou faça sol, seja aqui seja acolá, por hora ou combinado, sem vontade própria.

[...] Gosto de dar um cigarrinho de vez em quando"[253] (UG p.192). Já o marinheiro de "Eumeu" o faz sentir pena dessa profissão: "Vida terrível [...] jogados pra lá e pra cá que nem rapé em funeral quando sopram os ventos de tempestade"[254] (UG p.595). E, finalmente, o funcionário que movimenta as agulhas nas vias férrias, suscita em Bloom a seguinte reflexão: "Será que não podiam inventar alguma coisa automática pra que a própria roda muito mais prático? Bom mas aí esse sujeito ia perder o emprego? Bom mas aí um outro sujeito ia ganhar um emprego fabricando a invenção?[255]" (UG p.213). Como vemos, Bloom não só tem uma profunda capacidade de se colocar no lugar dos outros, como também tem uma predisposição para resolver os problemas que encontra (embora, com frequência, outros advenham da solução encontrada).

Assim como Padre Coffey, todos esses "personagens" (com exceção do marinheiro), praticamente não retornarão mais e nem participarão ativamente do enredo. Sabemos deles apenas *in absentia*. Apesar disso, as suas breves aparições (assim como a da Senhora Thornthon, do zelador e também da mulher de Mc Coy) nos deixam uma lição importante sobre a técnica que as colocou em cena: toda descrição levada a cabo no monólogo interior exerce uma dupla função; por um lado, atesta a existência de uma realidade externa ao personagem, por outro, é sempre ao mesmo tempo um atestado de sua interioridade, uma impressão do personagem. No caso das narrativas em terceira pessoa, como já mencionado, existe sempre um grau de arbitrariedade ao se afirmar que uma sequência descritiva é realmente focalizada internamente, sobretudo se esse segmento é analisado desvinculado do todo do qual faz parte. Há sempre uma linha muito tênue entre aquilo que pode ser escolha lexical do narrador e inequívoco ponto de vista do personagem. Daí o fato de que o monólogo interior é o único procedimento por meio do qual a focalização interna se encontra não só plenamente realizada, como afirmou Genette (2017, p.268), mas também inequivocamente manifesta. Assim, conforme se repetem as descrições no interior do monólogo, o leitor vai compondo – a partir da reunião *a posteriori* desses dados, muitas vezes, um tanto dispersos – uma imagem mais ou menos delineada da personagem referenciada. Como se vê, o personagem que tem seu fluxo de consciência apresentado por meio do monólogo interior, embora não projete um narratário, nem deseje narrar, não se furta totalmente a agir como

253 "Curious the life of drifting cabbies. All weathers, all places, time or setdown, no will of their own. [...] Like to give them an odd cigarette" (*U* 5.223-225).
254 "Dreadful life sailors have too. […] pitched about like snuff at a wake when the stormy winds do blow" (*U* 13.1148; 1151).
255 "Couldn't they invent something automatic so that the wheel itself much handier? Well but that fellow would lose his job then? Well but then another fellow would get a job making the new invention?" (*U* 6.176-179).

narrador: como úncio suporte da realidade apresentada, ao nomear, está sempre, ao mesmo tempo, construindo e significando o mundo. Embora não exista a ordem, a organização e a estilização típicas da narrativa (o que dependeria da intenção narratorial), os fatos e a adjetivação estão essencialmente lá e, como tais, nos são "contados". Ao mesmo tempo, a dupla função das sequências descritivas dentro das historietas dos monólogos interiores permite identificar uma postura do personagem diante do mundo e dos outros. É assim que vamos também atribuindo qualidades, características a Bloom mesmo sem a presença, ou, para sermos mais precisos, sem a costumeira adjetivação, comentários ou explicações do narrador tagarela. O monólogo é, dessa forma, caminho para a dedução não só da postura de Bloom diante do mundo e dos outros, mas também para a inferência da sua conduta consigo mesmo; isto é, para o seu comportamento diante das questões internas que lhe são mais prementes e importantes:

> O senhor Dedalus curvou-se por sobre os outros para cumprimentar. Da porta do Red Bank o disco branco de um chapéu de palha transmitiu resposta: passou. O senhor Bloom verificou as unhas da mão esquerda, depois as da direita. *As unhas,* ***isso.*** *Será que ele tem alguma coisa a mais que elas ela vê? Fascínio. O pior homem de Dublin. Vive disso. Elas às vezes sentem o que uma pessoa é. Instinto. Mas um tipo desses. As unhas. Eu estou só olhando pra elas: bem aparadinhas. E depois: pensando sozinho. Corpo ficando um pouco mole. Eu haveria de perceber pela lembrança. O que é que provoca isso acho que a pele não consegue se contrair tão rápido assim quando a carne despenca. Mas a forma está lá. A forma está lá ainda. Ombro. Quadril. Roliça. Noite do baile se vestindo. Combinação atrás presa na bunda.* Juntou as mãos entre os joelhos e, satisfeito, lançou seu olhar vago sobre os rostos deles[256] (UG p.214, grifo nosso).

O trecho se inicia com o narrador em terceira pessoa: "disco branco", no entanto, é sinal de que a lógica fragmentária da descrição focalizada já está operando; remete ao olhar de relance, daquele que avista Boylan em movimento (Bloom, vale lembrar, está na carruagem dirigindo-se ao cemitério). O escrutínio sob as unhas, gesto indicado ainda à distância pelo narrador, é complementado pelo discurso interior de Bloom "As unhas, **isso**". O "Isso" funciona como uma confirmação do personagem para si mesmo: Bloom está disfarçando. O

256 "Mr Bloom reviewed the nails of his left hand, then those of his right hand. The nails, yes. Is there anything more in him that they she sees? Fascination. Worst man in Dublin. That keeps him alive. They sometimes feel what a person is. Instinct. But a type like that. My nails. I am just looking at them: well pared. And after: thinking alone. Body getting a bit softy. I would notice that: from remembering. What causes that? I suppose the skin can't contract quickly enough when the flesh falls off. But the shape is there. The shape is there still. Shoulders. Hips. Plump. Night of the dance dressing. Shift stuck between the cheeks behind. He clasped his hands between his knees and, satisfied, sent his vacant glance over their faces" (*U* 6.198-208).

comportamento não é exceção, mas típico de quando o acaso o confronta com Boylan: em "Lestrigões", enquanto desvia um tanto afobadamente para o museu, Bloom fingirá que procura algo no bolso: "Eu estou procurando aquilo. Isso, aquilo"[257] (UG p.335). Cenas como essas são verdadeiros retratos da angústia e do desespero de Bloom, com os quais é difícil não se solidarizar. No último caso, por exemplo, as descrições oniscientes do narrador colaboram para a relação empática do leitor: "Seu coração latejou mole"[258], "O trêmulo de sua respiração vinha à tona em suspiros curtos"[259]. Ao serem entremeados de interjeições como "Meu coração!"[260] e de imperativos ("Pressa. Ande devagar. Momentinho mais"[261]), esses trechos mesclam carga afetiva e certo suspense, mas inevitavelmente culminam numa comédia involuntária ao tematizarem perfeitamente a confusão mental de quem torce para não ser visto ao mesmo tempo em que tenta não agir descaradamente como alguém que quer se esconder. No trecho supracitado, a dissimulação se repete e Bloom finge olhar as unhas e pensar. Mas, embora os gestos possam ser relativamente controlados, o pensamento não o é e, logo, o monólogo capta também um ato falho: "Será que ele tem alguma coisa a mais que elas ela vê?". A passagem do "elas" (as mulheres) para "ela" (a Molly) é de uma sutileza reveladora: a representação da consciência tornou-se capaz de ir além da apresentação da capacidade interpretativa de um personagem; ela agora envolve vários níveis incipientes que extrapolam a racionalização verbal, abarcando o pré-consciente e, até, como nesse caso, o inconsciente. A especulação, como vimos, é característica do monólogo, mas agora recai sobre Boylan ("Será que ele tem alguma coisa a mais [...]?"). A resposta para a questão não demora a chegar: Boylan tem a capacidade de encantar. É do deslumbramento, inclusive, que ele parece viver, segundo Bloom. Não obstante, ele é "O pior homem de Dublin". O racicionío culmina numa típica generalização acerca das mulheres: "Elas às vezes sentem o que uma pessoa é. Instinto". O subtexto, porém, parece ser o de que, apesar disso, Molly ainda não percebeu. A próxima frase é ambígua: Bloom está descrevendo a sensação física que Boylan lhe causa, típica da ansiedade e perfeitamente plausível para quem quase terá uma síncope nervosa ao fugir de Boylan em "Lestrigões"? Ou é sinal de que, quando efetivamente se esforça para pensar em algo, acaba por pensar no corpo de Molly? Qual corpo, afinal, (seu ou de Molly), está ficando mole? A similaridade sonora é bem-vinda em português... O contexto torna a

257 "I am looking for that. Yes, that" (*U* 8.1188).
258 "His heart quopped softly" (*U* 8.1169).
259 "The fluttler of his breath cam forth in short sighs" (*U* 8.1176).
260 "My heart!" (*U* 8.1179).
261 "Hurry. Walk quietly. Moment more" (*U* 8.1190).

segunda opção mais razoável. O espírito curioso o faz se questionar o porquê isso acontece e não demora para que Bloom desenvolva uma hipótese (equivocada!) para o fenômeno: a pele demora para acompanhar a carne. O consolo é certo: a forma ainda está lá. O que se inicia é uma descrição metonímica do corpo de Molly, que nos aparece aos pedaços, como se Bloom o tivesse de fato escaneando, acompanhando-o, parte a parte, com os olhos. Surge então um lastro de história rememorada: a noite do baile, a combinação. O narrador onisciente logo o substitui, indicando que Bloom está enfim "satisfeito".

Estruturas monológicas como essa, determinadas por contextos que tornam a dor de Bloom mais enfática, permitem chegar a, pelo menos, duas conclusões: o principal conflito interior de Bloom (o fantasma da traição de Molly) se impõe constantemente sobre ele, mas é laboriosamente evitado, esse é o seu *modus operandi*, 2) Pensar em Molly é a maneira mais garantidamente bem-sucedida para levar a cabo a empreitada: Molly é o seu veneno e o seu antídoto. Nada disso, no entanto, nos será dito ou explicado. Conclusões como essas, assim como adjetivos que resumem a personalidade de Bloom, jamais estarão no texto e, no entanto, surgem como resultados do acúmulo de informações, como consequência tanto da nossa exposição constante à representação da consciência de Bloom, quanto de um processo de reconstrução e inferência: empático, compassivo, imaginativo, ingênuo, curioso, formulador de hipóteses e esquivo em relação ao seu principal dilema interno (que, por sua vez, só se abranda por meio de Molly). Eis como seus monólogos tornam-se uma espécie de calco: um desenho ou gravura que se reproduz por meio de um papel transparente, seguindo-lhe os traços, parece ser uma imagem interessante para o trabalho de reconstituição que os monólogos acabam por exigir e pelo padrão de individualidade (a maneira de agir, pensar e sentir) no qual resultam. Surge, assim, um conjunto de peculiaridades que caracterizam Bloom ao mesmo tempo em que o diferenciam enormemente dos outros. Para que isso ocorra, no entanto, é necessário – como já disse Barthes (1992) uma vez – lutar para nomear, submeter às diferentes frases do texto a uma transformação semântica. O sentido final, se é que ele existe, desliza, avança, se aglutina: ao invés de simplesmente recebê-lo, é preciso perseguí-lo.

A definição de personagem, já mencionada nessa tese, que o considera um conjunto de semas, adjetivos que, quando cruzam muitas vezes um nome próprio, acabam lhe conferindo predicação e, portanto, sentido próprio, tem como base a tradição realista e é aqui substituída pelo processo da indução do leitor; e, talvez justamente por isso, surja muito mais enfaticamente uma imagem singular do personagem. Daí o porquê de o monólogo ser uma das

técnicas mais potentes para o princípio de individualização, por meio da qual Bloom se torna diferente de Stephen e, quiçá, o mais vívido entre todos os personagens que povoam nosso imaginário: isso se deve, em grande medida, a maneira como Joyce consegue mostrá-lo tão caleidoscopicamente, criando essa sensação de proximidade entre personagem e leitor.

O trabalho de reconstrução exigido pelas indeterminações do monólogo interior nos recompensa e, ao final, a obra nos devolve algo em troca do esforço. Tudo isso nos permite arriscar a dizer que, se muitos leitores iniciam a leitura do *Ulysses* seduzidos pelo experimentalismo e pela erudição, eles prosseguem a leitura (e, principalmente, realizam a releitura) por esse efeito final. *Ulysses*, em resumo, permanece no imaginário coletivo, por outras vias, mas pelos mesmos motivos que Emma Bovary, Isabel Archer ou Raskolnikóv permanecem: porque seus personagens aparecem de um modo extremamente humano e impressionantemente singular. Porém, como veremos a seguir, com um acréscimo importante: Bloom surgirá com tudo aquilo que a humanidade implica não só de irreverência ou ingenuidade, mas também de escrachadamente politicamente incorreto. O maior sentido de humanidade, afinal, provém do fato de que Bloom não é só singular, mas da percepção de que ele, a despeito de sua singularidade, compartilha algo com os demais, com determinado tempo histórico e com determinada sociedade. É aquilo, em suma, que ele tem de mais surpreendentemente *peculiar* e também de profundamente *típico*, o que faz dele um personagem impressionante.

3.2 Princípio da Homogeneização

Não poucas vezes atribuiu-se aos personagens das obras modernistas uma faceta ontologizante, como se o que representassem fosse uma essência humana, universal e ahistórica e, como tal, limitante. Em oposição a esse sujeito demasiadamente ensimesmado e isolado das relações sociais estaria o personagem-tipo do realismo, firmado em um *hic et nunc* de caráter concreto, expresso não apenas no nível temático, mas principalmente na própria estrutura formal das obras. A associação do modernismo com uma excessiva psicologização introspectiva dos personagens, com uma postura apolítica, esteticista e propositalmente desvinculada dos materiais sociais em razão da afirmação do valor de uma arte autônoma respaldou um dos mais antigos estereótipos sobre o movimento (hoje, facilmente contestado pelas teorias mais contemporâneas do moderno). No que diz respeito à obra de Joyce, o texto

mais representativo dessa postura reativa talvez seja “A concepção de mundo subjacente à vanguarda na literatura”, de Lukács (1969a). Segundo ele, a principal oposição entre o antirrealismo de vanguarda e o realismo reside nas concepções de mundo que a eles subjazem e não nos procedimentos formais, meros veículos dessas concepções. Para ilustrar o argumento, Lukács parte de um caso concreto: o monólogo interior, presente tanto em *Carlota em Weimar*, de Thomas Mann, quanto em *Ulysses*, de Joyce. Apesar de analisar um mesmo procedimento, Lukács caracteriza o emprego do monólogo como progressista no primeiro caso e como reacionário, no segundo. Hoje, se sabe que o pressuposto dessa posição crítica era uma aposta na revolução a partir de uma concepção idealista do gênero romance e, sobretudo, do realismo, que seria potencialmente agregador diante da desagregação da vida social. A defesa do romance realista por Lukács é também a defesa de certo papel revolucionário e reparador do gênero. A sua consequente aversão pela vanguarda, certamente envelhecida posto que já suficientemente contestada e historicizada, confere, porém, produtividade à sua crítica: algumas de suas constatações negativas sobre o monólogo interior valem por si só, pois, apenas porque existem (e isso é mérito de Lukács), podem converter-se em seu contrário; elas são, assim, capazes de produzir verdadeiros *insights*.

O primeiro caráter problemático do monólogo interior em *Ulysses* reside, segundo o crítico, no fato de ele ser a base sobre a qual Joyce funda o seu romance o que, por sua vez, não lhe confere uma função narrativa específica. Em Mann, por exemplo, essa técnica é utilizada apenas para pôr em relevo uma realidade que se situa além do que poderia ser transmitido via narração ou diálogo. No *Ulysses*, como se converte em uma realidade última, o emprego do monólogo culmina num apanhado de minuciosidades em contínuo movimento, cujo dinamismo desprovido de propósito recai em vacuidade. Seria possível, no entanto, formular o justo oposto: apenas porque o uso do monólogo não é ocasional e motivado, surge uma massa textual de extenso volume da qual emerge também a historicidade. Essa historicidade se manifesta não apenas na correspondência entre monólogo e a experência moderna da contingência, já assinalada no tópico anterior, mas em algo ainda mais literal. A quantidade de monólogo interior e a gratuidade na sua utilização (isto é, a ausência de função narrativa para a técnica) seriam, assim, aquilo que faz com que ela não extrapole a dimensão subjetiva. Como vimos, em *Ulysses*, diferentemente de outros romances modernistas, o monólogo não produz nenhuma interpretação capaz de retroagir nos acontecimentos que traz à tona (ou, em outros termos, nos assuntos caros aos personagens) e nem se desdobra em ação no nível do enredo. Justamente por isso, porém, a técnica não fica confinada à dimensão

subjetiva do personagem; *da diversidade de conteúdos oriundos da produção incessante do monólogo interior surge também aqueles que apontam para fora da individualidade do personagem e, quase que diretamente, para fora da obra*. Consideramos esses conteúdos manifestações da "homogeneização" do discurso interior, aquilo que, muito dificilmente, é possível deixar de pensar em determinada sociedade e em determinado tempo histórico. Para recuperarmos a epígrafe, se o princípio de individualização mostra que Bloom é perfeitamente capaz de raciocinar sobre ideias jamais feitas antes, o princípio da homogeneização, em oposição ao seu correlato inverso, revela que ele é também capaz de raciocinar sobre ideias feitas, opiniões concebidas sem fundamento, pré-conceitos. O caso do campo semântico das "Mulheres", que o leitor pode consultar em sua totalidade no "Dicionário" (Cf. p.296-298), é flagrante nesse sentido. A sua força advém do fato de que, como aparentemente simples conteúdo, ele é também e sempre inevitavelmente forma:

1) Mulheres: Não alcançam os intervalos dos homens. Um vazio na voz delas também. Me preencha[262] (UG p. 466).
2) Feia: mulher nenhuma acha que é[263] (UG p.599).
3) Cores: influenciam o caráter das mulheres, se é que elas têm[264] (UG p.773).
4) Universitárias: felizes das cadeiras embaixo delas[265] (UG p.593).
5) Mulheres: todas castas até você acertar o ponto justo[266] (UG p.188).
6) Defeito: é dez vezes pior numa mulher. Mas ficam educadas[267] (UG p.580).
7) Amizade entre as mulheres: Até o príncipe encantado aparecer e aí se vêem uma vez na vida outra na morte[268] (UG p.582).
8) É disso que elas gostam. Tirar um homem de outra mulher. Ou até ouvir falar disso. Diferente comigo. Feliz de me livrar da mulher de outro sujeito. Comendo os restos dele[269] (UG p.584).
9) Fingir que quer terrivelmente alguma coisa, aí desistir por causa dela. Ficam lisonjeadas[270] (UG p.585).

Esses são apenas nove comentários mentais sobre as mulheres de um conjunto total de cerca de trinta e sete, contando aqueles que aparecem no interior de outros verbetes, como

262 "They can´t manage men´s intervals. Gap in their voices too. Fill me" (*U* 11.973-4).
263 "Ugly: no woman think she is" (*U* 13.1236-7)
264 "Colours affect women´s characters, any they have" (*U* 15. 2738).
265 "[...] girl graduates. Happy chairs under them" (*U* 13. 1087-88).
266 "Women all for caste till you touch the spot" (*U* 5. 104).
267 "A defect. Is tem times worse in a woman. But makes them polite" (*U* 13.774-5).
268 "Till Mr Right comes along, then meet once in a blue moon" (*U* 13.814-15).
269 "That´s what they enjoy. Taking a man from another woman. Or even hear of it. Different with me. Glad to get Away from Other chap´s wife. Eating off his cold plate" (*U* 13.873-6).
270 "Pretend to want something awfully, then cry off for her sake. Flatters them" (*U* 13.883-4).

consequência de uma linha de raciocício advinda de outro tema. Todos eles revelam um sentimento de aversão pelas mulheres, assim como a presença de certo estereótipo a respeito do comportamento feminino e certa atitude objetificadora diante delas. Tudo isso pode ser sinal de que a interioridade imediata, propiciada pelo monólogo interior, não significa a ausência da mediação da voz da *doxa*. O conjunto de juízos que uma sociedade elabora em um determinado momento histórico continua operante; mais, inclusive, do que com o discurso indireto livre, quando a voz e o estilo do narrador ainda eram espécies de amarras a ele, conferindo-lhe algum pudor. A libertação da terceira pessoa e, consequentemente, dos dois principais artifícios por meio das quais ela se manifestava, o estilo e a moral, foi determinante para a emergência mais "escrachada" das ideias feitas. Essa libertação, porém, não bastaria por si só, caso contrário, as narrativas autodiegéticas tradicionais já teriam alcançado esse efeito. A condição básica do monólogo interior – a de ser um discurso não pronunciado – é fundamental, pois implica uma ausência de "filtro" social, que gera resultados interessantes. Afinal, enquanto linguagem sem intenção de comunicar, o monólogo não só suprime elementos lexicais e sintáticos que, em qualquer outro contexto, seriam indispensáveis, mas dispensa também o decoro. É por essa razão que ele se torna uma das principais técnicas responsáveis pela expansão do horizonte de representação, trazendo para a literatura aquilo que, antes, não era considerado "digno" de fazer parte dela. O monólogo interior se torna, assim, veículo privilegiado para o surgumento de verdadeiras (e, diga-se de passagem, engraçadíssimas) barbaridades, despontadas de modo totalmente desvencilhado da cultura das boas maneiras; motivo pelo qual os verbetes advindos do "Dicionário de Leopold Bloom" são, tantas vezes, também um compêndio politicamente incorreto.

Tudo isso, no entanto, é portador de conteúdo histórico e social e remete àquilo que Barthes denominou de "códigos culturais" de uma epóca: um conjunto de "saberes" compartilhado por determinado grupo em determinado tempo histórico. As aspas aqui não ocorrem por acaso, já que esses lugares-comuns não são a verdade, mas resultado da cultura que, sofrendo um torniquete característico da ideologia burguesa, converte-se em natureza. A reunião de todos esses "vulgarismos" culmina naquilo que chamamos de "ideologia", em seu sentido mais básico, aquilo que é verdade apenas no plano das ideias. O modo, porém, como esse conteúdo é formalizado dentro do monólogo impede a sua naturalização e uma assimilação ingênua. Isso porque essas enunciações se tornam quase "proverbiais"; ganham, em decorrência da estrutura curta e precisa que o monólgo lhes impõe, a aparência de máximas. Com isso, a maneira como essas afirmações são, por assim dizer, "enformadas",

acaba por denunciar o conteúdo que veiculam: essa configuração estilística põe a perspectiva ideológica a nu, revelando-a como tal ao mesmo tempo em que a reproduz. Em suma, ao converter o conteúdo em postulado, a forma acaba por revelar o absurdo da sua naturalização. Gera-se, assim, uma repentina modificação de perspectiva, um desvio não esperado do sentido, uma momentânea desfamiliarização do familiar. Embora o campo semântico das mulheres possa hoje irritar ou ferir, ele também doura a pílula de tal hostilidade através da sua forma. A espirituosidade de Bloom para formular esses comentários sobre as mulheres pode até ser uma forma de ofensa, mas que se redime da mera misoginia pelo modo como são formalizados, o que por si só já lhe confere ares de absurdo, gerando desidentificação.

Assim, antes de serem apenas sinais de que *Ulysses* é um livro machista, como já tentaram fazer crer ainda que sem o "mão-na-massismo" necessário para comprovar o argumento a partir da materialidade da obra, esses verbetes são indícios de que *Ulysses* retrata uma sociedade machista. Porém são também sinais de algo ainda mais potente: o retrato da radicalização do abandono (por parte do romance) de uma pretensão histórica de transmissão de saber; *Ulysses* evidencia, em suma, que não está em jogo a substituição de um código moral por outro, mas o abandono de qualquer código moral. É como se os personagens não precisassem mais ser redimidos ou ovacionados, eles podem ser simplesmente aquilo que são.

A saída (ainda que momentânea, via permanência lateral) do narrador não garantiria por si só esse resultado. Leopold Bloom é o grande trunfo nesse sentido. Afinal, Bloom não tem nenhum grau específico de autoridade, tampouco pode ser considerado uma instância privilegiada, seja para conduzir uma narração, seja para ilustrá-la por meio do seu monólogo interior. Como sabemos, quando a técnica do monólogo é acionada, o narrador não apenas se ausenta momentaneamente da narrativa, como também, quando retorna, não interage com a consciência representada; validações, comentários, críticas ou reprimendas não fazem parte do discurso do narrador joyciano que parece não querer mais ensinar nada nem para os seus protagonistas, nem para os seus leitores. Eis como Bloom não exerce sequer o papel de (mal) exemplo. Assim como sua ignorância, sua capacidade imaginativa ou o seu modo de lidar com a dor, os seus pensamentos misóginos também não se tornam objeto de comentário. Mais que isso: esses comportamentos e formas de pensar não são sequer nomeados como tais; resultam, antes, dos resquícios de linguagem; originam-se, em resumo, da união dos permenores dispersos, eles mesmos, muitas vezes, informações anódinas, aparentemente perdidas no fluxo do discurso, mas que são, na verdade, pinceladas capazes de fazer com que *essa* imagem do personagem surja. Se o mau exemplo (uma etiqueta relativamente plausível

para esse caso) não é algo propriamente novo na literatura, o silêncio sobre ele o é. Como veremos na segunda parte desta tese, a ambição de Julien Sorel é representada, em *O vermelho e o negro*, para revelar as suas incoerências. Já o discurso indireto livre, responsável por mesclar, em *Madame Bovary*, o discurso de Emma ao discurso do narrador, dará um passo à frente, mas a estupidez de Emma acabará servindo a um novo senhor: a voz do estilo. No primeiro caso, a cobiça de Sorel sai evidenciada, atestando a superioridade moral do narrador; no segundo, a ingenuidade de Emma sai camuflada pela voz do estilo, evidenciando a superioridade estilística do narrador. A verdadeira emancipação do personagem, portanto, teria de esperar o advento de outra técnica que permitiria, enfim, levar "ao extremo, ou ao limite, a mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira linha a palavra à personagem" (GENETTE, 2017, p.245-6).

Para Lukács, é justamente essa diluição da instância narrativa o que faz com que o uso do monólogo se torne extensivo e culmine na *imobilidade*, ao passo que a funcionalidade do uso ocasional da técnica apontaria para o *desenvolvimento* da narrativa. Mas a representação da interioridade sem que o narrador a imprima uma finalidade aparente não é a ausência de finalidade *at all*; ela tem uma natureza implicativa exterior mesmo sem ter uma função interna específica. Nesse sentido, a autossuficiência do personagem é, também, a emancipação do romance moderno. Sob essa perspectiva, o predomínio do monólogo interior pode ser visto como um dos principais procedimentos responsáveis por uma mudança de paradigma no romance, na medida em que a técnica se põe a serviço da representação da interioridade do personagem já não mais sob efeito da coerção abstrata das normas morais ou sociais, ou das convenções retóricas do belo, todas elas vinculadas pelo narrador. Eis como passaremos da vertente objetiva do discurso indireto livre – que resultava na *interioridade mediada* – para a vertente subjetiva do monólogo interior – que resulta agora na *interioridade imediata*. A imediaticidade, no entanto, não significa a ausência de mediação social ou a supremacia do subjetivismo: o personagem, ainda assim, como vimos no caso dos seus pensamentos sobre as "mulheres", continua preso (ainda de que uma maneira diferente) a um complexo de moral e de ideias, que independe da figura do narrador, na medida em que todo personagem, mediado ou não pelo narrador, é fruto do tempo histórico do seu autor.

Assim, como contraponto à afirmação de Lukács, de que a concepção de homem que subjaz à vanguarda é o indivíduo que existe desde sempre, desligado de todas as relações humanas, poderia ser dito que o monólogo interior de *Ulysses* deixa justamente entrever o contrário, que não há subjetividade pura, completamente espontânea e autêntica: mesmo

quando isolada (pressupondo que o monólogo é já um recorte do sujeito alienado, porque "sozinho" no meio da multidão), a interioridade do indivíduo é já inescapavelmente fruto de uma sociabilização, resultado da coletividade. Prova disso é o fato de que o monólogo de Bloom é extremamente marcado por uma diversidade de estereótipos, os quais valeria a pena um dia catalogar. Para que fiquemos apenas com uma segunda categoria deles, podemos mencionar, para além do caso das mulheres, os que surgem com base em certa "psicologia dos povos": "Cingaleses: se enrolando tomando sol, no *dolce far niente*. Sem mexer uma palha o dia inteiro. Dormem seis meses em cada doze [...] A maioria vive de ar"[271] (UG p.185), "lesmas do chão os franceses comem"[272] (UG p.323), "Os alemães abrindo caminho por toda parte. Vendem em condições suaves pra tomar o mercado"[273] (UG p.312) etc[274] Assim como o caso das mulheres, os estereótipos dos povos revelam como se mesclam ao monólogo opiniões correntes, originadas, tantas vezes, de crenças coletivamente compartilhadas acerca de algum grupo, formadas mediante a aplicação de alguns critérios, como sexo no primeiro caso, e origem, no segundo. A base não dita dessas generalizações é a comparação de um grupo ao qual o enunciador pertence ou com o qual se identifica, um nós (homens e irlandeses, respectivamente) com outros (mulheres e demais nacionalidades). As generalizões, porém, demonstram que, mesmo a inventividade da mente dos personagens, encontra também o seu reverso: um compêndio de lugares-comuns que, tendendo para a estereotipia, demonstram que o conteúdo elementar de pensamentos aparentemente imaginativos, uma vez depurado, se transforma também em clichês.

Agora, convém sempre perguntar, por que rimos desses clichês e preconceitos? Certamente não rimos de Bloom, pois a relação de empatia para com ele, já solidamente estabelecida, não o permitira. Eagleton (2020, p.47), em uma obra na qual investiga o papel do riso na cultura, retoma uma citação de *Adam Bede*, de George Eliot, em que o narrador justifica a simpatia por seus personagens de classe média e baixa. Esse comentário do narrador de *Adam Bede*, acreditamos, acaba por explicar como a nossa simpatia por Bloom sobrevive a momentos como esses: "Homens e mulheres são medíocres, estúpidos e ligeiramente repugnantes, mas não sem valor, por mais destituídos de trágico heroísmo ou visionário idealismo. Junto a esse senso de irônico patronato, existe certa simpatia liberal por

271 "[…] cinghalese lobbing about in the sun in dolce far niente, not doing a hand´s turn all day. Sleep six months out of twelve. […] The air feeds most" (*U* 5.32-3; 34).
272 "[…] snails out of the ground the French eat" (*U* 8.857).
273 "Germans making their way everywhere. Sell in easy terms to capture trade" (*U* 8.555).
274 Cf. verbete "Holandeses".

suas peculiaridades e fraquezas. [...] A mediocridade que torna tão sem graça a vida desses tipos banais também os absolve de qualquer vício espetacular". Com alguns dos verbetes, portanto, aprendemos que a identificação construída ao longo do romance culmina invevitavelmente na solidariedade para com as falhas de Bloom; um tipo de solidariedade possível também devido à falta de grandeza do personagem, o que o dispensa de ser algo melhor. Apesar de não rirmos exatamente de Bloom, não nos parece acertado considerar que rimos das mulheres ou dos cinegaleses, por exemplo. Rimos, ao que tudo indica, de um mundo que produz esse tipo de formulações absurdas, ao mesmo tempo em que, ao fazê-lo, presumimos que nós, pertencentes a esse mundo, também gostaríamos algumas vezes de gozar da liberdade de exibir nossas imperfeições. Somos pegos, em suma, numa pequena contradição. Rimos simultaneamente do mundo e de nós mesmos.

Não só os sentidos atribuídos às mulheres e aos povos (e os seus efeitos) no interior do monólogo interior fazem com que a imediaticidade da interioridade não seja, em *Ulysses*, sinônimo de ausência de mediação social ou de puro subjetivismo. Para isso, também ccontribui a presença massiva de provérbios e ditados populares. Segundo Creasy (2008), *Ulysses* contém mais de 130 locuções catalogadas no *Oxford Dictionary of English Proverbs*. Esta é, portanto, mais uma das formas populares que Joyce adiciona aos romances baratos, as canções de rádio, o jornal etc. A própria configuração do provérbio faz com ele seja facilmente destacável mesmo numa massa textual como o é a o monólogo: de acordo com a definição de Jolles (1976, p.133), "uma locução corrente na linguagem popular, fechada sobre si mesma, com uma tendência para o didatismo e de tom mais elevado que o discurso comum". Alguns exemplos em *Ulysses* são: "Mentira tem perna curta" (UG p. 225) / "Murder will out" (*U* 6.482), "O treino faz o trenó" (UG p.460) / "Time makes the tune" (*U* 11.841), "Longe dos olhos, longe do coração" (UG p. 240) / "Out of sight, out of mind" (*U* 6.872), "Deus escreve certo e o homem compõe por linhas tortas" (UG p.469) / "God made the country man the tune" (*U* 11.1061-2), "É o casamento que faz, as esposas" (UG p.462) / "That´s a marriage does, their wives" (*U* 11.874-5), "Quem ama bonito bonito parece" (UG p.) / "Handsome is and handsome does" (*U* 5.104-105), "Nasceu em mesa de ouro" (UG p.) / "Born with a silver spoon in his mouth" (*U* 8. 684-685), / "Amem, mintam e sejam belos pois amanhã morreremos" (UG p.) / "Love, lie and be handsome for tomorrow you die" (*U* 13.1237), "A casa de um irlandês é o seu caixão" (UG p.) / "The Irishman´s house is his coffin" (*U* 6.822).

O que mesmo essa pequena amostra de um extenso *corpus* revela é que há, ao menos, quatro tipos de locuções proverbiais no *Ulysses*: há aquelas que são de fato provérbios, há citações de autores da literatura desprendidas da obra de origem, há expressões que possuem certo tom proverbial, remetendo ao saber vulgar, e há, por fim, provérbios já consolidados, porém modificados ou citados de maneira equivocada. Comecemos pelo último caso: em "Born with a silver spoon in his mouth", Bloom deliberadamente troca "silver knife" por "silver spoon", provavelmente influenciado pela cena que observa (estão, em "Lestrigões", comendo de faca e vorazmente). A tradução capta exatamente essa inversão quando troca o tradicional "berço de ouro" por "mesa de ouro". O mesmo tipo de *misquotation* ocorre em "Handsome is and handsome does" ("Quem ama bonito bonito parece") , uma corruptela do tradicional "Handsome is *as* handsome does" ("Quem ama o feio bonito lhe parece"). Nesse caso, o sentido final do provérbio, isto é, seu conteúdo elementar ("a aparência externa pouco importa") é prejudicado. Já em "God made the country man the tune", observamos um duplo processo. Trata-se de um verso de um poema de William Cowper que acabou por se desvincular da autoria original. De certa forma, esse é o caminho de toda locução proverbial que sempre é, primeiramente, proferida por alguém antes de agradar, propagar e, muitas vezes, ser retocada até alcançar uma forma lapidar e, com ela, adquirir uma característica mais universalizante. Bloom faz esse tipo de modificação quase inerente à forma provérvio quando troca o "towns" por "tune", possivelmente influenciado, então, pela atmosfera musical de "Sereias". O mesmo ocorre com o "Englishman´s house in his castle" que se torna "The Irishman´s house is his coffin" (*U* 6.822) / "A casa de um irlandês é o seu caixão" (UG p.). Segundo Creasy (2008), se o último exemplo pode ser indício de que a distorção de provérbios inglesses é uma das expressões retóricas da "Celtic revenge" de Joyce (o que torna o erro uma pequena vitória), os demais criam uma situação mais ambígua: o resultado é que não fica claro para o leitor se Bloom está brincando ou se ele próprio é a piada. Como um provérbio raramente aparece em *Ulysses* sem alguma alteração, a modificação da forma "original" aponta, em primeiro lugar, para uma caracterísitca individual de Bloom, que frequentemente se confunde e erra. Com isso, ela se converte em mais uma das manifestações daquilo que denominamos de "ignorância *in acto*", indicando, portanto, uma individualização mesmo dentro da dinâmica maior de homogeneização do discurso. Em segundo lugar, a modificação aponta também para o próprio caminho natural da forma proverbial: sua transformação inevitável ao longo do tempo, decorrente também da transmissibilidade oral. Assim, a apropriação inventiva que *Ulysses* faz dos provérbios garante, ao mesmo tempo,

tanto a permanência da força homogeneizadora que advém dos ditos populares enquanto sedimentação de experiências – atestando, enquanto tal, também um compromisso com a comunidade linguística da classe média de Dublin –, quanto a sua radical atualização histórica e individualizante, em atitude dessacralizadora por excelência.

Já a oração "Amem, mintam e sejam belos pois amanhã morreremos" (UG p.) / "Love, lie and be handsome for tomorrow you die" (*U* 13.1237) apresenta uma dinâmica diversa, mas também frequente no romance. Diferente dos demais exemplos, ela não é nem um provérbio, nem um provérbio modificado, nem uma sentença autoral vinculada à forma escrita antes de se dissolver na tradição oral. Porém, a sua forma concisa e rítmica, bem como sua natureza exemplar assemelha-a a um *flash* de ensinamento e a faz também uma expressão do "saber comum" que resulta da experiência coletiva. A quantidade de sentenças desse tipo dentro do monólogo interior é significativa e a sua principal expressão retórica é o sujeito indeterminado "they say", por si só uma pista de que não é Bloom quem faz as associações estabelecidas, mas é o conjunto de experiências que as sustentam: "O senhorio nunca morre dizem"[275] (UG p.309), "Dizem que não dá pra sentir o gosto do vinho com os olhos fechados ou com um resfriado. Também fumar no escuro dizem que não dá prazer"[276] (UG p.333), "Apito traz chuva dizem"[277] (UG p.593), [sobre o burro] "Nunca a gente vê um deles morto, dizem. Vergonha da morte. Se escondem."[278] (UG p.238). Afirmações como essas atestam a existência no monólogo interior de uma espécie de vulgata científica, um conjunto de conhecimentos coletivos, baseado na probabilidade. Cohn (1978) observa como as referências culturais prontas constituem, muitas vezes, as frases mais completas dos monólogos interiores de Bloom: "Bah. O que é aquilo voando por aí? Andorinha? Morcego provavelmente. Pensa que eu sou uma árvore, de tão cego. Os pássaros não tem olfato? Metempsicose. *Eles acreditavam que você podia se transformar em árvores de tanto sofrer*. Salgueiro chorão. Bah. Lá vai ele. Coisinha esquisita."[279] (UG p.594, grifo nosso). Em contraste com a flagrante brevidade e fragmentação do seu entorno, a referência cultural tem um tamanho surpreendente, sugerindo que, talvez, o que o personagem tenha de mais sedimentado seja justamente aquilo que lhe foi transmitido e não aquilo que ele mesmo elabora.

---

275 "Landlord never dies they say" (*U* 8.486).
276 "They say you can't taste wines with your eyes shut or a cold in the head" (*U* 8.1123-24).
277 "Whistle brings rain they say" (*U* 13.1063).
278 "Far away a donkey brayed. […] Never see a dead one, they say. Shame of death. They hide" (*U* 6.837-8).
279 "Ba, What is that flying about? Swallow? Bat probably. Thinks I am a tree, so blind. Have birds no smell? Metempsychosis. They believed you could be changed into a tree from grief. Weeping willow. Ba. There he goes. Funny little beggar" (*U* 13.1117-1120).

Muito já se discutiu sobre a presença de uma sobreposição entre o discurso do narrador e o monólogo interior em *Ulysses*. Chamada de "paralaxe" ou mesmo de contraste entre "a palavra exata e a perífrase", essa espécie de mescla, depois de notada, acaba se tornando impossível de não ser observada. Como tentamos demonstrar, há, porém, uma outra sobreposição, ainda mais refinada, de vozes e estilos dentro do próprio monólogo interior. Com um exame mais atento, o monólogo deixa de ser apenas aquilo que parece à primeira vista, um bloco homogêneo que aponta unicamente para a individualização, e se converte em algo mais elaborado: uma espécie de mosaico de pedaços de discurso que inclui desde uma narrativa do slogan, ecos de outros personagens, preconceitos, estereótipos, vulgata científica, sabedoria popular, até ditados e citações de autores. A tendência é a de que se solape essa heterogeneidade em prol da construção de uma imagem una dos personagens: o que sobressai é certa homogeneidade que acomoda os traços estilísticos e, consequentemente, os padrões de comportamento de cada um deles. Essa sobreposição de discursos de segunda ordem é atenuada. *Ulysses*, no entanto, está nos oferecendo algo mais complexo que isso e, ao fazê-lo, nos mostra como nem mesmo nossos monólogos interiores são, de fato, nossos. Daí que não seja totalmente estranho o fato de, em "Circe", a mente de Bloom ser invadida por uma frase que pouco antes cruzara a mente de Gerty MacDowell: "aquela canseira" (UG p.673). De maneira similar, o pensamento de Bloom em "Hades", "Tem mais mulher que homem no mundo"[280] (UG p.227), reaparece na voz da mãe de Stephen em "Circe"[281].

Tudo isso parece revelar que, ao contrário do que acreditava Lukács, a primazia da interioridade não leva necessariamente à abolição do real, mas a sua diluição. Os fragmentos de discursos que procuramos destacar aqui mostram como o monólogo interior pode até se desligar de uma função narrativa específica, mas, como ele não pode se desligar da linguagem, também não se desvincula das relações concretamente históricas e sociais. A linguagem está fadada a ser um registro inevitável da contextura da existência, inclusive das mais particularizadas das existências. É a ambiguidade presente em outro monólogo de Bloom, no entanto, que revelará como *Ulysses*, frequentemente, sabe muito sobre si mesmo. Naquele que pode ser mais um daqueles gestos de autoconsciência do livro, Bloom dá uma

280 "There are more women than men in the world" (*U* 6.544-47).
281 "Todos tem que passar por isso, Stephen. Mais mulheres que homens no mundo. Você também. A hora vai chegar" (UG p.832). / "All must go through it, Stephen. More women than men in the world. You too. Time will come" (*U* 15.4182-4).

piscadela para o leitor, sinalizando a situação: “Nunca se sabe de quem são as ideias que a gente mastiga”[282] (UG p.318).

[282] “Never know whose thoughts you´re chewing” (*U* 8.717-8).

CAPÍTULO 4. No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela

Now patience; and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience.

Finnegans Wake

"Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam espelho e navalha."[283] (UG p.97). Ao se deparar com essa primeira frase que abre *Ulysses*, o leitor dificilmente imaginaria o que está por vir, não fosse o acúmulo de informações que ronda este romance e que chega, inclusive, até aos leitores mais desavisados. Uma experiência de leitura como essa, livre de qualquer *background*, só pode ser hoje hipotética; invocada apenas como *wishful thinking*. A proliferação de discursos em torno de *Ulysses* ao mesmo tempo em que consolidou o seu lugar enquanto modelo dos princípios do movimento modernista, inevitavelmente subtraiu uma dimensão mais primária e imediata da leitura e, consequentemente, a capacidade da obra joyciana para o choque estético. Referimo-nos a *Ulysses*, portanto, em um momento no qual ele se tornou não só muito citado, mas um fetiche, o que não significa necessariamente que seja lido. Pelo contrário, quando isso ocorre, tende a acontecer o justo oposto: encontra-se com *Ulysses* em todos os lugares, mas raramente encontra-se com o próprio romance.

Para começar, com frequência, a leitura de um conjunto relativamente grande de obras é considerada imprescindível antes do primeiro contato com o próprio *Ulysses*: *Odisseia*, *Um Retrato do artista quando jovem*, *Dublinenses*, *Hamlet* etc. são apenas alguns exemplos mais comuns dessa lista. Há, ainda, a recomendação de uma imensa quantidade de obras críticas especializadas, os inúmeros guias de leitura para "iniciantes", mas há também a existência de uma espécie de rumor sobre a dificuldade e a erudição que, inevitavelmente, ronda a obra e chega aos ouvidos até dos leitores de primeira viagem – e mesmo dos não leitores. Tudo isso levanta a suspeita de que a multiplicação a partir do romance pode produzir, na verdade, o seu contrário: o apagamento de *Ulysses*, impossibilitando que ele seja *genuinamente* lido, no melhor dos casos, ou fazendo com que ele não seja sequer lido, no pior deles. Obviamente, esse acúmulo de informações é decorrente da sedimentação de conhecimento em torno do objeto que acaba por constituí-lo enquanto tal. Nesse sentido, é, sem dúvidas, uma

[283] "Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed" (*U* 1. 1-2).

consequência bem-vinda do registro – constantemente ameaçado em tempos de arbitrariedades políticas que tendem a desprezar as ciências humanas – da interpretação de artefatos culturais. O aspecto positivo desse mecanismo interpretativo é evidente, assim como também o é o fato de que ele não é apenas uma particularidade de *Ulysses*, mas um desdobramento inevitável de toda grande obra. No caso de *Ulysses*, porém, ele se torna um pouco mais enfático, prolifera-se de uma maneira talvez única e adquire um *modus operandi* geral específico. Tal condição dá ensejo para que ele seja também problematizado, sem ser, *a priori*, condenado. Isso porque, no caso desse romance, boa parte da crítica se resume (ou consiste majoritariamente) em recontá-lo a partir de uma perspectiva tradicional, o que implica, consequentemente, uma reorganização total do seu enredo, o preenchimento das lacunas e uma apresentação convencional de seus personagens (inclusive os secundários) que toca a raias da desfiguração completa. Visto por esse ângulo, torna-se possível falar em um *desaparecimento de Ulysses* como um efeito colateral daquilo que o define em sua especificidade, a saber, a eliminação do narrador informador realista, o predomínio do monólogo interior e suas principais consequências: a instauração da estrutura de indeterminação que viemos tentando descrever ao longo dessa tese. A nossa hipótese, a essa altura, é a de que a crítica passa então a cumprir a função daquele narrador cuja eliminação é a própria razão de ser da obra; daí a sua emulação um tanto patética por parte da bibliografia secundária do romance: no lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela. Vemos, com isso, que, com esse tópico, não estamos fugindo dos impactos da indeterminação: a crítica tagerela é um dos seus efeitos, ainda que exterior à obra. Um exemplo deve bastar para ilustrar a dinâmica. Aqui ele surge a partir de "Hades", mas poderia ser retirado de qualquer episódio. Perambulando pela carruagem para chegar ao enterro do amigo Dignam, Bloom olha para a janela:

> O senhor Bloom entrou e sentou no lugar vago. Ele puxou a porta atrás de si e bateu-a bem até fechar bem. Passou um braço pela braçadeira e olhou sério pela janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida. Uma puxada para o lado: uma velha espiando. Nariz branchatado contra o vidro. Agradecendo a sua estrela ter perdido a vez. Extraordinário o interesse que elas têm por um cadáver (UG p.206-7)[284].

[284] "Mr Bloom entered and sat in the vacant place. He pulled the door to after him and slammed it twice till it shut tight. He passed an arm through the armstrap and looked seriously from the open carriagewindow at the lowered blinds of the avenue. One dragged aside: an old woman peeping. Nose whiteflattened against the pane. Thanking her stars she was passed over. Extraordinary the interest they take in a corpse" (*U* 6.9-20).

O trecho lança mão da alteração de vozes já caracterizada anteriormente, de modo que a narração do narrador é substituída, sem marcas claras, pela representação da mente de Bloom. O processo já identificado, de narração a partir de um ponto de vista, se mantém aqui, pois é Bloom quem olha sério da "janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida". Temos, então, um fragmento de descrição do que é visto apenas de relance (o personagem está em movimento) e, portanto, captado apenas aos pedaços, sempre de acordo com aquele princípio que imiscui a tal ponto aquilo que é focado que este não mais se distingue do fundo: um nariz contra o vidro de uma velha que espiava. Passamos, então, do que é observado na realidade concreta para a imaginação de Bloom: a velha estaria agradecendo por não ter chegado a sua vez de morrer. Em Gifford e Seidman (1988, p.105), encontramos a informação de que, na tradição irlandesa, as cortinas e as lojas eram fechadas durante um funeral que aconteceria nos arredores, de modo que o fato de a velha estar na janela só poderia indicar, para Bloom, interesse. Essa informação seria facilmente proferida por um narrador balzaquiano ou stendhaliano, de modo que a recusa em fornecê-la não só é pressuposto *sine qua non* daquilo que foi tomado como verossimilhança psicológica, como também é a razão de ser da especificidade desse romance. No que concerne ao efeito, é justamente a ausência desse tipo de esclarecimento o motivo pelo qual temos aqui a simulação de um movimento psíquico e o choque por ele instaurado, ou, em outros termos, o motivo pelo qual *Ulysses* não comporta uma postura de leitura contemplativa (ADORNO, 2003). É claro que as notas, em especial o trabalho de Gifford e Seidman, são um caso extremo de uma dinâmica que não é, sequer, a de reconstituição – esta acaba por ocorrer, em diferentes graus, em quase toda análise literária como uma espécie de primeiro momento heurístico – mas a da nova narração do enredo. Com relação ao procedimento reconstitutivo, há, no caso de *Ulysses*, sem sombra de dúvidas, críticas excelentes, que chegam a potentes conclusões depois (e justamente) devido a esse tipo de procedimento. Kenner (1974), por exemplo, em seu ensaio sobre "Circe", elabora uma lista na qual enumera, em ordem cronológica, as ações que envolveram dinheiro no episódio. Vejamos apenas um trecho dela, suficiente para que se note o que aqui nos interessa, a proximidade do procedimento com uma reorganização do enredo de acordo com os moldes da narrativa tradicional:

> 1. Bella pergunta sobre o pagamento e Stephen entrega uma nota para ela.
> 2. Lynch chama: 'Dedalus! Dê a tua bênção pra ela por mim', e Stephen entrega a ela uma moeda, com as palavras: 'Ouro. Está com ela'.

> 3. Bella sugere que ela não recebeu 30 xelins (equivalente a 3 meninas por 10 xelins cada). Stephen paga duas coroas [...] e declara que sua visão é um tanto problemática.
> 4. Há 'conversas e brigas' sobre quem pagou por quem.
> 5. Zoe enrola um meio soberano no alto de sua meia.
> 6. Kitty agarra 'as duas coroas'.
> 7. Bloom 'silenciosamente pousa um meio soberano sobre a mesa [...] recolhe a nota de uma libra' e diz: 'Três vezes dez. Estamos acertados'. Bella ('com admiração') o chama de 'comequieto'. Bloom 'vai com uma nota de uma libra até Stephen' e a devolve para ele.
> 8. Bloom então ('calmamente') sugere que Stephen confie a ele seu dinheiro restante: "Por que pagar mais?" (KENNER, 1974, p. 349-50).

Por meio dessa enumeração, Kenner observa que, a partir do item (6), todo o dinheiro gasto é de Stephen, o que permite que se deduza a sua quantia total e que se chegue à conclusão de que Bella, na verdade, percebeu que Stephen não sabia se o dinheiro equivalia a uma libra ou à metade disso, sendo necessário que Bloom intercedesse para que não fossem extorquidos de Stephen dez xelins a mais. Com a enumeração, Kenner identifica no fato de Joyce não ter especificado as notas e as moedas envolvidas em toda a transação um verdadeiro ardil narrativo. O procedimento de recapitulação se converte aqui em pressuposto de uma descoberta: mesmo a representação dramática de Circe é apenas aparentemente imparcial, já que, na verdade, também ela conforma a visão nebulosa de Stephen sobre o que realmente está acontecendo. Segundo o crítico, Joyce não só não especifica o dinheiro, como também deixa o leitor perceber que não o faz, porque o "método naturalista" empregado nesta operação é ambíguo e tem, na verdade, sutis pontos de vista. O mesmo mecanismo ocorre em "Ítaca" quando a voz anônima e impessoal pede para que se compile a despesa diária de Bloom. Na compilação, entretanto, não aparece aquilo que seria omitido caso Molly o questionasse: precisamente os gastos tidos no bordel (Cf. KENNER, 1974, p.351). Ou seja, mesmo a forma dramática de "Circe" e a voz objetiva de "Ítaca" contaminam-se, em alguns momentos, pela visão de Stephen e de Bloom, respectivamente. O achado de Kenner é consequente, pois consiste em um indício de que a dinâmica de focalização das descrições que identificamos nos episódios iniciais resiste mesmo à imposição da voz do estilo nos demais episódios, sendo, portanto, mais um dos resquícios de um dos procedimentos do estilo inicial (e também do elemento antropomorfizante) na segunda metade da obra.

A recuperação da crítica de Kenner aqui tem o objetivo de circunscrever a questão: longe de condenar o gesto de recapitulação *per si* como algo meramente dispensável, queremos, antes, apontar para o caráter de estrutura que ele adquire no total da crítica de

Ulysses. Além disso, algumas vezes, o rearranjo traz consigo certo grau de vacuidade, dada a quantidade de vezes em que se limita a si mesmo, dificultando uma leitura do romance *nos seus próprios termos*. O caso mais paradigmático dessa dinâmica é a obra de Gifford e Seidman, na qual as notas não só não funcionam como pressupostos para um gesto argumentativo, como também não objetivam qualquer tipo de síntese a partir dos materiais que alucinadamente reúne. Nossa intenção não é simplesmente ver neste impulso um defeito (muito menos pretender que ele produza o que não tenciona), mas antes *uma consequência da recusa formal do Ulysses em fornecer os elementos que as notas visam então suprir*. A despeito do trabalho literalmente épico de Gifford e Seidman, do mérito da sua investigação e da utilidade posterior que ele evidentemente tem, há também um resultado talvez mais modesto e menos louvável: a impressão de que Joyce inseriu tantas ideias e intenções em seu romance e que a função da crítica pode se bastar apenas a desvendá-las, retomando mais uma vez o que o autor já colocou anteriormente de maneira ocultada.

Cabe recuperar aqui as considerações feitas por Durão (2020, p.27-38) sobre a função da crítica, na medida em que elas iluminam, por oposição, a dinâmica apresentada acima. Ao invés da produção de um acúmulo de informações, a postura da crítica em relação à literatura deveria ser a sua utilização como um cerne de produção de conhecimento. A centralidade dos estudos literários estaria, assim, na interpretação advinda do encontro da imaginação do estudioso com a materialidade do texto e, claro, da capacidade desse encontro de gerar argumentação, contrastando-se também com a bibliografia crítica já existente. Quando esse encontro é bem-sucedido, o que foi outrora um momento subjetivo – puro *insight* ou hipótese – torna-se objetividade, retroagindo de tal modo sobre o objeto que não é mais possível lê-lo sem aquilo que foi dito sobre ele. Certamente, este não é um efeito das notas, embora possa ser um efeito da apropriação das notas por um gesto interpretativo.

Para termos mais noção da consequência – se não pretendida, ao menos inevitável – das notas, sobretudo quando tomadas isoladamente, vale a pena recorrer a mais um exemplo. Ainda em "Hades", Bloom, questionado por Martin Cunningham sobre onde estaria Tom Kernan, responde que ele está logo atrás, com Ned Lambert e Hynes (*U* 6.109-11). Em Gifford e Seidman (1988, p.105), nos deparemos com o seguinte verbete que, após fazer menção ao fato de que Hynes aparece como advogado em *Dublinenses*, acrescenta: "[...] Em *Ulysses* ele ainda parece relativamente desempregado e com pouca sorte, embora faça um parágrafo no Freeman´s Journal sobre o funeral de Dignam". Há algo extremamente interessante nas notas que é inerente à sua dinâmica própria de funcionamento e que se deve à

sua especificidade mesmo enquanto forma: muito dificilmente elas se restringem a referenciar uma fonte. Quando a serviço de um romance como *Ulysses*, em que um dos âmagos da narrativa repousa na ausência de informação, algo curioso acontece: quase sempre elas implicam a adição de comentários e suposições sobre determinado assunto. Por isso, embora o princípio geral das notas seja a descrição, quando alguma delas diz respeito a um personagem, a descrição inclui a projeção de um estado dificilmente inferível unicamente a partir da materialidade do texto, o que aponta, inclusive, para um impulso ficcional da própria crítica. O curioso é notar que, nesses casos, *reconstituir Ulysses significa não só contá-lo de forma diferente, mas também contá-lo um pouco mais*. Por trás dos verbetes de Gifford sobre os personagens, ecoa uma lembrança das costumeiras sentenças balzaquianas – ao molde de "quem era pai Goriot?" – seguida de páginas de explicações sobre a sua origem e antecedentes. Vistas desse modo, as notas parecem não suportar a desfeitura sistemática – levada a cabo pelo romance – das categorias mais caras a tradição da representação literária: o narrador e o personagem.

É inegável, portanto, que, quando se restringe ao preenchimento de lacunas, qualquer elucidação corre o risco de se tornar uma estratégia retórica que pretende *ignorar falhas, faltas* (Cf. DURÃO, 2012) *e, acrescentamos, a singularidade do próprio romance* sobre o qual se debruça. Dizemos "ignorar a singularidade do próprio romance", pois, além do impulso das notas consistir no preenchimento de buracos que, talvez, fossem mais produtivos se experenciados pelos leitores e expostos pela crítica, elas projetam claramente um leitor – o do *Ulysses* – e têm o intuito de fornecer explicações. Os seus pressupostos são o justo oposto daqueles da técnica do monólogo interior: a ausência de destinatário e da pretensão de reconstituir discursivamente os fatos. A crítica, então, é quem, em alguma medida, acaba por reconstituí-los, mesmo quando grande parte do encanto do *Ulysses* resta naquilo que nele permanece inexplicado. Ao fazê-lo, portanto, a crítica suprime uma dimensão da experiência estética, pois anula o principal efeito de sentido de *Ulysses*: a interrupção, abertura ou negação sistemática de processos de significação, decorrentes da estrutura de indeterminação que procuramos descrever. Essa estrutura intrínseca à obra talvez aponte não apenas para a impossibilidade de se aderir a um protocolo de leitura para *Ulysses*, mas também para o fato de que esse protocolo talvez seja uma traição ao espírito da própria obra. Além disso, não poucas vezes, os momentos de indeterminação não possuem uma solução imediata e talvez a resposta direta seja, como já dissemos, a pior solução, já que o leitor usará de outra peça

indeterminada para resolver a indeterminação. É justamente esse mecanismo que faz com que uma constatação sobre *Ulysses* possa ser tão verdadeira quanto o seu contrário.

As interpretações tantas vezes contrastantes e mesmo opostas devem-se a duas dimensões que estão implicadas na indeterminação. A primeira delas é o pólo objetivo, na medida em que as indeterminações são decorrências de estratégias compositivas que culminam mais ou menos diretamente na instabilidade semânica. Como procuramos demonstrar, dentre as propriedades constitutivas das zonas de indeterminação estão a instabilidade entre as instâncias enunciadoras, a ausência do narrador informador, a presença de um narrador identificado ao personagem, a dissolução não sistemática do narrador nos personagens, o monólogo interior, o contorcionismo sintático que tensiona a pura expressão e o elemento conceitual da linguagem e a omissão do discurso, em algumas ocasiões como expressão da dor mais pungente do que sua explicação e, em outras, derivada do fechamento do foco narrativo e do predomínio da interioridade do personagem[285]. Por meio desses procedimentos, *Ulysses* engendra em seu próprio interior os mecanismos de sua duração, já que são justamente as indeterminações que provêem a constante modificação da obra, na medida em que a história se encarrega de descobrir outras camadas de significação preenchendo de modo diferente uma lacuna já preenchida ou ainda não preenchida. São também esses recursos técnico-compositivos com a finalidade de possibilitar a multiplicidade de interpretações que garantem a permanência histórica de *Ulysses*: se já há muito tempo a crítica tem lutado com a obra de Joyce, foi para um enfrentamento no tempo que ele a preparou.

Já a segunda dimensão das indeterminações diz respeito ao pólo subjetivo, ao fato, em suma, de que, como consequência dessas formalizações, o leitor não consegue estabelecer o sentido definitivo ou o fato de que um leitor faz determinado sentido e outro leitor não. Trata-se, portanto, de um índice hermenêutico, que está intimamente imbricado ao processo interpretativo. Ora, essa situação dupla é o que torna problemática também a nossa tentativa de determinar com clareza os procedimentos que compõem a técnica padrão: o leitor deve se lembrar de que mais de uma vez foi preciso mobilizar outros momentos da obra ou mesmo a sua totalidade para poder estabelecer se e por que determinado excerto se tratava realmente de um caso de focalização interna, de discurso indireto livre ou de discurso do narrador. Instabilidades como essa, normalmente, surtem dois efeitos, no mínimo, curiosos, porque

285 Esses forma aqueles que abordamos no noss trabalho, mas há, evidentemente, outros motivos, como a variedade de estilos convocados, a mobilização da tradição etc

praticamente opostos: ou a conclusão assertiva solapa, em maior ou menor grau, a natureza complexa da obra, evitando aqueles trechos indecidíveis; ou o gesto crítico se rende e desiste-se da tentativa de chegar a qualquer conclusão propositiva em prol de um elogio vazio da complexidade do romance. Nesse último caso, a obra acaba sendo palco de um vale-tudo invibializador de qualquer julgamento que a qualifique.

Outro fator que constituiu a peculiaridade de *Ulysses* ao mesmo tempo em que produziu um impacto exterior, motivando também a conduta crítica que mencionamos, foi a sua tendência de negar orientada e voluntariamente muitas convenções. Foi essa postura que permitiu que o romance fosse também uma crítica ao circuito canônico da literatura, pleiteando a sua transformação. Como vimos, por um lado, *Ulysses* trouxe para o romance temas que não eram, até então, considerados dignos de compor um objeto de arte. Evidentemente que parte daquilo que fez algumas cenas de *Ulysses* tão chocantes escapa aos leitores de hoje, habituados a todo tipo de indiscrições literárias. À época, no entanto, elas, enquanto materiais temáticos, não estavam simplesmente dadas, de modo que *Ulysses*, ao mobilizá-las pela primeira vez, expandiu o horizonte representacional. Ao escolher se conectar a glória por meio do escândalo, *Ulysses* não só se insere no panteão da cultura, mas nele intervém, obrigando-o a refazer a sua ordem, a alterar os seus elementos constitutivos e os seus critérios de atribuição de valor. Ao mesmo tempo, o romance também rejeitou qualquer concepção tradicional de forma e se impôs tanto contra as expectativas da crítica, quanto contra as do público. Foi ao fazê-lo, no entanto, que *Ulysses* se tornou epítome do romance de vanguarda. É essa natureza temática e formal essencialmente modernista que uma parte da crítica parece não suportar.

Comentemos um pouco sobre essa natureza temática também. A ideia a respeito da crítica tagarela como uma resistência ao próprio impulso que faz o modernismo ser precisamente o que é, me ocorreu depois da leitura do livro de Blamires (2009), *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses*, emprestado por um amigo. Conforme a leitura avançava, aumentava a exasperação que só se atenuaria depois de transformada em uma formulação final. Quando questionada sobre o que estava achando do livro, só consegui responder: “esse crítico odeia o modernismo!”. Ora, se partirmos daquela ideia de Jameson já mencionada (Cf. p.114-16), segundo a qual o correspondente histórico e social do modernismo foi o fim do significado não problemático das coisas, podemos considerar que o espraiamento dessa dimensão da experiência para a literatura culminou tanto no abandono do sentido enquanto categoria inscrita na própria obra (daí, por exemplo, a ausência de código

moral e do narrador informador), quanto no próprio monólogo interior, visto por nós como uma resposta ao confronto inevitável com objetos da realidade e à ausência de um sentido específico para cada um deles. Não por acaso, portanto, Jameson relaciona a essa condição a forte atuação da crítica simbólica nas obras modernistas, uma reação a um contexto concreto e literário. Isso porque o simbolismo necessariamente envolve a transformação ilícita das coisas existentes em significados visíveis e tangíveis. Blamires, apenas um caso paradigmático de uma parte da crítica que só conseguia ver coisas "boas" no *Ulysses*, nos pareceu realizar perfeitamente o gesto crítico que Jameson assinala. Para ficarmos apenas com um episódio, podemos recorrer a "Telêmaco", do qual Blamires deriva não pouca coisa: 1) a água ensaboada na tigela representa a hóstia, os três assovios, o sino sagrado, 2) a relutância de Stephen em tomar banho é simbolicamente associada à sua rejeição do próprio batismo, sua falha em se comprometer com uma mulher e em se engajar de maneira frutífera com a criação artística (!), 3) a desobediência ao pedido de sua mãe para rezar por ela remete à desobediência de Lúcifer a deus, 4) Mulligan carrega conotações diabólicas e a sua atuação na abertura do romance é vista como um ritual de sacrifício: o roupão "delicadamente sustentado atrás dele", um rabo; a arte irlandesa (o espelho rachado) e o intelecto de Stephen, oferendas no altar simulado, e é como um demônio que ele chama por Stephen do alto da torre e tenta convencê-lo a se juntar a ele para "helenizar" a ilha, exortando-o a explorar os seus talentos para extorquir dinheiro de Haines. Tudo isso, segundo o crítico, tornaria praticamente impossível ignorar o paralelo bíblico entre esse episódio e a tentação de Cristo.

A símile e a elipse são, de fato, as expressões retóricas ideais para esse gesto que facilmente dispensa qualquer explicação a respeito das correspondências que freneticamente traça. Embora as conclusões às quais o crítico chega sejam sinais de um profundo esforço rumo à significação, o caminho até elas não é sequer tematizado. Sem dúvida, a associação entre a rebeldia de Stephen e a de Lúcifer não seria despropositada, desde que se remetesse à imagem dominante que o papel de Lúcifer como artista rebelde exerceu sobre Stephen em *Um retrato do artista quando jovem*, obra na qual as pressões de uma formação religiosa sob um Stephen ainda criança (cujo exemplo máximo é o impressionante sermão do inferno) se revertem no seu contrário, um recalcitrante *Non serviam* (embora não sem culpa). Porém, esses vínculos não são estabelecidos pelo crítico, que não justifica a sua conclusão; ele, portanto, não interpreta, mas apresenta. De maneira similar, o julgamento de Mulligan como simplesmente diabólico, deliberadamente associa seus gestos e falas a maldade e ignora os aspectos formais do episódio e suas nuances: como vimos, a impressão negativa sob Mulligan

depende de “Telêmaco” ser predominantemente narrado a partir do ponto de vista de Stephen. A focalização interna funciona, assim, não só como um conteúdo, mas como um conteúdo tão forte que é capaz de fazer os leitores ignorarem os advérbios de modo e outras ambiguidades que, se notadas, sugeririam certa afetividade por parte de Buck Mulligan. A ausência desse tipo de conteúdo na crítica de Blamires faz dela uma mera transferência de sentido que dispensa o caminho lógico que nele culminou.

Há, ainda, outro aspecto problemático decorrentente desse tipo de crítica simbólica: ela forçosamente ignora não poucos elementos que são irredutivelmente materiais e que, portanto, resistem fortemente a qualquer simbolização: a meleca, o pum, ou o cotovelo no ânus em “Circe” dificilmente poderiam ser explicados a partir do símbolo (com exceção, justiça seja feita, do último, no que Freud poderia dar uma mãozinha...). Por isso, quando confrontado com uma dessas cenas, ao fim de “Proteu”, Blamires simplesmente se silencia: “Stephen procura em vão o lenço emprestado por Buck Mulligan. Ele cotuca o seu nariz e deposita os resultados em uma pedra. Ele se vira em resposta a uma intuição profética (“Atrás. Talvez haja alguém”) que claramente prenuncia um encontro silencioso com Bloom no final da manhã [...]. O que ele vê em seguida tem um forte valor simbólico. Um navio de três mastros no mar; seus mastros, como três cruzes no horizonte, prenunciam a crucificação” (BLAMIRES, 2009, p.15). Esse tipo de postura que não consegue simbolizar a meleca e que se limita, portanto, a mencioná-la, também ignora, por exemplo, o comportamento contraditório de Stephen que primeiro pensa “olhe quem quiser” para depois ser contido por algum pudor que o faz verificar se, de fato, não havia ninguém olhando. Esse gesto sutil talvez seja tão significativo para o sentido de Stephen – que, afinal, se revela não tão altivo a ponto de ignorar as convenções sociais – quanto o prenúncio da chegada de Bloom para a economia do enredo.

Ulysses, no limite, parece produzir não apenas o narrador tagarela, mas também, algumas vezes, o narrador obsessivo/delirante: em seu texto sobre “Nausícaa”, Senn (1974, p.291; 295), a partir da lembrança de que a Litania a Virgem Maria é o pano de fundo para os pensamentos de Gerty e para as ações de Bloom, nota que a primeira frase que anuncia Gerty contém apenas dois verbos em sua oração principal, “sabia” e “não podia ver”, justamente os dois verbos que aparecem na primeira frase da Virgem Maria ao anjo Gabriel no episódio da anunciação. As alusões teológicas continuam: no final, quando Bloom escreve a incompleta mensagem na areia (“I am a...”), Senn o associa ao anjo mensageiro e vê na incompletude da frase um prenúncio jehoveano do “eu sou o que sou”, apesar do sugestivo “Cuckoo cuckoo

cukoo" que a procede, onamotepeia que finaliza o episódio simulando o som do relógio e sugerindo o mais terreno e prosaico dos adjetivos como conclusão do "I am...": "cuckold".

Leituras como essas, terrenos férteis para a crítica de *Ulysses*, não deixam de ser outra forma frequente de vinculação do desconhecido com o renomado, por meio do estabelecimento de referências diretas e unívocas, quando elas, muitas vezes, são cruzadas e múltiplas. Constantemente conferindo erudição e uma dimensão sagrada ao que é (no mínimo) *também* profano e mundano, a leitura simbólica dificilmente permite acessar a substância da obra. Isso porque ela substitui o processo de produção de sentido exigido pela própria estruturação do romance por um processo de simples transferência. No lugar da instabilidade do texto que faz da obra uma espécie de máquina produtora de sentido e lhe confere objetividade própria, tem-se o autor demiurgo. Sob essa perspectiva, todo o trabalho interpretativo reverte no autor que teria previsto aquele sentido. Ao se contentar em definir com clareza motivos simbólicos que Joyce, de fato, incorporou ou aspergiu em seu romance, o gesto limita-se a mera identificação. O poeta Jerome Rothenberg (*apud* PERLOFF, 1981, p.90) captou a problemática quando expressou o seu incômodo com a crítica de sua própria poesia: "meu próprio desconforto não é com os símbolos *per se*, mas com o simbolismo que substitui a interpretação pela apresentação". Quando esse tipo de postura recai de fato no autor ainda se está em um cenário um pouco melhor; muitas vezes, ela incide no próprio crítico, que acaba por engendrar uma leitura paranóica e, como tal, narcisista – segundo a qual não apenas tudo significa, mas tudo o que significa, significa algo sobre aquele que atribui significado.

Se é verdade, portanto, que todo suporte para tornar uma leitura palatável deve ser bem-vindo, também o é o fato de que sua proliferação, em especial no caso de *Ulysses*, é sinal do declínio da nossa habilidade de desfrutar de uma esfera que não esteja diretamente identificada com o já existente. Isso pode ser notado não apenas quando a ênfase crítica em temas religiosos ignorou uma dimensão mais prosaica e até profana do romance, muitas vezes dispensando a exposição da lógica do seu raciocínio, mas também quando a crítica narra *Ulysses* de uma maneira tradicional, unicamente reestruturando a narrativa a partir de uma perspectiva convencional. As citações que se seguem são longas, mas necessárias para deixar claro a que procedimento estamos nos referindo. A inevitável, acreditamos nós, sensação de monotonia ao final da leitura desses excertos pode ajudar a corrobar nosso ponto de vista. O primeiro trecho se refere ao primeiro episódio, já o segundo, a "Nestor", mais especificamente à cena em que Stephen observa Sargent:

> […] Mulligan desaprova seriamente Stephen por ter se recusado a confortar sua mãe rezando em seu leito de morte. Por causa da reputação de Stephen, Mulligan foi proibido por sua tia de ter contato com ele. A repreensão de Mulligan traz de volta a Stephen a memória de um sonho que ele teve logo após a morte de sua mãe, no qual ela apareceu para ele em suas roupas funerárias. Essa memória assombra Stephen intermitentemente ao longo do dia e, de fato, domina sua mente no momento de crise do episódio de Circe, ele próprio o episódio de crise do livro. […] Mulligan ironicamente começa a cantar a mesma música que Stephen cantou para sua mãe, a seu pedido especial, em seu leito de morte ("Canção de Fergus", de Yeats). Esta canção, também, volta à mente de Stephen em momentos posteriores de crise. Aqui ele relembra a cena do leito de morte, depois os momentos da vida de sua mãe desde a infância, algumas das lembranças dela que lhe foram transmitidas [...]; e isso leva a uma lembrança mais completa e detalhada de seu reaparecimento fantasmagórico em seu sonho, quando a agonia de sua morte e seu fracasso em induzi-lo a rezar são reencenados em grotesco terror (BLAMIRES, 2009, p.4-5)

> [Sobre Sargent]: Stephen nota sua falta de atratividade desleixada, mas é gentil com ele, pensando em como a mãe do menino deve tê-lo amado apesar de sua feiura. Ele se pergunta se talvez o amor materno seja a única realidade segura da vida [...]. Deasy entra. Ele paga a Stephen seu salário, £ 3 12s., e lhe dá bons conselhos sobre o cuidado com o dinheiro e a necessidade de economizar, citando a frase de Shakespeare "Coloque dinheiro na sua bolsa". Mas Stephen reconhece isso como uma máxima de Iago, não de Shakespeare – em suma, a máxima do tentador. Deasy atribui o sucesso e o poder dos ingleses à sua prudência com o dinheiro, ao orgulho de não se endividar. Desafiado sobre sua própria situação financeira, Stephen se lembra com tristeza da história de suas próprias dívidas, e seu salário começa a parecer pequeno. Olhando para o retrato de Eduardo VII sobre a lareira, Deasy se entrega aos clichês políticos tolerantes do Unionista. Em seguida, ele pede a Stephen que leve uma carta à imprensa para publicação, contando com a familiaridade de Stephen com os círculos literários de Dublin. Ao terminar de escrevê-la, Stephen estuda as fotos de cavalos nas paredes, lembrando as tentativas vãs de Cranly de interessá-lo por corridas e apostas. O fato de Stephen estar fora do mundo das corridas de cavalos e jogos de azar é notável, pois a corrida Ascot Gold Cup se tornará um tema dominante, simbolizando a busca masculina pelas mulheres e pelo sucesso. (BLAMIRES, 2009, p.9, inserção nossa)

O que é notável em ambos os trechos é a quantidade de discurso indireto, que substitui a forma do discurso indireto livre e do monólogo interior. Consequentemente, as associações, sutis no romance, entre o que é visto no exterior (e, portanto, apenas designado pontualmente pelo narrador) e aquilo a que remetem, se tornam explícitas. As cenas são descritas ao molde realista e muitas delas, que o leitor acessa unicamente pela execução (caso do diálogo que se passa na sala do diretor), são narradas. Além disso, trata-se de uma narração enviesada: Deasy dá *bons conselhos* sobre economia, Mulligan canta *ironicamente* e Stephen se lembra *com*

tristeza das suas dívidas. Finalmente, aquilo que, no romance, foi apenas uma afirmação de Buck Mullingan (longe de sugerir qualquer proibição de fato) – "A tia acha que você matou a tua mãe, ele disse. Por isso que ela não quer que eu me dê com você" – encontra-se reformulado: "Por causa da reputação de Stephen, Mulligan foi proibido por sua tia de ter contato com ele". Ora, para resumir, é possível afirmar que o gesto fundamental de ambos os trechos (ilustrativos do livro como um todo) é a reconstituição do enredo, quando a estrutura narrativa do próprio romance insiste em ocultá-lo. A diminuição da participação do narrador é proporcional ao aumento da atuação da crítica, ávida por assumir o seu papel e preencher buracos. A indústria da cultura, como sabemos, é voltada primordialmente para o enredo, a "indústria" acadêmica do *Ulysses*, também.

Apesar disso, muito da experiência estética propiciada por *Ulysses* tem seu valor justamente ao demandar dos leitores uma construção parcial e gradual daquilo que apresenta. O exemplo máximo é justamente o personagem. Como vimos, a imagem física de nosso protagonista Bloom só pode ser construída de modo fracionário pelos leitores e a própria dinâmica instaurada pela alternância entre descrição focalizada e monólogo interior gera uma fragmentação do corpo que, dificilmente, aparece em sua totalidade a não ser pela *reconstituição mental do leitor*. Gertrude Stein (*apud* PERLOFF, 1981, p.90) tinha isso no horizonte quando, em uma entrevista, declarou que o século XX vendeu mais biografias que romances, porque a literatura não produziu mais personagens realistas. As biografias seriam, assim, um último reduto artificial desse modo envelhecido de apresentar os "personagens". É esse trabalho de reconstituição mental, que pode muito bem ser fonte de prazer, que é tirado do leitor quando o acesso as notas antecede ou ocorre concomitante a leitura de *Ulysses*. Em suma, nesses casos, suprime-se do romance justamente o grau de particularidade que o diferencia da escrita mais ou menos realista, onde as informações são diretamente oferecidas pelo próprio texto; daí termos mencionado que esse tipo de crítica pode acabar impedindo uma leitura do romance *nos seus próprios termos*.

Do mesmo modo, as notas também amenizam as consequências para a leitura e os efeitos de sentido decorrentes do emprego do monólogo interior. A forma fragmentada e disruptiva do monólogo interior destrói o desenvolvimento linear dos fatos, porque os links entre eles são, num primeiro momento, sempre potenciais. A sensação é a de que se está ouvindo uma conversa em que se consegue escutar uma palavra ou uma frase ocasional, mas não a totalidade do que está sendo dito. Nesse primeiro contato, também é impossível decidir quais das suas pequenas partes/fragmentos são relevantes e quais não são. Isso será feito

depois de um tempo de convívio com a interioridade do personagem, a partir da percepção de que há uma recorrência de certos temas que vão se monstrando, então, caros a eles. Essas são invenções estruturais que alteram significativamente nosso modo de ler e que são, inclusive, imprescindíveis para a verossimilhança psicológica. O truque, por exemplo, de fazer o leitor esperar várias linhas, páginas ou mesmo capítulos pelo significado de uma associação serve basicamente ao propósito de simular o modo de funcionamento da própria memória, que tantas vezes suspende sensações e ideias até estes últimos reaparecerem em momentos inesperados. O mesmo acontece com os símbolos, que o monólogo interior mobiliza como meio e não como fim, isto é, realisticamente. No caso de Stephen, o "remorsura do inteleito", por exemplo, é um símbolo do seu remorso. Da mesma maneira, o sonho é uma imagem chave para a lembrança da morte da sua mãe. Se um símbolo pode ser considerado uma metáfora com o primeiro termo faltando, faz parte da ausência (ainda que temporária) de um dos termos a simulação de privacidade da mente.

De modo similar, a incoerência do monólogo simula os aspectos não-formulados que acabam por fazer da consciência individual um enigma coletivo. Também a misutra entre narrador e personagem (resultado, por exemplo, da extrema identificação entre essas duas instâncias e *The Uncle Charles Principle*) modifica definitivamente a familiarização com a qual normalmente o leitor recebe o discurso do narrador que, por vezes, se desvencilha da objetividade. Pensemos, por exemplo, na relação simbiótica que ele estabelece com Stephen e nas expressões retóricas que ela gera, como aliterações, assonâncias etc. Com esse processo, muitos elementos assumem valores composicionais e não referenciais, de tal forma que o foco muitas vezes muda da significação para o jogo dos significantes; o leitor pode passar ao largo dessa experiência sonora e poética no interior da prosa caso se apegue a uma concepção unicamente conteudística de literatura, isto é, pautada no enredo. Isso para não mencionar o fato de que *Ulysses* nos obriga a conviver com elementos que tendem a permanecer temporariamente em suspenso (como o Jogafora) ou definitivamente em aberto (como parece ser o caso do mackintosh). O afã (e mesmo a obsessão) com que momentos como esses são preenchidos de significado e o incômodo que geram durante a leitura remetem a um estado de mente que não aceita nada que seja livre da obrigação de representar. A esse respeito, Perloff (1881, p.44) recupera uma citação interessante de René Magritte. Segundo ele, aqueles que obstinadamente buscam significados para tudo não conseguem captar a poesia e o mistério: "sem dúvida, eles sentem o mistério, mas desejam se livrar dele. Ao se perguntarem 'o que

isso significa?', estão expressando um desejo de que tudo seja significável. No entanto, quando não se rejeita o mistério, é possível fazer outras perguntas".

É por ventura de certa forma de conceber a leitura que importa desembaraçar-se. A literatura modernista tem um *modus operandi* que lhe é próprio. E, nesse sentido, ela constitui-se em sua especificidade num esquivar-se à interpretação unívoca, pois fragmenta, multiplica, dispersa leituras possíveis. Reconhecer essa especificidade modernista da literatura implica também reconhecê-la não apenas como um conteúdo a ser assimilado, mas como uma forma a ser experenciada; uma forma com a qual é também prazeroso conviver. O processo de descoberta é parte intrínseca do romance e de sua experiência de leitura, e ele é mesmo oposto ao ideal de luz total como princípio norteador do discurso de alguns guias, da crítica simbolista e mesmo da universidade. Boa parte daquilo que se entende como dificuldade ao ler *Ulysses* não é muito mais do que a frustração das nossas expectativas enquanto leitores de romances tradicionais. Na verdade, o que ele propõe é uma nova experiência estética, uma nova forma de fruição. Não é difícil compreender o porquê de, no mundo utilitarista em que vivemos, a dificuldade (ou o trabalho de reconstituição, ou o pensamento) ser frequentemente associada a algo negativo. Já a facilidade, o não pensar, é associada à diversão e ao lazer. *Ulysses* bagunça essa dicotomia também social e psíquica, porque, uma vez que o leitor adentra o seu universo, enfrentando o tipo de fruição que ele proprõe (que sim é trabalhosa, sem dúvida), a obra lhe devolve algo em troca: a intimidade com seus vívidos personagens, o riso, a frase espirituosa, o piparote, o prazer enfim. Como esclarece Durão (2012, p.179), a alegria desse tipo de leitura, digamos, mais trabalhosa, entra então em choque com a concepção socialmente difundida de prazer. Ao incorporar o esforço ao prazer da leitura, a literatura converte-se em "algo próximo de uma utopia do trabalho como dissolução de sua oposição [ao lazer]".

Em oposição a isso, os pressupostos da postura alucinadamente explicativa e reconstitutiva são o da obra como simples conteúdo e o da difuldade como elemento impeditivo: o ponto de partida é o de que o romance pode se tornar prazeroso assim que o seu conteúdo for entendido, ainda que, para isso, a sua forma seja rigorosamente modificada (quando pode ser examente o contrário). A nossa opinião é a de que as obras podem ser divertidas mesmo quando continuam a ser percebidas como difíceis. Em um mundo em que quase tudo que é linguagem visa a assimilação (é o mundo da propaganda, o discurso que quer convencer), a não compreensão é uma experiência cada vez mais rara e, enquanto tal, valiosa.

Imbuídos da fortuna crítica de *Ulysses* e, ao mesmo tempo, imersos na sua especificidade enquanto forma, podemos ter o privilégio de dar um passo atrás e vislumbrar um novo panorama: talvez em *Ulysses* não haja só a recusa desse narrador informador que parte da crítica e das notas faz surgir, mas a consciência de que a tagarelice dessa instância, muitas vezes, ganha ares de obviedade, passando, dessa forma, não só a ser interessadamente dispensada, mas sagazmente ironizada pela estrutura sutil de meta-comentário que a obra abriga dentro de si. Assim, não é estranho que, em "Cilas e Caríbdis", encontremos: "— Monsieur de la Palisse, Stephen rezingava, estava vivo quinze minutos antes da sua morte"[286] (UG p.336). Que, apesar desse artifício, projetos como o de Gifford tenham sido impulsionados pelo próprio Joyce é sinal de que mesmo um romance audacioso, que não submeteu a sua forma e os seus temas aos padrões tradicionais de produção e recepção literárias, teve de, em alguma medida e de outro modo, se dobrar ao aparato da crítica e do público, atestando a existência de um sentido. Que esses projetos continuem sobrevivendo, entretanto, é indício de que este romance se impõe contra uma estrutura narrativa que continua tão incólume que a crítica acha por bem assumi-la, e a qual os leitores acham imprescindível recorrer.

286 "- Monsieur de la Palisse, Stephen sneered, was alive fifteen minutes before his death" *(U* 9.16-17).

PARTE II – PARA UMA GENEALOGIA DO MONÓLOGO INTERIOR

CAPÍTULO 5. Flaubert: o último dos realistas ou o primeiro dos modernistas?

I.

Muitos fatores foram considerados imprescindíveis para o surgimento daquilo que, na crítica e na teoria literária, convencionou-se chamar de romance moderno. Do ponto de vista da disponibilidade dos materiais, certamente teve papel preponderante o fenômeno literário que o século XX tratou de conceituar como "realismo francês". O trabalho de conceituação teórica, a despeito da violência em, *a posteriori*, generalizar autores tão diversos quanto Stendhal, Balzac, Zola e Flaubert, tornava possível elencar características que respondiam pelo ar de familiaridade e singularidade dessas obras e, ao mesmo tempo, atender ao ímpeto de classificação que caracterizava o espírito científico do século XX. Adorno (2018, p.58), naquela que talvez seja uma das introduções mais claras às principais linhas de força de seu pensamento sobre estética, faz uma defesa dos "-ismos", a despeito de frisar a desconfiança que se deve, com razão, manter em relação a eles. Segundo ele, o sufixo confere um sentido histórico comum a obras que, mesmo sendo individualmente estilizadas, dão testemunho do caráter coletivo de seu tempo, razão pela qual há sempre um ar de semelhança entre elas a despeito da disparidade. Podemos acrescentar que a passagem de um "-ismo" a outro depende do fato de que algumas obras passam a sofrer, no interior de um estabilizado campo de força coletivo, outra espécie de força centrífuga que a lança gradual e parcialmente a outro tipo de questões; fora, portanto, do campo que outrora permitia respostas diferentes às mesmas perguntas. É sempre porque algumas obras começam a responder primeiro ou mais que outras a questões de outra natureza, que elas passam a funcionar como um ponto médio, lugar do qual geralmente deriva a sua importância. Talvez seja esse, afinal, um dos muitos méritos de Flaubert.

É um tanto curioso o processo de recepção da sua obra. Flaubert foi recebido com alguma indiferença pela crítica da época, chegou a ser venerado como modelo pelos naturalistas, para, em meados de 1960, ser menosprezado como formalista pelos existencialistas e, finalmente, reivindicado mais uma vez como referência principal, agora pelos autores do *Nouveau Roman.* A despeito dessa variabilidade oscilante que caracterizou a história de sua recepção, Flaubert acabou figurando, sobretudo, como uma espécie de semideus dos modernistas. Proust (1994, p.65), rebatendo uma crítica sobre o escritor

publicada em *La Nouvelle Revue Française*, se indignava diante da acusação de falta de talento de "um homem que, pelo uso inteiramente novo e pessoal que fez do passado definido, do passado indefinido, do particípio presente, de certos pronomes e preposições, renovou a visão que temos das coisas quase tanto quanto Kant com suas categorias, teorias do Conhecimento e da realidade do mundo exterior". Kafka (1973, p.75), ao enviar, em novembro de 1912, um exemplar da tradução alemã de *A Educação Sentimental* para Felice, escreve que este é um livro que, como poucos, o tocou de perto, a tal ponto que, em qualquer página que o abrisse, ele provoca-lhe sobressaltos e o fazia se sentir como um filho espiritual de Flaubert, ainda que pobre e desajeitado. Henry James (*apud* BOOTH, 1983, p.43) venerou o modo como Flaubert criou o que denominou "centros de consciência" a partir dos quais a realidade objetiva se apresentava, embora também objetasse que personagens como Emma e Frédéric eram estúpidos demais para que a ficção extraísse deles a profundidade possível. É também conhecida a declaração de Ezra Pound (1991, p.52) de que não há nada que um autor contemporâneo de prosa possa aprender da tradição que não possa aprender melhor de Flaubert. Também Robbe-Grillet, Michel Butor e Claude Simon reconheceram Flaubert como o principal precursor da modernidade, segundo Vargas Llosa (2015, p.33). No caso de Joyce, a relação com a prosa flaubertiana não foi diferente. Como consta no livro de Budgen (1972, p.184-6), "de todos os grandes mestres de ficção do século XIX, Joyce manteve Flaubert na mais alta estima". Joyce também "possuía as obras completas de Defoe e lera todas as suas linhas. De apenas três outros escritores, segundo afirmou, ele poderia dizer o mesmo: Flaubert, Ben Jonson e Ibsen". David Hayman (1990, p.13), por sua vez, tornou pública a descoberta de três anotações sobre Flaubert feitas por Joyce nos cadernos de *Finnegans Wake*. Uma delas é categórica quanto à consciência de Joyce de sua filiação (com a modéstia que lhe é peculiar): "G.F pode descansar tendo feito a mim". Não é, no entanto, só porque Joyce sempre declarou seu inegável fascínio por Flaubert que as influências desse autor na sua obra se tornaram objeto de investigação da crítica. O estilo da prosa joyciana, desde *Dublinenses*, apontava para uma intrínseca relação entre a maestria do uso do discurso indireto livre feito por James Joyce e a prosa de Flaubert. É essa proximidade, portanto, que fez com que Ezra Pound (1967a, p.27) se referisse, inclusive, a uma linhagem entre ambos, apontando Flaubert como o precursor do realismo presente em *Dublinenses* (1914) e no início de *Um Retrato do artista quando jovem* (1916). Sobre este último, Pound (1967b, p. 89) escreveu que "Joyce produz a coisa mais próxima da prosa flaubertiana que temos agora em inglês".

As semelhanças entre os autores continuaram a ser largamente notadas por Pound (1967c, p.248) que, em 1933, ainda dizia que Joyce "voltou a Papa Flaubert". Apesar de, hoje, as afinidades entre ambos terem se tornado ponto pacífico na crítica, elas demoraram a se tornar objeto profundo de investigação, tendo ficado por muito tempo restritas a artigos esparsos. O primeiro livro integralmente dedicado ao tema é de 1971, *The rite of fiction*, de Richard Cross (1971). Atualmente, Scarlet Baron (2012) tem preenchido esta lacuna, dedicando-se não só a provar empiricamente a influência, mas também a analisar cuidadosamente os traços estilísticos dos autores. Segundo ela, a primeira investigação acadêmica a explorar as analogias identificadas por Pound foi apresentada por Haskell M. Block em 1948. Em *Théorie et technique du roman chez Flaubert et James Joyce*, Block considerava o impacto de Flaubert também em outros autores de língua inglesa, como Walter Pater, George Moore, Henry James, Oscar Wilde e Arthur Symons. A obra, no entanto, tem como foco os canais por meio dos quais o trabalho de Flaubert se tornou conhecido, centrando-se em aspectos biográficos e históricos e prescindindo, portanto, de uma análise detida das obras literárias que fosse capaz de identificar as proximidades a partir da formalização estética. Em 1962, Kenner (2011) deu um passo nesse sentido em seu estudo comparativo entre Flaubert, Joyce e Beckett, autores que encontraram estratégias composicionais para continuar escrevendo em face do destino adverso. Kenner centra-se em *Bouvard et Pécuchet* (1881) para identificar em Flaubert um escritor que seguia as regras do jogo narrativo ao mesmo tempo em que questionava o conjunto da Ilustração, principalmente por meio da crítica ao enciclopedismo. Os inventários joycianos encontrariam aí sua filiação. Em 1978, Kenner explorou uma proximidade formal entre os autores que nos parece ainda mais fecunda. Em seu *Joyce´s Voices*, ele analisa a primeira cena de *Madame Bovary* evidenciando que não há nada nela que permita ao leitor vislumbrar no menino mudo da escola o romântico que decepcionará Emma. Com isso, Kenner demonstra que, em Flaubert, a trama não é dita para os leitores, mas percebida aos poucos. É esse aspecto, já notado pelo crítico, que gostaríamos de esmiuçar.

Em 1990, o volume da *Revue des Lettes Modernes* editado por Claude Jacquet e André Topia (1990) também se dedicou às afinidades entre os dois autores, no que concerne especialmente à intertextualidade. O estudo de Baron (2012), do qual extraímos essa espécie de historiografia crítica da relação entre Joyce e Flaubert, faz descobertas de cunho biográfico, como a compra de Joyce dos originais franceses de *Madame Bovary* e *Educação Sentimental*, como suas anotações sobre *As Tentações de Santo Antão*, presentes em notas de

um exemplar de *Ulysses* da British Library, e como sua viagem, em 1925, para a Normandia (terra de Flaubert, de Emma e também de Bouvard e Pecuchet). A autora também realiza uma leitura comparada de *Três Contos* e *Dublinenses, Exilados e Ulysses* (especialmente no que concerne àquilo que considera uma suspeita de Joyce em relação a uma das mais importantes instituições burguesas do século XIX, o casamento). O paralelismo entre o narrador de "Ciclope" e "le Citoyen" de *Educação Sentimental*, e entre "Ítaca" e o *Dicionário das Ideias Recusadas* enformariam, para Baron (2012), o ceticismo dos autores com relação ao Iluminismo.

No Brasil, a relação entre Joyce e Flaubert continuou algo obscura, em especial devido à falta da tradução para o português das obras críticas mencionadas. O vínculo entre os autores em geral é mencionado *en passant* quando a crítica define genericamente a prosa joyciana como o ápice da técnica romanesca estabelecida por Flaubert, cujas obras são frequentemente apontadas como marco inicial do romance moderno. Vale frisar, no entanto, que mesmo a bibliografia crítica mencionada não chega a se aprofundar no aspecto que agora nos interessa: a relação entre os avanços formais flaubertianos e procedimentos que, como identificamos, compõem a representação da consciência no *Ulysses* e são, inclusive, pressupostos da especificidade de seu monólogo interior. Uma exceção é o capítulo "Sea Changes: The Rendering of Inward Experience in Madame Bovary and Proteus", parte do livro de Cross (1971, p.71-92) que, de resto, se centra, especialmente, em similitudes temáticas. Não é nosso objetivo aqui suprir essa lacuna, o que estaria além do propósito de investigar o monólogo joyciano. Por isso, nosso intuito não pode ser outro senão iluminar alguns aspectos formais de Flaubert que, ganhando novo uso ou gerando outros efeitos em *Ulysses*, possibilitaram o florescimento desta técnica em sua especificidade joyciana. A hipótese que aqui nos guia é a de que sem algumas conquistas técnicas iniciadas por Flaubert – que permitiram, sobretudo, reduzir a distância entre narrador e personagem – o monólogo interior joyciano, isto é, em convívio com a terceira pessoa, não existiria, assim como o seu principal efeito: a emancipação definitiva do romance de uma instância moralizante e didática. As conquistas técnicas a serem esmiuçadas são: 1) a ausência do narrador informador, 2) a adoção da perspectiva como forma principal de emissão da informação narrativa e 3) o uso do discurso indireto livre. É por esta razão que identificamos a convivência inusitada e imbricada entre a terceira pessoa da narração e a primeira pessoa do monólogo como uma evolução peculiar do discurso indireto livre padrão, na medida em que ela depende da diminuição da distância entre narrador e personagem e da criação de uma zona

de indeterminação entre o discurso de ambos; elementos todos que, como esperamos demonstrar, começam com o uso do discurso indireto livre. Essas conquistas formais, uma vez disponíveis, não só culminam no monólogo interior joyciano, como também permitem, no *Ulysses*, o aprofundamento de uma reconfiguração-chave do gênero que se inicia, portanto, em Flaubert. Refiro-me aqui a uma reconfiguração-chave, porque o caminho em câmera lenta na direção do indireto livre, trilhado aos poucos pela prosa do século XIX como um todo, é também o desvio do momento de juízo moral do romance. Se o monólogo interior, como vimos, exclui o processo de nomeação por parte do narrador e se torna o *locus* privilegiado também da ignorância *in acto*, isso se deve à radicalização do abandono de uma pretensão histórica de transmissão de saber e de moral pelo gênero épico. É somente após aquilo que, num primeiro momento, foi a diluição do narrador, que pode surgir a sua evaporação, ou seja, sua saída completa de cena e, finalmente, a *mímesis* profunda do discurso do personagem que culmina no "Dicionário" e no compêndio tantas vezes politicamente incorreto que ele representa.

O objetivo desse percurso investigativo, no entanto, não é só demonstrar como Joyce atingiu via Flaubert um ponto além dele (outro estado do material artístico), mas também como esse novo estado em Joyce permitiu perceber os avanços incipientes, mas já plenamente presentes na obra de Flaubert. Em síntese, se Joyce seria impensável sem Flaubert, a potencialidade dos avanços formais de Flaubert tampouco seria completamente reconhecida sem James Joyce. Como nosso interesse reside na representação da consciência (e na relação nebulosa que ela enseja entre narrador e personagem), lançaremos mão das técnicas de Flaubert (2002) diretamente relacionadas a essa questão, e que parecem estar presentes em *Madame Bovary* mais do que em qualquer outro romance do autor. Ao investigar o modo de apresentação da realidade, bem como as consequências alcançadas, sobretudo, pelo uso da perspectiva e do discurso indireto livre, poderemos descobrir entre Joyce e Flaubert, a despeito de todas as diferenças, relações insuspeitas e até, quem sabe, algumas afinidades ainda não plenamente verificadas.

II.

A definição do monólogo interior como um dispositivo literário moderno ou antigo depende, como acontece com quase todos os procedimentos, do modo como o entendemos e o

definimos. Por isso, embora ele tenha sido predominantemente considerado uma conquista formal do romance moderno, há críticos que procuraram demonstrar que ele teria já uma longa história na literatura. Scholes, Kellogg e Phelan (2006, p.177), por exemplo, apresentam uma concepção mais genérica da técnica, compreendendo-a como uma apresentação direta e imediata dos pensamentos não ditos de um personagem, sem qualquer intervenção do narrador. A concepção, como se vê, aumenta-lhes o escopo, de tal modo que algumas passagens de Homero, Virgílio, Longino, Ovídio e Xenofonte podem ser caracterizadas como monólogos interiores, ainda que breves e esparsos. A diferença entre eles e o uso posterior pela literatura moderna estaria na tendência desta última para empregá-los amplamente e sem ocasião específica. Esta também é, em alguma medida, a perspectiva de Cohn (1966):

> Do herói épico aos breves trechos auto-endereçados nos romances dos séculos XVIII e XIX, aos monólogos mais longos dos heróis em Stenhdal, Tolstoi ou Dostoiévski e, finalmente, as obras de Dujardin, Schnitzler e seus descendentes - onde os monólogos podem preencher toda a narrativa - há um único desenvolvimento que anda de mãos dadas com a internalização e dramatização do gênero. No fluxo de consciência do romance moderno, esses solilóquios silenciosos se tornam mais amplos e menos coerentes, e são menos frequentemente citados explicitamente. Mas essas diferenças, por mais importantes que sejam, são de grau, não de gênero (COHN, 1966, p.106).

O que, nesse artigo, ela chama de diferenças de grau (mas não de tipo), será mais tarde, como veremos em detalhes, investigado e nomeado como "monólogo citado" [quoted monologue] (COHN, 1978, p.58-98), "monólogo narrado" [narrated monologue] (COHN, 1978, p. 99-140) e "monólogo autônomo" [autononous monologue] (COHN, 1978, p. 217-265). Nesses casos, a essência da técnica residiria no fato de ela representar, independente do modo como o faz, o conteúdo da consciência. O essencial do monólogo interior é, segundo essa visão, a interioridade do personagem. O pressuposto dessa perspectiva é a homogeneização das diferenças entre as técnicas em favor de seu conteúdo – a consciência dos personagens. Ao tomar o teor do que é veiculado como característica primordial do monólogo interior, essa perspectiva opta por uma indistinção quanto à forma como esse conteúdo é representado. Assim, seria possível dizer que, para Cohn (1978), "'**Esse rapaz tolo'**, pensou em seguida, '**de certa forma adquiriu reputação em minha casa'**"[287] (STENDHAL, 2010, p.81, grifo nosso) é um monólogo citado tanto quanto "Sua mão à

[287] Ce jeune sot, se dit-il bientôt, s'est fait une sorte de réputation dans ma Maison [...] (STENDHAL, 1927, p. 143-4)

procura de **onde será que eu pus** achou no bolso do quadril **sabonete loção tenho que ir lá buscar papel tépido grudado**"[288] (UG p. 335, grifo nosso); a diferença entre eles está no grau de integração do monólogo citado com o texto circundante; ou seja, no primeiro caso, ele é introduzido com marcas narratoriais explícitas ("pensou em seguida"), que, no *Ulysses*, estão totalmente apagadas; daí também o "não assinalado" como adjunto adnominal que complementará o termo "monólogo citado" para conceituar a singularidade que a técnica adquire em Joyce. A manutenção da mesma terminologia geral para designar esses dois casos deve-se à consideração, já assinalada por nós na primeira parte da tese, de que ambos apresentam claros sinais gramaticais que diferenciam o discurso do narrador do discurso do personagem: a mudança da primeira para a terceira pessoa e a mudança do tempo passado para o tempo presente.

Nosso argumento, no entanto, é de natureza um pouco diversa. Julgamos que o monólogo interior de *Ulysses* é de um tipo diferente dos anteriores, já que para a integração plena e não poucas vezes indistinguível entre o discurso do narrador e o do personagem – instaurada pelo emprego do monólogo interior – há uma técnica essencial: o discurso indireto livre. Afinal, se é indiscutível que o monólogo interior de *Ulysses* é gramaticalmente mais próximo do discurso direto (ao menos quando apresenta sujeito e verbo), também é fato que a supressão dos *verba dicendi* e *cogitandi* é uma conquista do uso do discurso indireto livre. A utilização de um mesmo conceito para designar ocorrências tão diferentes parece ter relação com duas coisas que, por acontecerem simultaneamente, tendem a ser lidas como uma só: uma é a representação dos conteúdos da consciência e outra, muito diferente, é a representação da consciência em si. Entre as frases longas com operadores que, estabelecendo relações cada vez mais complexas, resultam em uma análise psicológica do personagem e entre a tentativa de representar na literatura os padrões ilógicos, não gramaticais e associativos do pensamento humano há mais que uma distância de grau. Entre os *reports* do pensamento dos personagens, verdadeiros relatórios de crises psicológicas em graus de profundidade variados fornecidos pelo realismo, e o estilo telegráfico e livre-associativo do *Ulysses* está a *passagem* – mais significativa do que se imagina – *da representação do conteúdo da consciência para a apresentação do movimento da consciência*. Quando essa tentativa convive e se interpenetra com o narrador em terceira pessoa, ela se torna ainda mais *inseparável de certas mudanças na arte da narração* e na forma de citação do discurso

[288] His hand looking for the where did I put found in his hip pocket soap lotion have to call tepid paper stuck (*U* 8. 1191-2)

alheio; são essas mudanças que, ao considerarmos Flaubert um ponto de virada, investigaremos a seguir. O impulso aqui não é a problematização do conceito *per se*, nem tampouco uma suposta necessidade de propor um novo, mas, antes, o desejo de esmiuçar *como soluções formais diferentes para um mesmo objetivo* – sugerir consciência – *estão diretamente relacionadas com a função que a consciência cumpria no romance, com a função que o romance pensava cumprir e, sobretudo, com evoluções técnicas que as intermedeiam*. Para compreender com exatidão a dimensão da obra flaubertiana para a passagem de uma solução a outra será útil algumas palavras sobre 1) o modo como o conteúdo da consciência era representado antes dela e sobre 2) a relação entre narrador e personagem que esse modo pressupunha. Uma compreensão mínima do estado do material artístico permitirá entender por que ele foi rompido e por que, afinal, a partir de Flaubert se pôde fazer nova literatura. Para isso, nos voltaremos para *O vermelho e o negro*, de Stendhal. A escolha parece arbitrária, afinal, se levarmos em conta a perspectiva dos críticos mencionados acima, poderíamos nos voltar virtualmente para qualquer romance. No entanto, sua proximidade histórica e contextual com Flaubert ilumina, por contraste, os procedimentos formais do segundo. Veremos, assim, que há uma diferença significativa entre o modo de representação da consciência de Julien Sorel e Emma Bovary e que há no modo utilizado por Stendhal muito pouco capaz de nos preparar para a representação da mente de Bloom e Stephen. Voltemos, portanto, ao realismo.

III.

Da ideia stendhaliana da assertividade da linguagem, que deveria ter a mesma precisão do código napoleônico, ao propósito megalômano balzaquiano de, com seus inúmeros personagens, concorrer com o próprio registro civil (BALZAC, 2012) um traço em comum se desnuda: o curto circuito entre o trabalho estilístico e essa outra coisa até então de ordem não literária, a vida civil e cotidiana. A escrita literária estava, em suma, às voltas com o presente, e o seu escopo era nada mais nada menos que a totalidade do real, expresso, agora, com um grau de precisão histórica e de transparência que o rompante sentimental do romantismo não possibilitava. Embora os romances anteriores tenham se valido de procedimentos que enfatizavam o grau de veracidade do que se propunham a relatar, a atitude estava muito longe de significar qualquer comprometimento com a História. Romances como *Moll Flanders*

(1722) e *Pamela* (1740) pretendiam se passar por narrativas factuais. Defoe simulava ter recebido um manuscrito contendo a história relatada e Richardson lançava mão da narrativa epistolar como pretexto para um casual encontro das cartas que estariam sendo apenas reproduzidas. Esses procedimentos, no entanto, estavam relacionados à rejeição das narrativas tradicionais romanescas, de tal modo que o emprego da linguagem referencial, a suposta veracidade, a presença da identidade individual e o enraizamento das histórias em um tempo objetivamente situado acabavam por diferenciar esse novo gênero, o romance, de tudo o que havia sido, até então, escrito antes. Tratava-se, em suma, de um gênero que abolia todas as convenções para poder inventar a si mesmo. A presença desse conjunto de recursos foi designada mais tarde por Ian Watt (2010) como "realismo formal", mas não correspondia de modo algum ao realismo tal como concebido um século mais tarde. Não estava em jogo nenhuma referência direta ao contexto social e histórico, nem tampouco a presença do indivíduo de baixa extração social. Se se pode dizer que a última afirmação não condiz com *Tom Jones* (1749), é verdade ao menos que ele é uma exceção em todo o conjunto do seu tempo: este romance, ao comentar o processo narrativo, sugere o tempo todo seu status ficcional, além de utilizar o veio cômico e satírico para representar seu protagonista. Tudo isso, portanto, mostra que *Tom Jones*, apesar de apresentar um protagonista pobre, estava muito distante da seriedade trágica para o tratamento de personagens como ele, o que teria de esperar pelo século XIX para ser formalizado. A representação de indivíduos desfavorecidos alçados a essa condição foi uma conquista do realismo, fenômeno já amplamente notado pela crítica. Auerbach (2013), por exemplo, revela como a inserção de um personagem de baixa extração social na mais concreta história da época constitui fenômeno novo e extremamente importante. Sorel, no entanto, não apenas está inserido na história imediata, como também tem o direito a numerosos e longos momentos de reflexão, os quais tinham sido, na história da representação ocidental, exclusividade das classes superiores. O potencial do homem comum para o devaneio, a propensão, em suma, para divagar com o pensamento, sonhar e idear, foi vista por Rancière (2017, p.15-75) como uma conquista do realismo do século XIX, num fenômeno que, como já mencionado por nós, denominou como "democratização literária das sensações", espécie de correspondente estético de uma democratização na esfera social e política.

Assim como o direito ao devaneio, também o comprometimento efetivo com a história presente teria de esperar muito para chegar ao ponto de levar autores a utilizar "Crônica de 1830" como subtítulo de sua prosa, como fez Stendhal. Mais importante, no entanto, do que

identificar no desejo de escrever a história do presente por meio de personagens de baixa extração social um ponto de convergência entre os autores realistas é precisar, ainda que minimamente, que presente é esse. Para isso, gostaria de recorrer aqui a uma imagem que, sendo ela mesma literária, transcende as amarras da mera explicação histórica e conceitual. Na abertura de *O Vermelho e o Negro* (1830), adentramos a pequena cidade de província, Verrières, que repousa à beira de um rio cuja quietude contrasta com o trabalho executado por uma serraria à sua margem. Nesta serraria, somos apresentados ao protagonista do romance, Julien Sorel que, sentado em uma das vigas de madeira, está lendo, não por acaso, o livro *Memorial de Santa Helena*. Muito famosa na época, esta obra narra as aventuras e desventuras de Napoleão Bonaparte, personagem extraído da história recente ainda fumegante. Entregue ao devaneio da biografia napoleônica, Sorel é trazido de volta à realidade da forma mais prosaica possível. O cutucão com um pedaço de madeira de seu pai o faz despencar de modo cruelmente divertido das alturas em direção ao chão. Não parece exagero encontrar na imagem que, ao mesmo tempo em que contrasta, aproxima *altura* e *chão*, *devaneio* e *realidade* uma parte dos *leitmotifs* do realismo francês. Primeiramente, destaca-se o tema da queda. Metonicamente, a cena inicial aponta para aquela que será a queda efetiva de seu protagonista ao longo da narrativa. Esta queda não é só de ordem física ou simbólica, mas também de ordem histórica, o que a dota de um conteúdo presente inescapável, posto antecipadamente na cena pelo livro *Memorial de Santa Helena.* Ao esfacelar no chão junto com o protagonista, essa biografia histórica de Napoleão Bonaparte indica que a literatura, agora, se apropriará da história presente: a ascensão e queda de Napoleão, que se converterá em uma espécie de núcleo histórico em torno do qual pulsará a longa tradição realista francesa. Napoleão é um indivíduo que, nascido na Córsega, de sobrenome italiano, plebeu e provinciano, foi capaz de se alçar dessa condição subalterna para a condição máxima de imperador dos franceses, coroando-se a si mesmo "não por graça de deus, mas por mérito próprio". Sujeito histórico de um grande processo social, na sua biografia já está embutido o que poderíamos chamar de sonho do *self made man*, do homem que se faz sozinho e não por obra da genealogia ou da herança. Contendo algo de eminentemente moderno, o destino de Napoleão figura como a apoteose por excelência do tipo social que está por trás da Revolução Francesa e do imaginário daqueles que serão os heróis da tradição realista. No entanto, como os outros personagens que povoam essa tradição, o provinciano Sorel chegará tarde demais à realidade. Embora Napoleão seja também para ele uma espécie de protótipo, de figura a partir da qual ele gostaria de moldar sua vida, a

impossibilidade de fazê-lo já está dada no instante mesmo em que vem ao mundo, momento posterior à queda de Napoleão.

Ora, o século XIX já foi apontado por Hobsbawm (2009) como o mais longo dos séculos, tendo, para o historiador, se iniciado em 1789 e terminado em 1914. A unidade "século" aqui não é estabelecida pela mera contagem sequencial de cem anos, mas pelo agrupamento de uma série de acontecimentos do mesmo teor, cujos desdobramentos teriam sido originados pela mesma, digamos, "força motriz". Isso quer dizer, em síntese, que o século XIX abarca um ciclo de acontecimentos iniciado pelas motivações da Revolução Francesa e seus eventos subsequentes – como as guerras napoleônicas, as Restaurações e as Revoluções de 1830 e 1848 –, culminando na Primeira Guerra Mundial, quando o movimento histórico adquire não só outros agentes, mas também motivações políticas e econômicas diversas. A abrangência e amplitude desse período de intensa agitação política e social fizeram do impacto da Revolução Francesa algo totalmente novo, gerador dessa espécie de concentração temporal. A queda do regime monárquico fez com que aos poucos ruíssem os privilégios feudais, aristocráticos e religiosos; e impôs uma nova forma de sociabilidade que culminou em uma espécie de uniformização das ideias e modos de vida. Para essa uniformização, contribuiu imensamente o posterior avanço napoleônico para todo continente europeu, o que fez com que não só as consequências, mas também os ideais desse período se alastrassem velozmente em um amplo espaço, impactando um número ainda maior de pessoas. Tal teor e intensidade dos fatos teriam gerado uma espécie de condensação dos eventos que, ainda que encadeados entre si, tiveram efeitos diversos.

Pode-se dizer que é em torno desta acumulação que os romances deste período gravitarão, apropriando-se, conforme a localização histórica de seus enredos, ora do otimismo revolucionário, ora dos valores novamente impostos pela Restauração, ora da frustração que impulsionou as revoltas populares, ora de todos eles simultaneamente, conforme o escopo da empreitada. Em *Eugênia Grandet*, por exemplo, escrito por Balzac em 1833 e publicado em forma de livro em 1834, os tipos sociais e a descrição do meio ambiente são a expressão das potências da Revolução Francesa que então se materializavam, sobretudo, nas propriedades de terras. Mas seu enredo estende-se até meados de 1827, o que faz com que parte da intriga seja construída também com base na mentalidade da Restauração. Já em *O Pai Goriot*, publicado em livro em 1835, o autor explora a figura de um comerciante decadente que vê a fortuna consumida pelos caprichos das suas filhas. O personagem Rastignac, objetivando a inserção na alta sociedade parisiense, é também um retrato da flexibilidade moral que titubeia entre os

princípios da nobreza e a nova ordem social burguesa. Esse profundo enraizamento da obra de Balzac nos acontecimentos efervescentes do século XIX fez Engles (*apud* BALZAC, 2012, p.41) afirmar – em famosa carta de 1888 a Margaret Harkness – que a *Comédia Humana* reúne uma história completa da França, de 1816 a 1849, por meio da qual "eu aprendi mais, mesmo no que concerne aos pormenores econômicos (por exemplo, a redistribuição da propriedade real e pessoal depois da Revolução) do que em todos os livros dos historiadores, economistas e estatísticos profissionais da época, todos juntos". Aqui, cabe um adendo. É curioso observar as diferentes formas por meio das quais o romance procurou se legitimar enquanto gênero. Por muito tempo, apresentou-se e/ou foi compreendido a partir de uma concepção pragmática: num primeiro momento, tinha pretensão de exemplaridade; intencionava, assim, ensinar normas de conduta (o subtítulo de *Pamela – or virtue rewarded* – o torna um exemplo óbvio dessa visada). Ainda antes desse momento, mas também depois criou-se a ideia de que era possível extrair conhecimento real dos romances (é este o pressuposto que guia, por exemplo, este louvor de Engels a Balzac; impressão um pouco geral que não deixou ileso quase nenhum dos realistas, muito menos Zola). Mesmo Henry James (1995, p.26) – cuja obra pode ser tomada como ponto de transição entre o fim da função moralizante da arte e o princípio de sua autonomia – acreditava que o romance deveria ser interessante e prova de uma mente sensível e particular, capaz de converter as mais pequenas coisas em revelações. Já James Joyce, segundo ele próprio e segundo a crítica, teria representado exatamente o funcionamento da consciência humana etc. Apesar da boa intenção, todos esses pressupostos procedem apenas até certo ponto, já que o romance é, ao fim e ao cabo, um objeto um tanto esquisito, composto por pura performance verbal, dotado de pretensões epistemológicas que não têm, em última instância, base exatamente real; daí o fato de sermos constantemente (e mais do que gostaríamos) reféns 1) do que os próprios escritores foram, ao longo do tempo, dizendo sobre o que estavam fazendo, 2) das encruzilhadas históricas nas quais as obras foram inseridas e 3) do que os críticos conseguiram teorizar sobre elas. É preciso, em suma, entender a que forças o romance esteve respondendo em diferentes momentos históricos para poder fazer um uso menos ingênuo dessas mentiras parciais, que foram também variando ao longo do tempo. Para voltarmos ao nosso ponto de partida, o realismo, podemos lembrar que Balzac (2012) mesmo, no prefácio de sua *Comédia Humana*, chegou a afirmar – com um exagero que explicita o equívoco – que "o acaso é o maior romancista do mundo; para sermos fecundos temos de estudá-lo. A sociedade francesa é o verdadeiro historiador, eu nada mais sou que seu secretário". O

argumento já mencionado de Genette (2015) (Cf. p.57) sobre as justificativas contraditórias do narrador balzaquiano mostra que, embora Balzac acreditasse estar a serviço de uma verdade histórica, ele nunca esteve senão a serviço da linguagem; simulando, em suma, explicações internas à própria obra para atender um propósito unicamente ficcional.

Apesar do engodo, Stendhal tampouco quis ignorar o presente. *A Cartuxa de Parma* (1839) incorpora ao seu enredo o acontecimento por excelência que determinou o rumo da história europeia: a batalha de Waterloo. Fabrício Del Dongo vai para o coração dos acontecimentos também inspirado pela grandeza da figura napoleônica, assim como Julien Sorel em *O vermelho e o Negro* que, agora, nos interessa mais de perto. Stendhal embute em seu protagonista o otimismo do século que então – para utilizarmos novamente as contribuições de Hobsbawm (2009) – soprava aos jovens rapazes a mensagem de que as carreiras estavam abertas ao talento[289]. Tal promessa modifica a ordem social como um todo, pois põe em cheque toda a mediação estamental, familiar e dinástica de então. É completamente tomado pelo sopro dessa promessa que Sorel, lendo a biografia de Napoleão em *Memorial de Santa Helena*, sonha em fazer carreira. No entanto, a trajetória napoleônica já é nesse momento também uma história de derrota, o que não impede que a parte de vitória nela contida guie a imaginação do jovem mesmo quando tudo parece conspirar contra sua realização. Por isso, é com a frustração dessa promessa, algo prenunciada pela brusca queda da viga de madeira, que a obra se encerrará. A premissa do romance, portanto, já está contida nesta cena de abertura extremamente representativa: como ter a vida à altura de um modelo sublime quando a hora histórica napoleônica já passou? Impossibilitado pelo seu contexto de alcançar a honra da carreira militar, Julien passa praticamente a primeira parte do romance tateando novas possibilidades, até que o único caminho de ascensão para um filho de camponês e dono de uma pequena serraria parece ser a carreira escolástica. As qualidades de Julien – devoto de Napoleão e sem, portanto, muita simpatia pela igreja – certamente não são compostas pelas virtudes cardeais, como a fé, a devoção e a temperança, mas por virtudes diferentes e mesmo antagônicas: a astúcia, a inteligência e a memória; sabia de cor, por exemplo, todo o Novo Testamento em latim, o livro *Do papa*, do Sr. de Maistre "e acreditava tão pouco num quanto no outro" (STENDHAL, 2010, p.40)[290]. Apesar disso, Sorel será

[289] Devo as ideias aqui desenvolvidas, sobretudo a relação entre a afirmação de Hobsbawn e o enredo de *O vermelho e o Negro* (e também, a seguir, de *Madame Bovary*) a Samuel Titan, por ocasião de sua aula ministrada durante a disciplina "O romance como crise e as crises do romance", conduzida por Jorge de Almeida e Sandra Vasconcelos na Universidade de São Paulo (USP), no segundo semestre de 2017.

[290] "[...] et croyait à l'un aussi peu qu'à l'autre" (STENDHAL, 1927, p.68).

encorajado a perseverar na carreira religiosa por uma cena terrivelmente irônica. Quando observa um rapaz jovem como ele e já cardeal ensaiando no espelho os gestos que fará diante da Congregação, percebe que para ser padre não é preciso crer: é preciso saber fazer. Mais determinado que devoto, iniciará sua carreira de ascensão vertiginosa. A sua trajetória, no entanto, lhe mostrará (assim como mostrou a Lucien de Rupembré em *As Ilusões Perdidas*) que, ainda que não seja preciso saber crer, tão pouco é suficiente saber fazer. Será preciso negociar, exercer o poder, e coadunar com os interesses mais mesquinhos quando se prefere "expor-se à morte do que não fazer fortuna!" (STENDHAL, 2010, p.44)[291]. Fazer fortuna significará, antes de tudo, sair da província rumo à capital do país. O movimento imprescindível de um lugar a outro mostra como a ação será necessariamente o cerne dessa narrativa. O mundo do século XIX, seja no interior ou em Paris, será apresentado nos romances como uma verdadeira escola de cinismo. Se esse mundo, de fato, torna-se, finalmente, capaz de abrir algumas portas, ele também ensina que muitas vezes é preciso entrar pelos fundos ou subornar o porteiro. Ao compactuarem gradativamente com a ordem das coisas, os protagonistas balzaquianos e stendhalianos finalizam a sua trajetória com a sensação de terem chegado onde queriam, mas de já não estarem lá. Por isso, no ímpeto heroico que responde pela partida de Sorel já se encontra algo que é da ordem da queda, tal como sugerido pela cena inicial. Em grande medida, será este também o percurso de todos os personagens do realismo, o que confere à Julien Sorel o mérito de ser o primeiro de uma longa estirpe. Esse personagem tipo que igualmente atravessa O *Vermelho e o Negro*, as obras de Balzac (*Pai Goriot*, *Ilusões Perdidas*), de Flaubert (*Educação Sentimental*) e mesmo *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens, foi denominado por Lionel Trilling (2008, p.69) como "the Young Man from the Provinces", com a ressalva de que a província não deve ser compreendida apenas em seu sentido literal, mas também enquanto classe social do herói:

> Mas um nascimento e uma criação provincianas sugerem a simplicidade e as grandes esperanças com as quais ele começa - ele começa com uma grande demanda sob a vida e uma grande imaginação sobre sua complexidade e promessa. Ele pode ser de boa família, mas deve ser pobre. Ele é inteligente, ou pelo menos consciente, mas não de todo astuto em assuntos mundanos. Ele deve ter adquirido certa quantidade de educação, e **deveria ter aprendido, nos livros, algo sobre a vida, embora não a verdade**. (TRILLING, 2008, p.69, grifo nosso).

[291] "s'exposer à mille morts plutôt que de ne pas faire fortune" (STENDHAL, 1927, p.75).

Esse personagem central definido por Trilling (2008) será, portanto, uma constante do realismo e estará sujeito a uma trama também recorrente que funciona como uma espécie de modelo narrativo. Ora, o percurso do jovem esperançoso que inicia sua busca não é, definitivamente, algo novo. O impulso à ação e o desencadeamento de uma série de aventuras remetem àquela conhecida estrutura fabular mitopoética que, nas narrativas de demanda, formaliza o percurso *herói – objeto de desejo – busca – recompensa*, da qual a obra anônima *Demanda do Santo Graal* pode ser tomada como exemplo máximo. Referir-nos a uma obra do século XIII nos auxilia a constatar a longa tradição na história literária desse esquema narrativo, mas não é preciso recuar tanto para verificar a sua permanência: a maior parte dos próprios romances imediatamente anteriores ao século XIX encontravam ainda nessa estrutura a força motriz da narrativa. A novidade do realismo não reside, portanto, na estrutura narrativa da qual lança mão, mas, sobretudo, no choque que ele instaura entre essa estrutura e a história, entre a expressão do imaginário do seu protagonista e "the truth", a verdade à qual se refere Trilling (2008). Dito de outro modo, a singularidade do realismo está na revelação do malogro da ação dentro de uma estrutura fabular que ainda recorre a ela mesmo que para revelar sua ineficácia.

Assim, o personagem, ingenuamente esperançoso, ouvirá a promessa feita pelo século ("carreiras abertas ao talento") para, em seguida, se ver confrontado com o real, motivo pelo qual o seu ímpeto de partida encontrará algo da ordem do fracasso. A partir dessa estrutura de falibilidade do herói, Rancière (2017, p.31) constata como o triunfo do gênero romance, inquestionável no século XIX, esteve atrelado ao fracasso do modelo da ação estratégica. Com Tolstoi, Dostoiévski, Balzac e Stendhal, o romance se consolidava ao mesmo tempo em que anunciava a ineficácia da ação, justamente ao mostrar heróis metodicamente engajados com ela. Não seria exagero dizer, portanto, que a ruína da ação como força propulsora da narrativa foi uma das muitas maneiras pelas quais o romance teve parte com o desencantamento do mundo; prenúncio formal de um processo que, tal como o seu correspondente social, só se acentuará. Afinal, só é possível haver malogro da ação quando o empenho em concretizá-la ainda está no horizonte, o que definitivamente já não é o caso em *Ulysses*. Como vimos, as ações, além de serem triviais, são pretextos para a incursão na mente, ao passo que esta, por sua vez, não provoca nenhuma interferência no nível actancial. Em Beckett, a ação acabará por ser, de vez, extinta. No realismo, no entanto, ela ainda estava no horizonte, mas já começava a ser desacreditada. Para que esse descrédito fosse, de fato, bem-sucedido ele precisou ficar a cargo de uma figura fundamental. Assim, tanto no caso de

Stendhal, quanto no de Balzac, o narrador onisciente foi a peça formal responsável por provocar o encontro, sempre da natureza do choque, entre o ideal – aquilo que se espera – e aquilo que a realidade pode oferecer. O impacto desse choque depende da supremacia do narrador, capaz de expô-lo. O privilégio intelectual dessa instância responsável por mediar e comentar o contato do herói com a sociedade é fundamental para compreender o modo como esse narrador apresentou e se relacionou com a consciência de seus personagens: "Pois tudo o que relato, eu vi; e, se pude enganar-me ao ver, certamente não o estou enganando ao lhe contar" (STENDHAL, 2010, p.453.)[292], diz-nos uma epígrafe que inaugura o capítulo XXI, do Livro II de *O vermelho e o negro*. Assim como a cena de abertura, esta epígrafe também contém em si algo que incide sobre o todo do romance e é capaz de gerar muitos desdobramentos sobre os aspectos formais da obra.

O primeiro deles é a confiabilidade inquestionável do narrador. O seu discurso corresponde à verdade e a sua capacidade de apreendê-la e de contá-la é, do ponto de vista do universo ficcional instaurado, inquestionável. A possibilidade de apreender objetivamente a realidade, afinada à postura cientificista e positivista do século XIX, garantia a posição segura e dominadora do meio linguístico responsável por transmiti-la: o narrador. Será ele, declarada e abertamente, o responsável por recolher na sua voz a experiência histórica recente. O narrador stendhaliano declara-se, não por acaso, liberal – "ele [o prefeito] ampliou o passeio em mais de 1,80 metros (embora ele seja conservador e eu liberal, louvo-o por essa medida)" (STENDHAL, 2010, p.24, inserção nossa)[293] –, manifesta, sempre que possível, o seu desprezo pela aristocracia e, sobretudo, pela mentalidade da província, o que o leva, inclusive, a "poupar" o leitor da reprodução enfadonha dos diálogos de seus habitantes. Quando, por exemplo, reproduz em discurso direito a conversa entre o prefeito e sua esposa, acaba por interrompê-la com reticências e arremata, dirigindo-se ao leitor e marcando em itálico o emprego da ironia: "Mas, não, embora eu queira vos falar da província ao longo de duzentas páginas, não cometerei a barbaridade de submetê-los às delongas e aos *sábios rodeios* de um diálogo provinciano" (STENDHAL, 2010, p.25)[294]. Esse narrador, portanto, a despeito do fato de não ter nome, nem história própria, frequentemente se coloca como primeira pessoa na narrativa. Barthes (1992) já nos lembrou que na narrativa o "eu" nunca é só um pronome, na

---

[292] "Car tout ce que je raconte, je l'ai vu ; et si j'ai pu me tromper en le voyant, bien certainement je ne vous trompe point en vous le disant" (STENDHAL, 1927, p.796).
[293] "(quoiqu'il soit ultra et moi libéral, je l'en loue)" (STENDHAL, 1927, p.41).
[294] "Mais, quoique je veuille vous parler de la province pendant deux cents pages, je n'aurai pas la barbarie de vous faire subir la longueur et les ménagements savants d'un dialogue de province" (STENDHAL, 1927, p.44).

medida em que, sempre que é escrito, é também simultaneamente provido de significados e de duração biográfica. Por isso, o narrador de Stendhal acaba sempre por referir-se não só a traços de seu comportamento individual (como no caso da simpatia pelo liberalismo), mas também por vincular, por exemplo, a descrição do espaço à sua própria experiência: "Quantas vezes, pensando nos bailes de Paris abandonados na véspera, e com o peito apoiado contra esses grandes blocos de pedra de um belo cinza puxando para o azul, meus olhares mergulharam no vale do Doubs!" (STENDHAL, 2010, p.23)[295]. Indícios retóricos como esses pululam ao longo de toda a obra e nos levam à conclusão de que o narrador stendhaliano é uma espécie de arauto: aprendeu tudo, viu tudo e por isso é capaz de contar e julgar os fatos. Esse amplo conhecimento precisa ser relativamente justificado. O narrador, portanto, se mostra como alguém que vive na cidade de Verriéres e que está imerso nas relações pessoais que nela se estabelecem, sem, contudo, se desenvolver enquanto personagem. Caso o fizesse, a sua capacidade de onisciência – que o converte em "subjetividade privilegiada" (SARTRE *apud* BOOTH, 1983, p.52) de toda a narrativa – não se explicaria de maneira verossímil, pois ele não apenas julga alguns fatos externos que expõe (como na brilhante consideração sobre a poda das árvores da Alameda da Fidelidade[296]), como também é capaz de afirmar sobre os personagens o que nem mesmo eles sabem sobre si próprios. Para isso, lança mão do discurso indireto. Assim, a respeito da mulher do prefeito, afirma: "Era uma alma ingênua, que **nunca nem sequer cogitara** julgar o marido e **confessar a si mesma que ele a aborrecia**. **Supunha, sem o dizer**, que entre marido e mulher não podia haver relações mais doces"; e, por fim, julga o julgamento, colocando em perspectiva a própria perspectiva da personagem: "**Esse julgamento** conjugal **era razoável**" (STENDHAL, 2010, p.32, grifos nossos)[297]. O narrador, como se vê, sabe não só o que ela pensou, mas também o que nunca pensou e o seu

---

[295] "Combien de fois, songeant aux bals de Paris abandonnés la veille, et la poitrine appuyée contre ces grands blocs de pierre d'un beau gris tirant sur le bleu, mes regards ont plongé dans la vallée du Doubs!" (STENDHAL, 1927, p.40).

[296] "[...] o que eu objetaria à ALAMEDA DA FIDELIDADE é a maneira bárbara com que a autoridade manda cortar e podar até o limite esses vigorosos plátanos. Em vez de se parecerem, com suas copas baixas, redondas e achatadas, à mais vulgar das hortaliças, eles muito ganhariam se tivessem as formas magníficas que se veem na Inglaterra. Mas a vontade do senhor prefeito é despótica, e duas vezes por ano todas as árvores que pertencem à comuna são amputadas impiedosamente. Os liberais do lugar afirmam, com exagero, que a mão do jardineiro oficial se tornou bem mais severa desde que o vigário Maslon adquiriu o hábito de se apropriar dos produtos da poda" (STENDHAL, 2010, p.24).
"[...] ce que je reprocherais au Cours de la Fidélité, c'est la manière barbare dont l'autorité fait tailler et tondre jusqu'au vif ces vigoureux platanes. Au lieu de ressembler par leurs têtes basses, rondes et aplaties, à la plus vulgaire des plantes potagères ils ne demanderaient pas mieux que d'avoir ces formes magnifiques qu'on leur voit en Angleterre. Mais la volonté de M. le maire est despotique, et deux fois par an tous les arbres appartenant à la commune sont impitoyablement amputés. Les libéraux de l'endroit prétendent, mais ils exagèrent, que la main du jardinier officiel est devenue bien plus sévère depuis que M. le vicaire Maslon a pris l'habitude de s'emparer des produits de la tonte" (STENDHAL, 1927, p.41-2).

[297] "C'était une âme naïve, qui jamais ne s'était élevée même jusqu'à juger son mari, et à s'avouer qu'il l'ennuyait. Elle supposait sans se le dire qu'entre mari et femme il n'y avait pas de plus douces relations […]. Ce jugement conjugal était raisonnable" (STENDHAL, 1927, p.55).

julgamento sela o que é: uma inteligência discursiva capaz de, às costas do próprio personagem, comunicar ao leitor as suas mais profundas intimidades. Esse é o motivo pelo qual as narrativas desses romances frequentemente se convertem em um verdadeiro diálogo entre o narrador e o leitor (COHN, 1978). E é também essa figura narratorial fortemente onisciente que *Ulysses*, como vimos, recusa sumariamente.

Cabe então pensar o efeito de sentido gerado por essa forma de representação do pensamento alheio. No caso citado, o discurso indireto tem por objetivo analisar o conteúdo do pensamento da personagem e não propriamente expressá-lo. Por isso, ele transforma o que poderiam ser traços emocionais, difusos e desconexos em estrutura organizada e julgada, criando um efeito de sentido de objetividade analítica que é, na verdade, o seu justo oposto. Não é nem sequer o caso de que o narrador apreende somente o conteúdo do pensamento ao invés do modo como ele ocorre ao personagem (embora também seja este o caso), mas de que o narrador apreende o que o personagem não pensa ou, dito de outro modo, o que ele pensa, mas não sabe que pensa. Em uma sentença que formula que a senhora de Renal *nunca confessou a si mesma* que o marido a aborrecia, está implicado o fato de que ele a aborrecia sem que ela soubesse disso conscientemente, sentido que fica a cargo do verbo *confessar* somado ao pronome reflexivo que lhe confere o sentido de "desocultar". Ao lançar mão desse tipo de procedimento, o narrador enfatiza a distância entre ambas as posições (a dele e a do personagem), o que abre espaço para o comentário e o julgamento que, de fato, ocorrem. O discurso indireto, portanto, despersonaliza o pensamento em nome de uma aparente objetividade analítica. Banfield (2015) traça uma diferença fundamental entre o discurso direto e o indireto, que vale a pena ser retomada aqui. Para ela, o discurso direto é, do ponto de vista gramatical, muito mais livre do que todos os outros no sentido de que a narração e a fala estão eximidos de qualquer concordância gramatical. Como o seu princípio é a citação, a diferença entre o "eu" da narração e o "eu" da citação ("self", na tipologia de Banfield, já que "eu" é categoria gramatical e não-necessária na situação narrativa) fica gramaticalmente explícita, motivo pelo qual a expressividade de ambos os discursos permanece preservada. No discurso indireto, entretanto, a base deixa de ser a citação, pois, uma vez que se altera o sujeito da enunciação, muda-se necessariamente a citação enunciada. Isso quer dizer que há uma série de construções que, embora presentes no discurso direto, sofrem várias transformações no discurso indireto, como a ausência de elementos expressivos que não são incorporáveis (exclamações e frases exclamativas sem verbos), imperativos sem sujeito, mudanças sintáticas, dialetais, idiomáticas etc. Desse ponto de vista, a forma discurso direto

simplesmente não é reversível para a do discurso indireto; não é, em suma, sintaticamente transformável. No nível semântico/pragmático, pode-se dizer, ainda, que o discurso indireto, diferente do discurso direto, apaga traços de expressividade daquilo que é citado, que fica reduzido mais ou menos ao nível da proposição. Em resumo, a expressividade que aparece no discurso indireto é a do *eu que enuncia* (*self*) e não do *produtor do enunciado* que está, na verdade, sendo parafraseado.

O uso que a literatura faz do discurso indireto é, no entanto, ainda mais peculiar. Esse uso culmina sempre na voz do narrador se apossando do personagem e, por meio dos *verba dicendi*, dando expressão a ele. No caso de Stendhal, a voz do narrador se apropria do interior do personagem e o expressa por meio dos verbos "supunha"/ "dizia a si mesmo"/ "pensava" etc. Em ambos os casos, o emprego do discurso indireto na literatura pressupõe a existência de algo – a fala ou o pensamento de um personagem – ao qual o leitor tem acesso apenas indiretamente, via elaboração do narrador. Trata-se, no entanto, apenas de uma quimera, já que ambos os casos estão muito longe de ser o que pretendem: respectivamente *ato de fala* e *pensamento*; são, antes, tão-somente *palavras manipuladas* pelo narrador.

A apresentação cada vez mais recorrente do pensamento de outrem pelo narrador em terceira pessoa coloca uma questão interessante. A representação da interioridade ou, para evitar ambiguidades, do *discurso não pronunciado*, lança luzes para a relação problemática que se estabelece entre a literatura e os aparatos linguísticos conceituais. Afinal, quando se trata da transmissão de um pensamento do personagem pelo narrador seria possível falar ainda em discurso indireto? No mundo empírico, composto por atos de fala, a transformação de um discurso não pronunciado direto em discurso indireto seria inconcebível, dada a impossibilidade do acesso de alguém a um pensamento visando uma posterior conversão em enunciado; daí o fato de esse artifício ser um privilégio da literatura, ou seja, da manipulação exclusiva que a literatura faz da língua. Daí também a frouxidão da objetividade dessas categorias linguísticas e das consequências objetivas que se extraem a partir do seu emprego quando transferidas da língua para a literatura. Por exemplo, para que as consequências do emprego do discurso indireto tais como assinaladas por Banfield (por exemplo, a redução da citação a uma proposição), possam ser vistas também na literatura, é preciso sustentar a ideia de que os personagens têm uma existência objetiva, para além da voz do narrador, que confere a eles a capacidade de falar e de pensar. Trata-se, em suma, de uma concepção corrente e antiga na tradição literária que leva a acreditar que o personagem esteve fazendo, pensando e dizendo coisas entre os diferentes momentos em que ele é narrado. Ou seja, o leitor acaba por

preencher mentalmente uma existência vaga do personagem, elevando-o à condição de pessoa, quando ele, na verdade, é só linguagem, exclusivamente dependente de uma disposição específica de material verbal condicionada pelo narrador. A noção de que o personagem tem uma personalidade própria e uma consciência é recorrente quando se sai dos lugares mais especializados dos cursos de teoria literária (e, infelizmente, à vezes, nem é preciso ir tão longe). Com *Ulysses*, essa noção tende a tornar-se ainda mais forte, pois, como vimos, a representação da consciência alcança um patamar novo devido ao uso recorrente e competente dos procedimentos por nós elencados. Mesmo assim, dificilmente se pode dizer que, de Stendhal à Joyce, a representação da consciência foi sendo aperfeiçoada – embora esta tenha sido uma ficção compartilhada por certo tempo por romancistas, leitores e críticos. Isso porque, ao fim e ao cabo, não se trata e nunca se tratou de consciência de fato. Por outro lado, seria possível afirmar que, sem dúvidas, a técnica evoluiu para *sugerir a consciência*. O uso feito por *Ulysses* de diferentes e novos procedimentos é notável pelo grau de sugestão de movimento da consciência que alcança. A verossimilhança psicológica é tal que, se este romance fizesse só isso, ele já teria seu mérito; mas isso, que já é muito, ainda não é tudo. Afinal, *Ulysses* tem também um grau profundo de autoconsciência possível apenas no modernismo, de tal modo que a representação cada vez mais fidedigna da consciência culmina em uma experimentação linguística que acaba por expor a falsidade da verossimilhança psicológica, justamente depois de ter criado personagens genuinamente inesquecíveis. A falsidade agora exposta age retroativamente sobre o próprio *Ulysses* e também sobre outros romances, revelando como ela já estava ocultamente presente nos modos avançados de representação da consciência (monólogo interior e discurso indireto livre) e também no que hoje concebemos como modos ultrapassados de representação da consciência (discurso indireto e discurso direto).

A distinção entre modos antigos e avançados da representação da mente não é valorativa, mas visa enfatizar o quanto os resultados dependem do que o escritor quer fazer e do que o escritor pode fazer a partir do estado de avanço do material (i.e da disponibilidade dos procedimentos para determinado fim no momento em que ele escreve). É, portanto, devido ao estado do material artístico que, até o século XIX, o discurso indireto foi o modo predominante de revelar a interioridade dos personagens no romance. O predomínio desse "telling gesture", como denominado por Cohn (1978), ocorria também porque as obras estavam mais interessadas nos comportamentos dos personagens e na sequência dos eventos do que nas meditações que eles poderiam eventualmente ocasionar. Por isso, a interioridade

era revelada por meio do discurso indireto ou de discursos do próprio narrador acerca do estado anímico dos personagens; estes foram denominados por Cohn (1978) de "psycho narration" ou "narração psicológica". A narração psicológica, como já verificamos no caso de *Ulysses*, diz respeito mais à descrição dos estados anímicos do que à tentativa de transmitir o pensamento do personagem: "Estava naquele estado de espanto e perturbação inquieta em que mergulha a alma logo depois de obter o que desejou longamente" (STENDHAL, 2010, p.118)[298]; "Felizmente [...] a sra. De Rênal estivera muito agitada, muito espantada" (STENDHAL, 2010, p.119)[299], "Ao pronunciar a expressão tão bem-nascidos (era uma dessas expressões aristocráticas que aprendera havia pouco) Julien foi tomado por um profundo sentimento de antipatia" (STENDHAL, 2010, p.107)[300].

Em *O vermelho e o negro*, no entanto, é possível perceber que outra tendência começa a se delinear (posteriormente, ela se alastrará para toda a tradição de prosa subseqüente). Para além do discurso indireto e da "narração psicológica", começam a aparecer também inúmeras citações diretas do pensamento, denominadas por Cohn (1978) de "quoted monoloque" ou, em português, monólogo citado, como já pontuamos. Uma vez que a possibilidade de acesso e transmissão total às demais consciências está garantida de antemão pelo papel central e privilegiado da consciência ficcional do narrador, a forma predominante da representação dos pensamentos passa a ser a citação direta, introduzida por meio de aspas e das fórmulas rotineiras do verbo "dizer" e "pensar": "[...]'Eu bem podia ter me casado com um homem assim!', *pensava às vezes a sra. De Rênal*. 'Que alma de fogo! Que vida maravilhosa a seu lado!' Quanto a Julien, nunca se encontrara tão próximo desses terríveis instrumentos da artilharia feminina: 'É impossível que em Paris se veja coisa mais bonita!', *dizia a si mesmo*" (STENDHAL, 2010, p.123, grifo nosso)[301]. O uso desse recurso terá sobrevivência esporádica na literatura de décadas depois e parece muito mais fruto do acaso do que conseqüência da falta de engenho. Quando, já em 1914, essa forma de citação do pensamento ressurge em meio a um romance como *O processo*[302], seu aspecto soa como algo rudimentar e parece

---

[298] "Il était dans cet état d'étonnement et de trouble inquiet où tombe l'âme qui vient d'obtenir ce qu'elle a longtemps désiré" (STENDHAL, 1927, p.208).

[299] "Heureusement, pour la gloire de Julien, madame de Rênal avait été trop agitée, trop étonnée" (STENDHAL, 1927, p.210)

[300] "En prononçant la parole si bien nés (c'était un de ces mots aristocratiques que Julien avait appris depuis peu), il s'anima d'un profond sentiment d'anti-sympathie" (STENDHAL, 1927, p.187-8).

[301] "J'aurais pu épouser un tel homme ! *pensait quelquefois madame de Rênal* ; quelle âme de feu ! quelle vie ravissante avec lui ! Pour Julien, jamais il ne s'était trouvé aussi près de ces terribles instruments de l'artillerie féminine. Il est impossible, *se disait-il*, qu'à Paris on ait quelque chose de plus beau !" (STENDHAL, 1927, p.217. grifo nosso).

[302] "'Quererá apertar-me a mão? O Inspetor não me estendeu a sua', pensou K. examinando atentamente a mulher" (KAFKA, 2009, p.23). Há por volta de 22 ocorrências como essa em *O processo*. É claro que um escritor do porte de Kafka nos convida a examinar caso a caso cada uma dessas situações para poder conjecturar com alguma propriedade suas possíveis motivações.

quase um deslize diante do uso intenso do discurso indireto livre que enforma o ponto de vista de K. e que confere a tônica mesma do romance: a impossibilidade de saber se o personagem é culpado ou não. No caso de *O vermelho e o negro*, no entanto, a alternância marcada entre a cena exterior e interior, sinalizada pelas "inquit formulas", pela pontuação elaborada e pela mudança de pessoa é, ao mesmo tempo, um avanço técnico e a expressão retórica da premissa do romance realista: a dualidade dos pontos de vista e a consequente superioridade do narrador que tem autonomia para interromper a narração, inserir o discurso interior de outrem e comentá-lo:

> Prosseguindo na análise de sua posição, Julien viu que não devia pensar em conquistar a sra. Derville, a qual provavelmente notava o pendor que a sra. De Rênal demonstrava por ele. Forçado a voltar a esta, pensou: "O que sei do caráter desta mulher? Só isto: antes de minha viagem, eu lhe tomava a mão, ela a retirava; hoje eu retiro a mão, ela a toma e aperta. Bela ocasião para retribuir-lhe o desprezo que sentiu por mim. Sabe Deus quantos amantes já não teve! Talvez só se decida a meu favor por causa da facilidade dos encontros". Tal é, infelizmente, a desventura de um excesso de civilização! Aos 20 anos, a alma de um rapaz que tenha recebido alguma educação está a mil léguas da capacidade de se entregar, sem o que o amor não passa com frequência do mais tedioso dos deveres (STENDHAL, 2010, p.109)[303].

O discurso direto permite que o narrador crie um efeito de verdade e de autenticidade, como se tivesse preservado a integridade do pensamento que reproduziu. Ao manter a entonação e os traços de emotividade – expressos, por exemplo, pelo acúmulo de exclamações – o narrador parece conservar a mesma carga subjetiva do personagem. No entanto, trata-se apenas de um *efeito*, já que as incursões na vida interior são verdadeiros pretextos para os vereditos do narrador, reforçando a discrepância entre o pensamento do personagem e a opinião da instância narrativa, e a superioridade desta última. Por isso, elas são constantemente ofuscadas pelas glosas autorais que as sucedem e que, de certo modo, acabam por substituí-las em seu sentido geral. Para o narrador, o pensamento de Julien não condiz

---

Afinal, o uso pode apontar para o acaso, tanto quanto para a ironia e, uma vez que dê margem para a percepção do uso irônico, torna-se também um comentário sobre o próprio procedimento e, nesse sentido, sobre a história da representação da consciência na ficção.

[303] "En poursuivant la revue de sa position, Julien vit qu'il ne fallait pas songer à la conquête de madame Derville, qui s'apercevait probablement du goût que madame de Rênal montrait pour lui. Forcé de revenir à celle-ci : Que connais-je du caractère de cette femme ? se dit Julien. Seulement ceci : avant mon voyage, je lui prenais la main, elle la retirait ; aujourd'hui je retire ma main, elle la saisit et la serre. Belle occasion de lui rendre tous les mépris qu'elle a eus pour moi. Dieu sait combien elle a eu d'amants ! elle ne se décide peut-être en ma faveur qu'à cause de la facilité des entrevues. Tel est, hélas, le malheur d'une excessive civilisation ! À vingt ans, l'âme d'un jeune homme, s'il a quelque éducation, est à mille lieues du laisser-aller, sans lequel l'amour n'est souvent que le plus ennuyeux des devoirs" (STENDHAL, 1927, p.191-2).

com o ímpeto irracional do sentimento amoroso. A instrução que permite ao personagem pensar como pensa – o que envolve análise do passado, projeção do futuro e hipóteses – impede a entrega verdadeira ao abrir mão da espontaneidade. O resultado é que, ao final do excerto, sabemos mais do amor em seu sentido genérico do que de Julien enquanto indivíduo. Os pensamentos que individualizariam o personagem são incorporados apenas para serem recusados em prol de uma generalização da natureza do sentimento amoroso. No caso da reprodução de um discurso não pronunciado, portanto, o discurso direto como forma de citação não é garantia da manutenção de autenticidade, embora certamente seja garantia de independência gramatical. Ao menos no caso do Stendhal, o discurso direto não serve para fortalecer o personagem como indivíduo, conferindo-lhe autonomia psíquica, mas para ilustrar as máximas subsequentes, na terceira pessoa. Assim, *as inúmeras citações diretas produzem menos verossimilhança psicológica e mais narratividade*; são, também, mais um dos elementos por meio dos quais o romance se comprometeu com sua função moralizante. Tanto é assim que, em alguns casos, o narrador, logo depois do discurso direto, enfatiza a falsidade da linguagem do pensamento: "Felizmente para ele, mesmo nesse pequeno incidente secundário o interior de sua alma não correspondia à desenvoltura da linguagem"[304] (STENDHAL, 2010, p.111).

Essa particularidade de *O vermelho e o negro* reforça o fato de que, na literatura, nem sempre o discurso direto é o mais livre de todos. Isso pode ser verdade para o uso da língua falada, mas não para artefatos de linguagem para os quais as soluções não podem ser trazidas de fora. É claro que o interesse de Banfield, em alguma medida, é fornecer ferramentas seguras para lidar com o texto, mas a ambiguidade é o âmago da literatura, enquanto para a linguística ela é ensejo para a desambiguação. Por isso, o efeito do discurso direto na literatura só pode ser analisado contextualmente. Em alguns romances, por exemplo, sobretudo nos modernos, o emprego do verbo introdutório e das aspas para representar a consciência pode, na verdade, produzir o efeito de ironia (Cf. nota 302, p.175). No entanto, num primeiro momento, como no caso de Stendhal, ele foi uma solução pioneira para representar a reflexão interior e o processo de amadurecimento do personagem. A afirmação, porém, de que o discurso direto é muito mais livre do que todos os outros modos de citação é verdade só até certo ponto – e a depender do contexto. Ou seja, ser livre não é uma propriedade *sine qua non* do procedimento, mas da manipulação que se faz dele em contextos

[304] "Heureusement pour lui, même dans ce petit incident subalterne, l'intérieur de son âme répondait mal à son langage cavalier" (STENDHAL, 1927, p.195).

específicos. Em *Ulysses*, como vimos, o discurso direto – agora livre das marcas introdutórias – será uma das principais vias de emancipação do personagem (e também do romance). Não é o caso em *O vermelho e o negro*, no qual, a despeito do fato de os sentimentos invadirem "desordenadamente a alma do jovem preceptor" (STENDHAL, 2010, p.98)[305], eles serão sempre transcritos ordenadamente. Assim, apesar da imediaticidade aparente, o pensamento transmitido aparece submetido ao ímpeto organizador típico do narrador realista, motivo pelo qual ele segue as normas da retórica falada, figurando em suas relações de causa, consequência e logicidade. Ao aproximar-se muito mais de uma maquinação do que propriamente de um processo reflexivo, o discurso direto serve como ilustração da opinião do narrador que, por sua vez, informa mais sobre o tipo social da província do que sobre a singularidade do seu protagonista. As considerações do narrador tagarela parecem fundamentar o real, a vida, mas são, de fato, ideologia ou, nas palavras de Genette (2015, p.75), "um corpo de máximas e preconceitos que constitui, ao mesmo tempo, uma visão de mundo e um sistema de valores". Esta é a razão pela qual afirmamos que a incursão na interioridade tal como aqui figura, seguida sempre dos postulados narratoriais, faz com que o romance cumpra uma função moralizante.

IV.

No caso de Stendhal, o narrador é o responsável pelo choque instaurado entre a imaginação do herói e "a verdade"; forçando o atrito entre o imaginário e o real, fazendo do romance uma junção dissonante, nunca acomodatícia, entre o ilusório e a história. Tal junção seria a responsável por gerar a paradoxal terminologia "ficção realista" para denominar obras como essa. Com *Madame Bovary* (1857), no entanto, essa dissonância não ficará mais a cargo do narrador, o que criará um efeito paradoxal, mas comum na literatura: a potencialidade expressiva da dissonância é maior quanto menos explicitamente ela própria aparece.

Vargas Llosa (2015, p.119) afirma que neste romance "a realidade descobre a sua sordidez por contraste" e a construção sintática dessa oração desnuda – talvez sem o crítico o saber – a operação formal chave do romance. Na oração, a realidade é transformada em sujeito e agente: ela não tem a sua sordidez descoberta pelo narrador, mas é ela quem a descobre quando parece narrar a si mesma. Como a frase faz suspeitar, os elementos formais responsáveis por promover a circularidade entre a imaginação (inclusos aí o desejo e o

[305] "en foule dans l'âme du jeune précepteur" (STENDHAL, 1927, p.172).

imaginário do heroi) e a história serão aqui de outra ordem e a revelação do aspecto sórdido da realidade ficará a cargo de outros elementos. O *leitmotiv* deste romance publicado na segunda metade do século XIX já se encontra historicamente removido daquele que foi, como vimos, o epicentro das obras anteriores: a aventura napoleônica. Sessenta e oito anos após a Revolução Francesa e quarenta e dois anos depois da queda de Napoleão, a aventura burguesa já havia sido substituída pela estabilidade burguesa, instalada, inclusive, em todos os remotos e menores rincões da vida social francesa. Caberia à Flaubert, portanto, retomar, no *status quo* que ia se revelando, o tema de seus predecessores. O cenário inicial é em tudo semelhante: a província francesa da qual é preciso sair; no entanto, Flaubert teria uma nova matéria histórica a ser elaborada artisticamente: a normalidade burguesa; ela própria tão normalizada a ponto de já ter se convertido em mediocridade. Para isso, diferentemente de seus precursores, o autor põe em cena, não um rapaz da província, mas uma moça da província, a jovem Emma Bovary. Diferente dos protagonistas stendhalianos e balzaquianos, seu objeto de desejo é de ordem evidentemente diferente. Se o contexto esperançoso do século XIX prometia aos rapazes as carreiras abertas ao talento, a normalidade burguesa prometia às moças o casamento por amor. A promessa, como se vê, é de outra ordem, mas não deixa de ser menor em sua potência imaginativa. Sobre ela, cabem também algumas palavras.

Antes da ascensão da burguesia, o casamento era um ato imediatamente social, não da ordem do ímpeto amoroso, mas da perpetuação do dinheiro, da propriedade e da estirpe. Casava-se, em suma, por conveniência e não havia nenhum escrúpulo quanto a isso. A prova disso está, por exemplo, na literatura libertina do século XVIII, na qual os mais sabidos tinham plena ciência de que o casamento era apenas um contrato social. O bom libertino, sobretudo se livre de todos os preconceitos religiosos, sabia que, uma vez cumprida a tarefa da perpetuação da propriedade, dos bens e do sobrenome, a volúpia poderia ser satisfeita fora do casamento, desde que observadas as regras da decência pública; ou seja, desde que isso fosse feito ao abrigo dos olhos alheios[306]. O adultério, portanto, só se tornaria uma questão, ganhando o estatuto de matéria narrativa e de problemática existencial, no século XIX quando, junto com as novas configurações sociais, se passa a afirmar ideologicamente que o casamento é o lugar por excelência da realização das mais profundas inclinações sentimentais. O casamento por amor surge, assim, no caso das mulheres, como uma espécie de protótipo, de

[306] Cf. *A sociedade de corte* (2001). Nesta obra, Norbert Elias analisa as relações sociais que se estabelecem na corte de Luís XIV com o objetivo, dentre outros, de demonstrar sua rigorosa estrutura fundamentada sobre status e prestígio. Na descrição minuciosa da residência da nobreza, fica claro que todo casal nobre dorme não só em quartos separados, mas, muitas vezes, em alas diferentes do palácio.

modelo que é preciso seguir; equivalente à carreira. Não por acaso, portanto, quando Emma lamenta sua vida com Charles e observa, da janela que emoldura seu enfado, a rotina do cabeleireiro, a sua decepção amorosa é comparada com o erro da vocação profissional: "O cabeleireiro também se lamentava de ter errado a vocação, perdido seu futuro, e, sonhando com uma loja em alguma grande cidade, como Rouen, por exemplo, à beira do rio, perto do teatro, levava o dia inteiro a passear [...]" (FLAUBERT, 2002, p.80)[307]. É concomitantemente a essa espécie de nova mitologia social do casamento por amor que nascerá seu complemento: o adultério por sentimento[308]. É no coração dessa tradição – que abarca personagens como a mulher balzaquiana e Anna Karenina, por exemplo – que se insere *Madame Bovary*, obra na qual é possível investigar, o que o século XIX promete às mulheres e o que, de fato, ele entrega.

Emma, espécie de versão feminina de Julien Sorel, encontrará, nesta nova condição, óbvias desvantagens: o seu ímpeto de partida não pode mais ser resolvido simplesmente tomando a próxima carruagem rumo a Paris, de modo que seu arco de ação se vê, desde o início, encurtado em relação aos seus antecessores. Emma permanecerá na esfera mais mesquinha da província e suas aspirações amorosas, estimuladas pela leitura de romances, terão de se realizar nesse âmbito menor de Tostes e Rouen, espécie de Paris de segunda mão. A província surge agora como uma espécie de microcosmo, capaz de representar a França inteira em versão arrefecida. Se, em Stendhal, o que é exterior à Julien o motiva e o leva à ação, dando vida à sua subjetividade e, mais tarde, formando e moldando essa subjetividade mesma, em *Madame Bovary*, o movimento é inverso. Não se trata do exterior agindo sobre o personagem, da objetividade do mundo moldando sua subjetividade, mas da subjetividade do personagem criando o exterior. Por um lado, o cotidiano enfadonho e frustrante propiciado à mulher pelo casamento e pela província não permite a ação, o que explicaria o fato de

---

[307] "Lui aussi, le perruquier, il se lamentait de sa vocation arrêtée, de son avenir perdu, et, rêvant quelque boutique dans une grande ville, comme à Rouen par exemple, sur le port, près du théâtre, il restait toute la journée à se promener en long […]" (FLAUBERT, 1929, p.134).

[308] Adorno (2002) explica o quanto a arte depende do estado de avanço dos materiais que, por sua vez, são historicamente disponibilizados. Por isso, por exemplo, o adultério só pôde ocupar o lugar de tema central da literatura por um período limitado: "Não apenas formas estéticas, mas inúmeros temas já se tornaram extintos, sendo o adultério um deles. Embora o adultério tenha preenchido os romances vitorianos e os do princípio do século XX, dificilmente é possível simpatizar diretamente com essa literatura agora, dada a dissolução da família nuclear da alta burguesia e o afrouxamento da monogamia; distorcida e empobrecida, essa literatura vive apenas nas revistas ilustradas. Ao mesmo tempo, porém, o que é autêntico em Madame Bovary e já foi outrora incorporado ao seu conteúdo temático há muito tempo ultrapassa esse conteúdo e sua deterioração" (ADORNO, 2002, p.4, tradução nossa). Assim, a leitura de obras distantes no tempo torna necessária uma espécie de adaptação dos sentidos para acessar as diferentes camadas de significação que certamente, também variam. Afinal, o tempo, ao mesmo tempo em que consolidou o lugar de *Madame Bovary* na história da literatura, também diminuiu a capacidade da obra para o choque devido ao adultério (inequivocamente causado à época de seu lançamento).

Madame Bovary ser um dos primeiros romances do século XIX que dissipa o enredo tradicional. Como não se pode agir sobre a realidade objetiva, a realidade subjetiva acaba por ganhar estatuto de fato. Por outro lado, como o que outrora já foi a aventura burguesa encontra-se agora convertido em mediocridade, num dos frequentes processos que transformam a estabilidade em insignificância e tédio, o estilo torna-se o último reduto de uma vida que não está mais à própria altura: "Queria escrever tudo o que vejo, não como é, mas transfigurado" (FLAUBERT, 1993, p.131) Partindo desse trecho de uma carta de 1853, escrita por Flaubert a Louise Colet, Vargas Llosa (2015) identifica como, em *Madame Bovary*, o ponto de partida é ainda a realidade objetiva. Acrescentamos, no entanto, que o "tudo o que eu vejo" indica que não haverá uma distinção entre objetos literários e antiliteráros e que o interesse do ficcionista é pela totalidade do mundo material. Esse material da realidade objetiva, todavia, não será narrado, mas transfigurado. O responsável por essa "transfiguração" será o estilo, o único meio através do qual os detalhes podem finalmente brilhar como não brilham mais na vida real. O estilo torna-se, assim, uma espécie de redenção da mediocridade. Interessa-nos demonstrar quais operações de ordem formal estão implicadas neste gesto artístico. Para isso, recorremos a duas cenas que revelam como a focalização interna foi imprescindível para a *transfiguração* da realidade objetiva e como, portanto, um avanço formal significativo para a gênese do monólogo interior foi, ao mesmo tempo, veículo para o exercício do estilo.

A primeira delas ocorre quando Charles entra pela primeira vez na propriedade do pai de Emma, em Bertaux, para onde havia sido chamado para tratar de uma perna quebrada. A segunda, que a sucede, se passa quando Emma, logo após o casamento, entra pela primeira vez na propriedade de província de Charles. As citações são longas, mas necessárias; e contrapostas iluminam uma a outra:

> Quando entrou no pátio, o cavalo assustou-se e recuou. Era uma propriedade **de boa aparência**. As portas abertas da estrebaria deixaram ver **alentados cavalos de tiro**, comendo **tranquilamente** em **manjedouras novas**. Ao longo das casas estendia-se uma **vasta estrumeira fumegante**, e entre galinhas e perus giravam cinco ou seis pavões, que constituíam o luxo das capoeiras de Caux. O aprisco era **extenso**, o celeiro muito alto e de paredes lisas como a palma da mão. Debaixo do telheiro estavam **duas grandes carroças** e quatro charruas, com os seus chicotes, coelheiras e **aparelhagem completa**, cujas mechas de lã azul se sujavam com o pó fino que caía dos celeiros. O pátio era um declive simetricamente arborizado; próximo do tanque, **ouvia-se** o grasnar alegre de um bando de patos [...] Carlos desceu à sala térrea, **onde se via** uma mesa posta com dois talheres e copos de prata,

> perto de uma **grande cama** de armação, com cortinado de cassa da Índia, cuja pintura representava turcas. Sentia-**se** cheiro de trevo e de lençóis úmidos, que saía de um **grande armário de carvalho**, em frente à janela. No chão, pelos cantos, estavam empilhadas sacas de trigo. Era o **excedente** do celeiro próximo, para o qual se subia por três degraus de pedra (FLAUBERT, 2002, p.22-24, grifo nosso)[309]

Essa passagem se abre com um salto que aparentemente faz o narrador passar de Charles (que acabara de entrar no pátio) para a propriedade, iniciando uma longa descrição que ilustra a generalização primeira: "Era uma propriedade de boa aparência". À primeira vista, essa descrição é neutra e imparcial. Como se estivesse acompanhando o que filma uma câmera, o leitor adentra a propriedade, percorrendo-a da estrebaria (e seus detalhes) ao pátio, até a frente da casa para, finalmente, terminar na sala térrea. Como é impossível notar o que foi excluído dessa cena aparentemente indiferente, é preciso observar com atenção o que nela foi incorporado (sem deixar de levar em conta que, para isso, algo foi excluído): "cavalos", "casas", "estrumeira", "aprisco", "celeiro", "carroças", "aparelhagem", "sala", "mesa", "cama" e "armário". Não se trata, no entanto, de substantivos isolados, mas predominantemente adjetivados; a maioria deles com adjetivos antepostos. É significativo que não apenas cavalos, uma estrumeira, duas carroças, uma cama e um armário sejam observados, mas "alentados cavalos", uma "vasta estrumeira", duas "grandes carroças", uma "grande cama" e um "grande armário". Na regra geral da gramática da língua francesa e também da língua portuguesa (coincidência feliz para a tradução), o adjetivo qualificador pode ser posposto ou anteposto ao substantivo. Posposto é a posição mais frequente, a mais neutra, a menos marcada subjetivamente e, portanto, a mais objetiva. Anteposto, como nos casos acima, é a posição mais marcada, pois gera efeito de sentido e de maior subjetividade, ao conferir uma ideia pessoalmente avaliativa daquilo que se qualifica. Por isso, em francês e português, mesmo na linguagem conotativa, os adjetivos tendem a anteceder os substantivos.

---

[309] "Quand il entra dans les Bertaux, son cheval eut peur et fit un grand écart . C'était une ferme de bonne apparence. On voyait dans les écuries, par le dessus des portes ouvertes, de gros chevaux de labour qui mangeaient tranquillement dans des râteliers neufs. Le long des bâtiments s'étendait un large fumier, de la buée s'en élevait, et, parmi les poules et les dindons, picoraient dessus cinq ou six paons, luxe des basses-cours cauchoises. La bergerie était longue, la grange était haute, à murs lisses comme la main. Il y avait sous le hangar deux grandes charrettes et quatre charrues, avec leurs fouets, leurs colliers, leurs équipages complets, dont les toisons de laine bleue se salissaient à la poussière fine qui tombait des greniers. La cour allait en montant, plantée d'arbres symétriquement espacés, et le bruit gai d'un troupeau d'oies retentissait près de la maré [...].Charles descendit dans la salle, au rez-dechaussée. Deux couverts, avec des timbales d'argent, y étaient mis sur une petite table, au pied d'un grand lit à baldaquin revêtu d'une indienne à personnages représentant des Turcs. On sentait une odeur d'iris et de draps humides, qui s'échappait de la haute armoire en bois de chêne, faisant face à la fenêtre. Par terre, dans les angles, étaient rangés, debout, des sacs de blé. C'était le trop-plein du grenier proche, où l'on montait par trois marches de pierre." (FLAUBERT, 1929, p.30-3)

É por esse motivo, por exemplo, que nem todo acréscimo dos adjetivos "grande" e "pequeno" aos substantivos forma aumentativos e diminutivos. Esses adjetivos, em especial quando são antepostos, deixam de indicar tamanho para fazer indicações mais subjetivas como intensificação da importância. Mesmo nos outros exemplos destacados no trecho transcrito, nos quais os adjetivos não são antepostos, a presença deles é ainda mais marcante: as manjedouras eram "novas", o aprisco era "extenso", o celeiro "muito alto", a aparelhagem das charruas – e isso parece ter sido minuciosamente conferido – estava "completa", a mesa não só estava posta, mas estava posta com talheres "de prata" e, por sua vez, o armário, além de grande, era "de carvalho". Por fim, o "grasnar alegre" dos patos e o "comer tranquilamente" dos cavalos põem, numa operação que só poderia ser estilística, os animais em comunhão com esse lugar tão perfeito! O efeito dessa descrição, com acúmulo de adjetivos e de locuções adjetivas, é duplo. Por um lado, a quantidade de objetos sugere que eles são insignificantes, assim como a sua variedade sugere casualidade; é como se eles representassem a totalidade do espaço que se adentra: são vistos, em suma, como a vida real: "para dar a ideia de 'verdade' é necessário ser ao mesmo tempo preciso e insignificante" (BARTHES, 1992, p.98). O resultado é que esse acúmulo aparentemente despretensioso acaba por encobrir o caráter qualitativo dos objetos. Por outro lado, foram estes e não outros os objetos observados e notados, o que sugere sua relevância. Somos, primeiramente, levados a questionar que observador será esse cujos olhos passeiam, mas param, sobretudo, nos detalhes que denotam riqueza. Essa hesitação é intensificada pelo sujeito indeterminado ("se via", "ouvia-se" / "on") que escamoteia que o que está sendo descrito é essencialmente aquilo que é percebido pelos olhos de um pequeno-burguês, deslumbrado com o luxo da propriedade. O narrador, na verdade, não saltou de Charles para a propriedade. Ele saltou para a propriedade através dos olhos de Charles.

O fenômeno é mais facilmente notado quando contrastado com seu equivalente por oposição. A cena a seguir se passa logo após o casamento de Emma e Charles e abre o quinto capítulo. O anterior é encerrado com as seguintes palavras do narrador: "A velha criada [...] convidou a senhora [Emma] a conhecer a casa" (FLAUBERT, 2002, p.4, inserção nossa)[310]. A cena que abre o capítulo seguinte é uma descrição da casa de Charles, onde Emma chega pela primeira vez após seu casamento.

---

[310] "La vieille bonne se présenta, lui fit ses salutations, s'excusa de ce que le dîner n'était pas prêt, et engagea Madame, en attendant, à prendre connaissance de sa maison" (FLAUBERT, 1929, p.66).

> A fachada de tijolos estava colocada em linha reta com a beirada da rua, **melhor dizendo**, da estrada. Pendurados atrás da porta havia uma capa de gola curta, um freio, um boné de lona e, a um canto, no chão, um par de polainas cobertas de barro seco. À direita ficava a sala, **ou seja**, o local onde comiam e ficavam. Um papel cor de canário, com orla de **flores descoradas**, tremia sobre o pano em que estava colado; cortinas **de chita** branca, guarnecidas de galão vermelho, entrecruzavam-se nas janelas, e na **estreita pedra** do fogão brilhava um relógio com a cabeça de Hipócrates, entre dois castiçais de prata lavrada, debaixo de redomas ovais. Do outro lado do corredor havia o consultório de Carlos, pequeno cômodo largo de aproximadamente 2 metros, com uma mesa, três cadeiras e uma poltrona. Os volumes do Dicionário das Ciências Médicas, ainda não abertos, mas **com as capas arruinadas devido às sucessivas vendas de que foram objeto**, enchiam quase por inteiro as seis prateleiras da estante de **pinho**. **O cheiro da comida penetrava através da parede durante as consultas, assim como da cozinha se ouviam os clientes tossir no consultório e relatar as suas doenças**. Para além do pátio, onde estava a cavalariça, seguia-se um casarão demolido, no qual havia um forno, que servia de depósito de lenha, de celeiro, de dispensa, atulhado de ferros velhos, de barris vazios, de instrumentos agrícolas estragados e grande quantidade de outros objetos empoeirados cujo uso não era possível entender[311] (FLAUBERT, 2002, p.42, grifo nosso).

A casa, absolutamente dentro dos padrões da província, é descrita sob o signo do menos, do insatisfatório; tudo, em suma, parece lhe faltar: não há uma calçada em frente, as flores do papel de parede estão desbotadas (índice de sua velhice), a pedra do fogão é estreita, o cômodo pequeno, o estado dos dicionários de Charles revela que eles foram comprados usados (e, portanto, pelo preço mais barato), o cheiro da comida que invade o consultório, assim como o som das tosses que chegam até a cozinha indicam que as paredes são finas e de má qualidade, já a multi-utilidade do casarão demolido assinala a falta de um depósito, de um celeiro e de uma dispensa. Tudo nessa descrição acaba aludindo ao que não é descrito, porque não faz parte da casa, de modo que tudo o que é descrito funciona como índice do que falta; da pobreza, em suma. Por fim, locuções como "melhor dizendo" (em "A fachada de tijolos

---

[311] "La façade de briques était juste à l'alignement de la rue, ou de la route plutôt. Derrière la porte se trouvaient accrochés un manteau à petit collet, une bride, une casquette de cuir noir, et, dans un coin, à terre, une paire de houseaux encore couverts de boue sèche. À droite était la salle, c'est-à-dire l'appartement où l'on mangeait et où l'on se tenait. Un papier jaune-serin, relevé dans le haut par une guirlande de fleurs pâles, tremblait tout entier sur sa toile mal tendue ; des rideaux de calicot blanc, bordés d'un galon rouge, s'entrecroisaient le long des fenêtres, et sur l'étroit chambranle de la cheminée resplendissait une pendule à tête d'Hippocrate, entre deux flambeaux d'argent plaqué, sous des globes de forme ovale. De l'autre côté du corridor était le cabinet de Charles, petite pièce de six pas de large environ, avec une table, trois chaises et un fauteuil de bureau. Les tomes du *Dictionnaire des sciences médicales*, non coupés, mais dont la brochure avait souffert dans toutes les ventes successives par où ils avaient passé, garnissaient presque à eux seuls, les six rayons d'une bibliothèque en bois de sapin. L'odeur des roux pénétrait à travers la muraille, pendant les consultations, de même que l'on entendait de la cuisine, les malades tousser dans le cabinet et débiter toute leur histoire. Venait ensuite, s'ouvrant immédiatement sur la cour, où se trouvait l'écurie, une grande pièce délabrée qui avait un four, et qui servait maintenant de bûcher, de cellier, de garde-magasin, pleine de vieilles ferrailles, de tonneaux vides, d'instruments de culture hors de service, avec quantité d'autres choses poussiéreuses dont il était impossible de deviner l'usage" (FLAUBERT, 1929, p.67-8).

estava colocada em linha reta com a beirada da rua, **melhor dizendo**, da estrada") e "ou seja" (em "À direita ficava a sala, **ou seja**, o local onde comiam e ficavam") tem a função de ligar as duas frases para concluir, mas, no contexto em que ocorrem, a segunda afirmação funciona como uma retificação da anterior. Por um lado, essas locuções presentificam a descrição, como se o momento da enunciação ocorresse simultaneamente ao momento da visão. Por outro, as frases que introduzem surgem como frutos de um olhar mais apurado; são constatações que, desencadeadas pela observação, depreciam o objeto outrora apenas observado: não era sequer uma rua, mas uma estrada de terra; a sala era também o local onde comiam. É evidente o contraste entre a descrição desta casa (composta exclusivamente de adjetivos depreciativos) e a anterior, da casa de Emma. A "fachada de tijolos" remete o leitor, por oposição, às "paredes lisas como a palma da mão" da propriedade de Emma, assim como as "cortinas de chita" se opõe ao "cortinado de cassa da Índia" e "na estante de pinho" ressoa uma lembrança do "armário de carvalho". Tudo isso nos leva à conclusão de que essa descrição depreciativa corresponde às impressões de Emma e que a origem dessa depreciação não é a fidelidade do narrador à realidade, mas à decepção de Emma que, logo depois do casamento, percebe que havia se casado com um pequeno burguês. Já se anuncia aqui aquilo que Vargas Llosa (2015, p.103) identifica como uma das marcas deste romance, isto é, o "conluio do erótico com o monetário". A identificação da decepção de Emma nesta descrição se confirma quando, mais a frente, somos informados – em uma das raras instâncias de julgamento autoral neste romance – de que Emma "confundia, no desejo, a sensualidade do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos com a delicadeza dos sentimentos" (FLAUBERT, 2002, p. 73)[312]. Não por acaso a decepção amorosa de Emma coincide gradativamente com a sua derrocada financeira. A incapacidade dos amantes de corresponderem aos seus desejos amorosos remete à incapacidade das mercadorias de compensarem o seu despeito e a sua frustração. Ambas as ideologias (o adultério por amor e a mercadoria como compensação – ou o fetiche da mercadoria) aparecem desmentidas, porque sobrepostas e não porque se tornam objetos de longas explicações do narrador.

Nas duas cenas discutidas, estamos lidando com técnicas indispensáveis para a representação da vida interior nas obras modernistas, em geral, e especificamente em *Ulysses* que, claro, lhe acrescentará matizes próprias, como o encurtamento da descrição. A primeira delas, visível nessas duas cenas, é a instauração de perspectivas que, por sua vez, é

[312] "Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment." (FLAUBERT, 1929, p.123)

consequência de uma operação formal anterior: a diminuição da presença da instância narrativa que julga e comenta. A atenuação da presença do narrador é proporcional à diminuição da distância que se estabelece entre ele e aquilo que conta (daí a quase inexistência de generalizações humanas e de julgamentos explícitos, outrora tão presentes no romance), e ao aumento da distância entre ele e o leitor (daí também a ausência de diálogo entre essas duas instâncias, como tão frequentemente ocorria em *O vermelho e o negro*). A diminuição da presença do narrador é, portanto, também proporcional à diminuição da distância entre ele e o personagem, mecanismo que permite a instauração de várias perspectivas. A ausência do narrador e a consequente instauração de perspectivas se tornam, assim, as novas formas de regular a informação narrativa. É amplamente conhecida a declaração que Flaubert (1993, p.168) fez, em 1852, para Mlle. Leroyer de Chantepie: "O autor na sua obra deve ser como Deus no universo, presente em toda parte, mas visível em nenhuma". Quando a relemos à luz da obra joyciana, é quase impossível não relacioná-la com a afirmação de Stephen em *Um retrato do artista quando jovem* (e, portanto, a uma concepção de arte do próprio Joyce): "O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua artesania, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas" (JOYCE, 2016, p. 263)[313], com a exceção de que o "aparando as unhas", acrescenta à invisibilidade do narrador um tom de indiferença que beira a troça, o que, como vimos, não é de todo avesso à particularidade dessa invisibilidade (paradoxalmente tornada visível pelo arranjador) na obra de Joyce.

Portanto, nos romances pré-flaubertianos, o narrador onisciente confrontava as promessas feitas aos personagens (ou, ainda, suas expectativas) com a realidade; era ele que, comentando, aquilatava a ação e os pensamentos dos personagens, contrastando as suas expectativas com as expectativas alheias e com o dinamismo mesmo da organização social que as impedia de concretizarem-se e que, portanto, lhe cabia revelar e julgar. Flaubert, no entanto, faz uma segunda operação de ordem formal que ficou amplamente conhecida na crítica como "o sumiço do narrador". Uma análise rápida das críticas contemporâneas à publicação de *Madame Bovary* é suficiente para constatar que a impessoalidade do narrador foi o principal motivo do espanto na recepção da obra e logo se converteu em ponto pacífico das considerações sobre o romance. Zola (1893) notou que Flaubert cumpria com maestria os princípios do naturalismo, sendo o principal deles a capacidade de desaparecer de sua obra.

[313] "The artist, like the God of Creation, remains within or behind or beyond or above his handwork, invisible, refined out of existence, paring his fingernails" (JOYCE, 2004, p.191)

Sainte-Beuve (2005), já em 1857, elogia a precisão científica das descrições de Flaubert e, mesmo com o decorrer dos anos, ainda que muito tenha sido dito sobre o romance, a impessoalidade permaneceu, no geral, um lugar-comum da crítica, sempre relacionada à objetividade, à contenção do lirismo romântico e à busca pelo não-eu (FRIEDRICH, 1939). De certo modo, a constatação parecia ser baseada nas afirmações do próprio Flaubert: "Madame Bovary não tem nada de verdadeiro. É uma história totalmente inventada: não coloquei no livro nada de meus sentimentos, nem de minha existência. A ilusão (se é que existe uma), muito ao contrário, vem da impessoalidade da obra. É um dos meus princípios, que é preciso não se escrever" (FLAUBERT, 1993, p.168). Dessa maneira, se realiza neste romance o ápice de uma tradição que gravita em torno do narrador onisciente (nenhum narrador é tão onisciente quanto o narrador flaubertiano), mas esse narrador que tudo sabe e que tudo mostra se recusa a aparecer. Ele não tem voz. Estamos falando, portanto, de um paradoxo constitutivo da obra de Flaubert: o ápice do narrador onisciente é também o seu desaparecimento enquanto subjetividade e voz, e a limitação de sua atuação ao agenciamento, à organização e à articulação das cenas. Foi justamente a redução de seu papel a agenciador e não mais comentarista da ação que acabou levando ao julgamento de Flaubert por imoralidade. Quando o romance, mesmo com cortes e alterações, foi publicado em partes na revista *Revue de Paris*, as autoridades francesas acusaram todos os envolvidos de ofensa à moral pública. O problema não era tanto o tema do adultério em si, mas a ausência de uma instância que o condenasse. Esse tipo de choque, por um lado, dificilmente caracterizará a recepção de *Madame Bovary*, hoje, quando o adultério enquanto tema envelheceu (Cf. nota 308, p.180). Por outro lado, o distanciamento histórico permitiu constatar que era justamente a ausência de uma instância narrativa apta a comentar e julgar os atos de Emma (como certamente o faria o narrador tagarela de Balzac e Stendhal) o pivô da acusação. Como se vê, o envelhecimento atenua algumas camadas de significação, ao mesmo tempo em que disponibiliza outras.

A cena do comício agrícola (capítulo 8 da segunda parte), já suficientemente comentada pela crítica especializada para que seja aqui novamente transcrita, dá mostras da força do narrador enquanto agenciador e não comentarista. Nela, o narrador organiza a cena plasticamente em três níveis espaciais. Ao rés do chão, estão os porcos e as vacas, um pouco acima se encontra um palanque com as autoridades e, logo acima, do segundo andar de uma casa que dá para a praça central onde o comício se realiza, estão Emma e Rudolph. Passamos sem qualquer transição de um ponto para o outro. O narrador não indica a saída dos espaços,

mas transita entre eles sem quaisquer articulações narrativas. A mudança espacial acontece por meio de verdadeiros cortes (num procedimento que também marcará a transição de um episódio a outro de *Ulysses* ou entre as cenas de um mesmo episódio, como em "Rochedos Errantes"). Ouvimos quase ao mesmo tempo as vacas mugindo, o discurso dos políticos e as cantadas tardo-românticas um tanto gastas de Rudolph. Inicia-se aqui o princípio de corte e de montagem. O resultado é promissor: como passamos de um nível ao outro sem interdições, interrupções ou maiores comentários, começa a se insinuar no nosso espírito (não por sugestão do narrador, mas por uma justaposição desses episódios cortados e colados) a substancial identidade entre o discurso amoroso, o político, e o ruído animal. Cria-se uma espécie de circularidade autônoma capaz de gerar um conteúdo de força: com a diminuição cômica do discurso político e amoroso somos levados de volta à história contemporânea; ao amálgama da bestialidade do discurso burguês em suas várias instâncias.

O fato de o narrador não mais indicar, por meio de seus comentários e julgamentos, a interpretação que deve ser feita, faz com que a narrativa pareça estar se autogerando, como se a cena narrasse a si mesma. Na cena do comício, por exemplo, é como se os próprios personagens narrassem e se desacreditassem a si próprios. Não é mais preciso que o narrador diga que a vida burguesa é uma mentira, basta cinematograficamente, objetivamente, deixar que ela própria se exponha e se desacredite aos nossos olhos. Justamente por isso, *Madame Bovary* foi tomada como uma obra que, ao invés de contar os fatos ocorridos (como em *O Vermelho e o Negro*), apenas os mostrava. Ambos procedimentos, geralmente tratados em termos de oposição entre *narração* e *apresentação*, foram denominados pela crítica americana de *telling* x *showing*, uma espécie de retomada das categorias platônicas de *diegésis* e *mímesis*. A despeito do fato de os escritores não serem, em geral, bons críticos de si mesmo, as cartas de Flaubert acabaram contribuindo para o esquematismo da oposição entre *telling* (romances pré-flaubertianos) x *showing* (romances modernos). A distinção, é certo, funcionou como um primeiro passo investigativo da crítica, mas tão logo se converteu em fórmula engessada e passou, inclusive, a carregar juízo de valor: o *telling*, como constata Booth (1983, p.3-20), foi rapidamente tomado como modo menor, inartístico mesmo, de narrar[314]. Essa distinção acabou por gerar um duplo engodo. O primeiro deles diz respeito à própria obra de

[314] A título de exemplificação, Booth cita a afirmação de Joseph Warren Beach a respeito desses métodos narrativos: "Autores como Thackeray, ou Balzac ou H.G.Wells... estão sempre dizendo ao leitor o que aconteceu ao invés de mostrar a eles a cena, dizendo o que pensar dos personagens ao invés de deixar o leitor julgá-los por si mesmo ou ao invés de deixar que os personagens façam isso ao conversarem um com o outro. Eu gosto de distinguir entre os romancistas que dizem e aqueles – como Henry James – que mostram" (WARREN BEACH *apud* BOOTH, 1983, p.XXI, tradução nossa).

Flaubert: o de que o *showing* seria o único instrumento narrativo em *Madame Bovary*, quando, na verdade, há indícios (raríssimos, é certo) de instância autoral por meio do *telling gesture*[315], da presença de itálicos, da escolha vocabular e do discurso direto dos personagens. Este engodo, por sua vez, é derivado de um referente à própria concepção de *showing*, na medida em que a pura imitação é inalcançável por meio da narrativa. O que poderia, assim, ser tomado como deslizes de Flaubert são, na verdade, à revelia de sua pretensão, a denúncia de que "fingir que se mostra é fingir calar" (GENETTE, 2017, p.238). Como nos ensinou Genette (2017, p.237), um objeto narrativo não se conta a si mesmo sem que alguém tenha de falar por ele e, diante da impossibilidade de mostrar a história que conta, o *showing* só pode ser concebido como *uma forma de contar* que implica o máximo de informação e a presença mínima (e jamais a ausência absoluta) do informador. De fato, isso parece resolver a querela, mas não por muito tempo, pois o que ocorre em *Madame Bovary* é ainda outra coisa. A aparente invisibilidade do narrador se deve menos à atenuação de seus julgamentos, opiniões, emoções e comentários ao leitor e mais à multiplicação de sua presença.

O narrador parece que se "apaga" quando, na verdade, se volatiza. Quem narra *Madame Bovary*? O romance se abre com o "nós nos encontrávamos na sala de aula [...]" e, portanto, com um narrador-personagem indeterminado. Como nota Vargas Llosa (2015), esse narrador aparece sete vezes, gramaticalmente marcado, e depois é imperceptivelmente substituído pelo narrador onisciente na terceira pessoa do singular, responsável por colocar em prática a teoria flaubertiana da impessoalidade. Ele, no entanto, cede – às vezes sem qualquer marca sintática – a sua voz para os personagens quando as descrições são substituídas pelos seus pensamentos. A volatização do narrador é, assim, um antecedente fundamental do monólogo interior. O narrador, na verdade, parece desaparecer do mundo ficcional, porque a sustentação de qualquer visão interior torna temporariamente o personagem cuja mente é focalizada em narrador (BOOTH, 1983, p.164), embora essa transformação não implique ainda em mudança gramatical, como ocorre no *Ulysses*. Assim, poderia dizer-se, sem exagero, que aquilo que foi lido como neutralidade é, na verdade, uma

[315] Quando, por exemplo, o narrador descreve a instabilidade de Emma, ele afirma que ela passou a dar aos pobres todo o dinheiro que levava na bolsa, "não obstante não fosse sensível nem fácil de comover-se com infelicidades alheias, como sucede à maior parte das pessoas que descendem de camponeses, e que conservam sempre na alma alguma coisa da calosidade das mãos paternas" (FLAUBERT, 2002, p.82). Ou, ainda, quando descreve as argolas para guardanapos que o Sr. Binet torneava para encher a casa "com ciúmes de artista e egoísmo de burguês" (FLAUBERT, 2002, p.94). Também quando León falta ao encontro amoroso, o narrador mostra o desespero de Emma que, num gesto de desforra, diminui e insulta para si mesma o amante. Mas a sua ação faz o narrador concluir que "o denegrirmos os que amamos sempre nos desliga deles um pouco. Não é bom tocar nos ídolos; o dourado pode sair nas nossas mãos" (FLAUBERT, 2002, p.334). Como se vê, as máximas, embora cada vez mais raras, são em algum momento irresistíveis; não existe linguagem sem ideologia.

focalização múltipla mediada verbalmente pelo estilo do narrador, como veremos em detalhe. Como assinala Kenner (1978, p.14), a objetividade prometeu deixar os fatos narrativos falarem por si mesmos, mas, na prática, é formada por sutis artifícios linguísticos: só a forma teatral não tem nenhum ponto de vista. É por isso que, nos dois trechos transcritos anteriormente, vemos tudo a partir dos olhos de Charles e Emma, respectivamente, e falhamos se não o percebemos. Isso é consequência direta da própria atenuação da presença do narrador na narrativa. Cohn (1978), por exemplo, sugere a existência de uma relação inversamente proporcional entre a subjetividade do narrador e a dos personagens: quanto menos aparente e idiossincrático o narrador, mais apto está para revelar a profundidade da psique dos personagens ou, até mesmo, para criar personagens que têm profundidade para revelar. Não é por acaso, portanto, que personagens subjetivamente complexos tenham sido obras de escritores que insistiram no sumiço do narrador tagarela, como Flaubert e Henry James, por exemplo.

O silêncio do narrador onisciente e a focalização interna como seu principal instrumento aparecem, portanto, como os primeiros pressupostos para o rompimento da rígida separação entre o narrador e os personagens, o que, por sua vez, permite o desenvolvimento de personagens subjetivamente complexos. Se, antes de Flaubert, como vimos com o caso específico de *O vermelho e o negro*, os personagens pareciam existir para legitimar a voz do narrador, aqui o silêncio do narrador gera a aparente autonomia dos personagens, que parecem se constituir independentemente. A sensação, portanto de que a narrativa se autogera, contando a si mesma, se deve ao fato de que a subjetividade do personagem começa a ganhar mais espaço que a do narrador. Usando de uma metáfora (que certamente envergonharia Flaubert), podemos dizer que, se o narrador ainda é o responsável por apertar o botão da máquina da narrativa, o personagem será a correia, ocupando-lhe a maior parte. A consequência do fato de o narrador ser, ainda, o responsável pelo ato produtor da narrativa é que, diferentemente do que ocorre em *Ulysses*, o discurso aqui não será gramaticalmente cedido ao personagem. Apesar disso, é ele, e não o narrador, quem narra do ponto de vista do significado. Se o narrador é ainda o produtor da narrativa do ponto de vista gramatical, o personagem é o produtor da narrativa do ponto de vista do conteúdo, num procedimento que começa sutilmente com a focalização interna como principal forma de narração dos segmentos descritivos e que se acentua com o emprego intensivo do discurso indireto livre. *Madame Bovary* faz uso sistemático desse outro recurso imprescindível para o intento flaubertiano da impessoalidade. É o emprego meticuloso dessa forma de citação do discurso

alheio que, ao mesmo tempo em que nega a possibilidade de uma narrativa contar a si mesma, confere a ilusão de que essa possibilidade se concretiza. A própria perspectiva depende do seu emprego para se constituir plenamente. É ele quem permite a formação conjunta e sutil de diferentes pontos de vista responsáveis por estruturar a realidade fictícia, ou ainda, é este recurso que permitirá a instauração de diferentes vozes responsáveis pelo conteúdo dessa realidade. Vejamos um excerto que se refere ao longo dia seguinte ao baile na casa do visconde. Este dia, porque não era o anterior (com seu luxo e suas possibilidades), contaminava Emma de fastio diante do habitual:

> Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aleias, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para todas aquelas coisas que conhecia tão bem. *Como o baile lhe parecera distante! O que é que separava tanto a manhã de anteontem da noite de hoje?* A sua viagem a Vaubyessard abrira-lhe uma brecha na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vezes nas montanhas[316] (FLAUBERT, 2002, p.70, grifo nosso)

A primeira sentença pertence ao narrador, mas cede lugar, sem qualquer marca sintática, para aquilo que pode ser designado como o discurso interior de Emma, grafado em itálico. Alguns indícios retóricos, como a exclamação e a interrogação, estão associados à função emotiva da linguagem, e nos permitem, neste caso, atribuí-los à Emma. Outros momentos, no entanto, não serão tão claros e impedirão o leitor de saber a quem realmente determinadas sentenças pertencem. Se o excerto acima fosse narrado pelo narrador onisciente tradicional, ele poderia ser reescrito da seguinte maneira, utilizando o discurso direto: "Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aleias, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para todas aquelas coisas que conhecia tão bem. Ema, então, pensou: 'Como o baile me parece distante! O que é que separa tanto a manhã de anteontem da noite de hoje?' [...]". Neste caso, tanto a mudança da terceira pessoa para a primeira do singular, quanto a alteração verbal do passado para o presente, condicionada pela modificação da pessoa, somadas aos dois pontos e as aspas, separariam claramente o discurso do narrador do personagem. A mesma separação ocorreria, caso a passagem fosse transcrita por meio do discurso indireto: "Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aleias, parando diante das

[316] "Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les platesbandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ? Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses qu'un orage, en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes." (FLAUBERT, 1929, p.117)

latadas e caniçados, olhando admirada para todas aquelas coisas que conhecia tão bem. Emma pensou em como o baile lhe parecia distante e se perguntou o que separava tanto a manhã de anteontem da noite de hoje. [...]". Neste caso, embora a pessoa continue sendo a terceira do singular e o tempo verbal permaneça no passado, os verbos "pensou" e "se perguntou" assinalam a transição do discurso do narrador para o da personagem. A situação, como podemos ver, é completamente diferente quando a forma de transcrição do pensamento passa a ser o discurso indireto livre, o que instaura uma relação nebulosa entre os discursos do personagem e do narrador. Começa aqui uma indeterminação entre ambos os discursos, pois não há nenhuma indicação de que "*Como o baile lhe parecera distante! O que é que separava tanto a manhã de anteontem da noite de hoje?"* seja algo que Emma pensou. Se pode ser verdade, como se disse, que o monólogo de *Ulysses* está gramaticalmente mais próximo do discurso direto, também é igualmente verdade que quem tirou a obrigatoriedade dos verbos introdutórios do pensamento foi o discurso indireto livre. Além disso, no que concerne ao efeito, algo de similar ao que ocorre no *Ulysses* também ocorre aqui: a impossibilidade de determinar com precisão a quem pertence o discurso. Afinal, ainda que a terceira pessoa e o passado usual da narrativa estejam mantidos, nem o contexto nem o conteúdo da frase podem ser plausivelmente atribuídos ao narrador. É preciso frisar, ainda, que Emma é a personagem cujo ponto de vista orienta a narrativa de todo este excerto. Expressões como "mesmas" aleias e "todas aquelas coisas que conhecia tão bem" reforçam o tédio de quem verdadeiramente as nota.

Muito praticado pelos romancistas do século XIX para o XX, o discurso indireto livre logo se tornou motivo de debates e controvérsias entre linguistas, filólogos, gramáticos e críticos literários. As terminologias variam buscando dar conta da complexidade de um recurso que apaga a linha divisória – e sempre até então relativamente visível – entre narração e discurso. O mais curioso, no entanto, é que o procedimento tenha permanecido por tanto tempo sem nome na crítica anglo-americana, justamente onde seu uso foi extremamente fértil, sobretudo com as obras de Jane Austen, Henry James e James Joyce, isso para citar apenas seus principais praticantes. É porque na época não havia ainda o hoje conhecido "free indirect discourse" ou "free indirect speech" (mas apenas seu equivalente francês, *discours indirect libre*) que Banfield (2015) o denomina como "represented speech and thought". Para ela, ele não é derivado do discurso indireto (posto que a expressividade que aparece é a do personagem), nem do discurso direto (já que ele não é gramaticalmente livre, uma vez que o "eu" se torna "ele", o que traz consigo uma série de consequências sintáticas). Assim, se

considerado exclusivamente do ponto de vista gramatical, o discurso indireto livre não pode ser nem uma coisa, nem outra. É, antes, sempre segundo Banfield (2015), uma representação, e não uma paráfrase (indireto) ou reprodução (direto). Isso porque *ele representa o, é análogo ao*, discurso (interior) de um personagem, mesmo que esse discurso não tenha sido formulado exatamente como transcrito. Banfield parece atribuir aqui um sentido literal à "expressividade", quando a situa no pólo do personagem: ela é, em suma, as exclamações e as frases exclamativas. Há, no entanto, um elemento de outra ordem, que contribui para que o indireto livre dificulte o afastamento entre os dois discursos: o estilo. Novamente, o contexto é imprescindível e envolve necessariamente um momento de interpretação que, como tal, *passa por, mas também transcende* aspectos da gramaticalidade. Por exemplo, como já comentamos, por um lado, o uso do indireto livre em "Nausícaa" implica uma relação de ironia entre o narrador e Gerty MacDowell, de tal modo que a aparente incompetência do narrador deve-se ao fato de ele emular em seu próprio discurso o modo de pensar da própria Gerty. Por outro lado, no caso de *Madame Bovary*, o uso do discurso indireto livre pelo narrador faz o justo oposto do que o mesmo procedimento faz com Gerty, isto é, ele solapa a ingenuidade de Emma ao transformar seus pensamentos em estrutura estilisticamente elaborada. O acúmulo de metáforas é o exemplo máximo desse processo. No primeiro caso, a ingenuidade sai evidenciada, no outro, ocultada. A comparação revela, mais uma vez, o engodo sempre existente na tentativa de definir um procedimento *in abstracto*. Algo em comum, no entanto, pode ser dito sobre ambos os casos: há, nas duas ocorrências, um grau de imbricamento entre narrador e personagem que os leva ao limite da indistinguibilidade. No primeiro, a expressividade pode ser mais plausivelmente tributada à Gerty, no segundo, a expressividade (i.e a competência retórica com a qual os sentimentos de Emma são transcritos) parece ficar a cargo do narrador.

Como se vê, a atribuição da expressividade ao personagem ou ao narrador depende do contexto maior no qual o indireto livre se insere e da relação que ele pressupõe entre narrador e personagem. Apesar disso, a *impossibilidade de se distinguir inequivocamente o que é traço do narrador e o que é traço do personagem* permite a compreensão do discurso indireto livre como "uma peculiar mistura de discurso indireto e direto que assume daquele os tempos verbais e os pronomes e, deste, o tom e a ordem da frase" (TOBLER *apud* MORETTI, 2003, p.26), como se lê naquele que, segundo Moretti (2003), é o primeiro artigo que faz menção a este dispositivo. O resultado dessa junção, segundo Moretti (2003) é algo paradoxal: a emergência de uma terceira voz, pretensamente neutra ou, dito de outro modo, justamente

distribuída. É também Moretti (2008) quem, em outra ocasião, extrai dessa união discursiva interessantes conclusões sociológicas. Para ele, ao conservar alguns dos elementos do discurso do próprio personagem – perguntas, exclamações, léxico individual –, mas diluí-los no tom suprapessoal do narrador, o discurso indireto livre torna-se a técnica ideal para representar o processo de socialização moderno: deixa um espaço livre, mas sempre limitado, à voz individual, mas, ao mesmo tempo, mistura e subordina a expressão individual ao tom genérico do narrador. O resultado é o surgimento de uma voz intermediária e quase neutra, a do indivíduo socializado e o seu correlato: a doxa da opinião. Nesse ponto, a terminologia de Banfield encontra a definição de Moretti. Ainda que por vias diferentes, o "represented" do "represented speach and thought" não deixa de cair bem para o que foi constatado como o efeito do indireto livre nesse contexto: uma performance (e não a existência verdadeira) de uma neutralidade. Por isso, para Rancière (2017, p.36; 74), a conjunção entre o mundo do personagem e o do narrador será também o princípio de uma nova hierarquia: "Emma está atrasada em relação ao livro que conta sua história", "essa capacidade de ver 'um grande poema trágico' nas tábuas de pinho de um quarto ou 'o manto de plumas de um príncipe tolteca em um macacão mil vezes remendado pertence ao escritor, e apenas a ele". A superioridade estilística do narrador e a neutralidade como resultados do uso do discurso indireto livre são verdade pelo menos no caso do Flaubert e na tendência geral que o procedimento assumiu na França[317]. A diferença entre os usos do indireto livre por Flaubert e Joyce é também a diferença histórica que separa um do outro, apontando para o percurso desse procedimento cujo emprego, a princípio, resultou na impessoalidade, mas cujo desenvolvimento culminou no pólo subjetivo (Cf. MORETTI, 2008, p.147). Entretanto, como vimos, o predomínio da subjetividade em detrimento da objetividade do narrador não significa a exclusão da nova totalidade social da qual essa subjetividade emana: muito pelo contrário, o "Dicionário de *Ulysses*" procurou mostrar como a inventividade que aponta para o mais alto grau de individualização do personagem é também o justo oposto, um compêndio de lugares-comuns que ou tendem para a estereotipia ou apontam para a cultura de massas. Em Flaubert,

---

[317] Moretti (2008, p. 143) tem noção da complexidade ao diferenciar, ainda que *an passant*, a tendência geral do indireto livre em diferentes países e em diferentes romances: "Se na França (e, um pouco menos, na Inglaterra) a doxa que ressoa no indireto livre é um quê de abstrato e silencioso, que emerge quase por si mesma dos jornais, dos livros, de uma vastíssima e anônima opinião pública, o estilo indireto livre do sul da Europa adquire, ao contrário, a forma do concretíssimo e rumoroso "coro" (Spitzer) aldeão de Os Malavoglia, ou dos bisbilhos escarnecidos que correm no confessionário (e nas intrigas) da Regenta; algumas décadas mais tarde, no sul do mundo, se entrelaçará aos grandes mitos coletivos de Batouala, ou Hombres de maiz, ressoando descontinuamente quase como um grande canto coral".

no entanto, a doxa estava tão longe de ceder lugar para a proliferação de mensagens quanto a representação da consciência estava longe da impressão de exatidão.

Como podemos ver no trecho transcrito, temos acesso somente ao conteúdo do pensamento de Emma, mas não ao que poderia ser o modo exato como ele ocorre. O final do excerto é ilustrativo do modo como essa consciência será, agora, sempre mediada pela voz do estilo: “A sua viagem a Vaubyessard abrira-lhe uma brecha na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vezes nas montanhas.”. A sensação que a símile busca capturar é a de que a vida nunca mais será a mesma após o contato de Emma com essa outra realidade que, ao mesmo tempo em que não era a dela, uma vez conhecida, atiçaria o desejo de que o fosse. Se a leitura de romances já tinha o poder de impressioná-la, o primeiro contato real com o furor sedutor dos salões aristocráticos haveria de ter sob ela influência ainda maior. A sensação dessa espécie de início sem volta é de Emma, entretanto não é dela a conclusão cristalina capaz de identificar naquele presente um futuro, dimensionando o seu impacto por meio do poder de síntese da metáfora. A carência lógica é aqui suprida por um impulso poético capaz de condensar a sensação em imagem. A Emma falta, portanto, não só a perspicácia necessária para chegar conscientemente a essa conclusão, mas também a linguagem que a transforma nessa figura de linguagem. Essa discrepância entre a incompetência expressiva de Emma e a competência do narrador que, por meio do estilo é capaz de acessá-la e de vertê-la, foi primeiramente apontada por Auerbach (2013, p.434) e contundentemente explorada por ele.

Por isso, mais vale aqui investigar quais implicações a metáfora, um dos principais meios por meio do qual o estilo atua nesta obra, gera para a representação da consciência e para aquilo que podemos chamar de constituição da interioridade no romance. O efeito de seu emprego nos parece interessante e até um pouco contraditório. Por um lado, metáfora nos afasta do personagem, pois cria uma imagem tão poética quanto distante daquilo à que realmente se refere, nos distanciando grandemente do que seria uma representação naturalista do pensamento. Nesse sentido, o estilo (e a metáfora enquanto uma de suas facetas) é uma força de inorganicidade, desantropomorfizante. Se, como afirmamos, em Flaubert, a aventura burguesa jaz soterrada pela mediocridade, o mundo da convenção, a segunda natureza, surge como a única saída para ela. Longe de resultar numa consciência figurativa, o estilo camufla a mediocridade da consciência ao ser uma forma consciente de dispor o material verbal. Por outro lado, as metáforas e símiles parecem nos aproximar das sensações de Emma, dada a força com a qual as ilustram e com a qual, consequentemente, as capturam em imagens. A

experiência psíquica, no entanto, tal como ocorre, continua distante, talvez tanto quanto em Stendhal, mas por vias opostas: lá, a transcrição direta do pensamento a aproximava da linguagem objetiva do narrador e, ainda, dava ensejo a longas explicações; aqui, a substituição do pensamento pela imagem também mina a subjetividade, mas, ao mesmo tempo, substitui as explicações do narrador, o que aponta para uma desobrigação progressiva de elucidações pela prosa de ficção. Como em Flaubert as metáforas são substitutivas – ou seja, não complementam ou ilustram as explicações do narrador, mas simplesmente as substituem – o grau de intervenção do estilo sobre a expressão da psicologia do personagem é ainda maior. Esse grau é o da superioridade linguística, ainda que não mais exatamente moral (como em Stendhal). Se, em *O vermelho e o negro*, o pensamento de Julien era citado justamente para ser desacreditado, ironizado ou comentado, aqui as metáforas e símiles expressam menos os pensamentos e mais aquilo que os personagens não sabem que pensam.

A permanência da terceira pessoa do singular como enunciadora do discurso interior do personagem possibilita, e mesmo exige, a mediação estilística, de um modo que não ocorria em Stendhal. Apesar disso, da mesma forma que afirmamos que o discurso direto do pensamento, em *O vermelho e o negro*, não gerava necessariamente verossimilhança psicológica, mas mais narratividade, podemos afirmar que também as metáforas em *Madame Bovary* geram mais narratividade do que verossimilhança psicológica. Ou seja, há uma relação inversa entre a presença de metáforas e a funcionalidade narrativa. Moretti (2003) mostra como os momentos de índice de figuralidade mais alto (i.e com mais metáforas) são geralmente aqueles nos quais nenhuma função é comprida. Tanto no caso de Stendhal, quanto no caso de Flaubert, portanto, as soluções formais para a representação do pensamento, ainda que diferentes, revelam a superioridade do narrador; num caso essa superioridade é moral, no outro, estilística e perceptiva. Vejamos de perto uma ocorrência diferente, mas ainda assim similar. A cena tematiza o momento em que o sentimento de Charles por Emma começa a crescer, motivado pela proibição de Heloísa, a primeira Madame Bovary deste romance:

> Cansado, Carlos deixou de ir aos Bertaux. Heloísa tinha-o feito jurar, com a mão sobre um livro de missa, que não voltaria lá; isso depois de muitos soluços e de muitos beijos, numa grande explosão de amor. Ele obedeceu, mas *a violência do seu desejo protestou contra o servilismo da sua conduta e, por uma espécie de hipocrisia ingênua, entendeu que aquela proibição de vê-la era para ele como um direito de amá-la*. E depois, a viúva era magra; tinha os dentes muito compridos; usava em todas as estações um xalezinho preto, cuja ponta lhe ficava entre as omoplatas; o corpo, sem flexibilidade, andava metido em vestidos à maneira de bainhas, muito curtos, que lhe

> descobriam os tornozelos e as fitas dos sapatos, muito largas, trançadas sobre meias cinzentas[318] (FLAUBERT, 2002, p.27, grifo nosso).

Primeiramente, gostaríamos de destacar a mudança do ponto de vista do observador impessoal para a mente de Charles cujo conteúdo será transmitido pela narração psicológica (como deixa claro os verbos "protestou" e "entendeu"), mas mais uma vez, com a mediação do estilo: "*a violência do seu desejo protestou contra o servilismo da sua conduta [...] e entendeu que aquela proibição de vê-la era para ele como um direito de amá-la*". Quem nunca se sentiu impelido a agir de outra maneira, a desobedecer, diante de uma vontade? E, mais, quem nunca se sentiu estimulado a atender uma vontade justamente porque estava formalmente impedido de fazê-lo? Por trás da sentença bem elaborada camufla-se, na verdade, um código proverbial dos mais rasteiros; nela certamente ressoa aquele conhecido "proibido é mais gostoso". A afirmação não deixa de ser, portanto, uma pequena amostra de um conjunto de ideias e de juízos generalizados tidos como naturais por uma maioria; da doxa, em suma, que, aqui, contida pela voz do estilo, quase engana pela elegância. Dizemos "engana", pois, quando contrastamos seu conteúdo elementar com sua forma linguisticamente complexa, chegamos ao contraste entre a tacanhice e mediocridade de Charles e o refinamento do emissor do discurso capaz de opor "Violência do desejo" e "servilismo da conduta", "proibição de vê-la" e "direito de amá-la". A expressão, como se vê, contraria a capacidade expressiva do personagem, cuja rusticidade é, inclusive, associada ao animalesco: Charles é um tanto bovino, daí o trocadilho do seu sobrenome, faz barulho (quase rumina) ao comer, no baile do visconde comporta-se desajeitadamente e é capaz de ficar "em pé cinco horas seguidas diante das mesas, olhando os jogos sem nada compreender"[319] (FLAUBERT, 2002, p.67). Depois da transformação estilística pela qual passa essa espécie de "volúpia difusa" de Charles, a narração volta para aquilo que de concreto contribui para aumentá-la, lançando mão do discurso indireto livre: a magreza de Heloísa, o cumprimento de seus dentes, a invariabilidade de seu vestuário (em todas as estações, o mesmo xale (zinho) – ainda mais depreciado pela forma diminutiva) e o corpo sem flexibilidade (indício de sua velhice que, por

---

[318] "Par lassitude, Charles cessa de retourner aux Bertaux. Héloïse lui avait fait jurer qu'il n'irait plus, la main sur son livre de messe, après beaucoup de sanglots et de baisers, dans une grande explosion d'amour. Il obéit donc ; mais la hardiesse de son désir protesta contre la servilité de sa conduite, et, par une sorte d'hypocrisie naïve, il estima que cette défense de la voir était pour lui comme un droit de l'aimer. Et puis la veuve était maigre ; elle avait les dents longues ; elle portait en toute saison un petit châle noir dont la pointe lui descendait entre les omoplates ; sa taille dure était engainée dans des robes en façon de fourreau, trop courtes, qui découvraient ses chevilles, avec les rubans de ses souliers larges s'entrecroisant sur des bas gris" (FLAUBERT, 1929, p.40).

[319] "Il avait passé cinq heures de suite, tout debout devant les tables, à regarder jouer au whist sans y rien comprendre" (FLAUBERT, 1929, p.112).

oposição, remete à juventude de Emma). Por fim, seu vestuário é descrito com a dupla presença do intensificador "muito" – vestidos *muito curtos* e fitas dos sapatos *muito largas* – e é caracterizado, portanto, pelo excesso, indicando que ele está além do gosto de Charles. O excerto transita da subjetividade para a objetividade, voltando-se novamente para a realidade concreta, mas uma vez mais transfigurada: ela aparece pelos olhos do personagem.

O que nos interessa aqui é – a despeito da aproximação entre narrador e personagem – a distância perceptível entre a retórica de ambos; entre o que realmente ocorre a Charles e o modo como o que lhe ocorre é transmitido. O efeito depende de duas ações do narrador: 1) acessar conteúdos da consciência de Charles e 2) transformá-los estilisticamente de tal modo que a sua origem não pode, nos seus próprios termos, mais ser tributada ao personagem. Não é por acaso, portanto, que as metáforas e símiles terão presença maciça neste romance. Ela é mais um indício retórico da vantagem cognitiva e estilística do narrador e fruto da tentativa de ilustrar os estados psíquicos dos personagens. A mais longa delas, segundo Vargas Llosa (2015), ocorre no sétimo capítulo da segunda parte e busca retratar o modo como Emma se relacionava com a lembrança de Léon, depois de ser por ele abandonada. No início, diante do cotidiano enfadonho, a imagem do amante era "mais viva que a fogueira dos viajantes abandonados na neve, numa estepe da Rússia"[320]. Emma a revolvia sempre que ela estava prestes a se apagar, e suas reminiscências e planos eram como "ramos secos"[321]; "entretanto, as chamas abrandaram-se, seja porque a provisão se esgotasse, seja porque a acumulação fosse muita [...] e aquele clarão de incêndio que lhe ruborizava o céu desmaiado se cobriu de mais sombra e desapareceu gradativamente" (FLAUBERT, 2002, p. 149-50)[322]. Diferentes funções podem ser atribuídas a esta metáfora. Ela sumariza, condensando em imagem, um processo subjetivo que – envolvendo o reavivamento da lembrança e seu esquecimento gradual – foi provavelmente longo; e explicita, por contraste, *a natureza inconsciente* da experiência interior que descreve. Em resumo, a metáfora sumariza como imagem um processo mais longo, mas absolutamente inacessível para Emma. Emma é tão desfigurada pela força do estilo que, se a ela fosse dado um privilégio de seres humanos, a oportunidade de ler *Madame Bovary*, ela provavelmente não se reconheceria. Embora em termos de efeito, o resultado alcançado seja a interioridade, os sentimentos de Emma (assim como a realidade

---

[320] "plus fort que, dans un steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige" (FLAUBERT, 1929, p.254).
[321] "branchages morts" (FLAUBERT, 1929, p.254).
[322] "Cependant les flammes s'apaisèrent, soit que la provision d'elle-même s'épuisât, ou que l'entassement fût trop considérable. [...]et cette lueur d'incendie qui empourprait son ciel pâle se couvrit de plus d'ombre et s'effaça par degrés" (FLAUBERT, 1929, p.254-3).

objetiva) são em alguma medida pouco mais do que oportunidades para a performance do estilo; o que tem a ver também com a consciência que a literatura adquire de si mesma nesse momento. Justamente porque ilustra, a metáfora se distancia da imitação. Vargas Llosa (2015) afirma que, apesar do caráter imagístico, a metáfora mais elucida do que emula o movimento psíquico, o que o leva a concluir que o furor descritivo absorve e subverte a experiência psíquica. Embora a focalização interna em Charles seja bem menos frequente, quando comparada com as focalizações de Emma (e mesmo com as raras de Rudolph e Léon), podemos perceber que o que poderia ser a singularidade psicológica de cada um dos personagens acaba violentado pela força uniformizadora e generalizadora do estilo. Se, em Joyce, a subjetividade de Stephen e Bloom contaminava de diferentes modos a objetividade do narrador, aqui, a objetividade do narrador contamina do mesmo modo a subjetividade dos personagens. Comparado com a junção entre o discurso do narrador e o monólogo interior – combinação que, no *Ulysses*, faz às vezes do indireto livre – o discurso indireto livre padrão em *Madame Bovary* tende para a homogeneidade. Apesar disso, ao fazer desse recurso o motor principal da sua narrativa, *Madame Bovary* inaugura algo de fundamental para a prosa moderna. Começa aqui mais do que o compromisso de acompanhar as percepções e os pensamentos dos personagens, começa aqui o compromisso de fazer das percepções e dos pensamentos dos personagens o objeto por excelência da matéria narrativa. Com isso, o romance deixa de fazer da ação o seu eixo central de estruturação:

> A aventura foi desde sempre – desde Dom Quixote e Robinson Crusué – o eixo central da forma romanesca, o princípio de estilização por meio do qual o romance tentou capturar (cria que capturava) a forma da experiência dos indivíduos nos tempos modernos. 1848 deixa de ser uma data histórica e passa a ser não só o marco final da era burguesa como também o momento inaugural e melancólico do presente que ainda vivemos: podemos exaltar nossas causas, cuidar dos nossos sentimentos e nos glorificar por nossas proezas sem que nada disso seja capaz de apagar a suspeita de que o melhor da nossa era já ficou para trás. Beckett provavelmente tinha isso em mente quando na sua breve temporada como professor universitário decretou que entre os autores oitocentistas Flaubert era realmente o decisivo para o escritor moderno (TITAN, 2009, s/p)

Depois do início do desencantamento, de sua marca inaugural, o mundo não fez nada mais do que continuar a desencantar. Imersa na condição desencantada do mundo, a literatura só acabou por aprofundar os correlatos literários do desencantamento. A interioridade, por exemplo, toma o lugar da ação e o mobilíssimo pensamento substitui a inevitável imobilidade.

Com isso, o narrador não é mais fiel à realidade, mas às *impressões e sensações* que a objetividade causa aos personagens que focaliza; como consequência, o espaço deixa de figurar como topografia inerte. Se a descrição da cidade de Verrières e da Alameda da Felicidade conferia veracidade ao relato do narrador de *O vermelho e o negro*, aqui o espaço se converte em experiência do personagem. Para isso, é preciso que o narrador, enquanto subjetividade, se volatize, multiplicando-se, isto é, fazendo de cada personagem que focaliza um narrador. Volatizar-se, no entanto, equivale a também desaparecer enquanto subjetividade e o principal instrumento para isso será o discurso indireto livre. Mais do que representar a vida interior, ele também instaurará uma indeterminação entre narrador e personagem, transformando-os em uma mescla curiosa que fará com que o leitor não possa mais tomar o partido nem do narrador, nem do personagem, mas apenas do próprio discurso. O emprego do procedimento, portanto, faz com que o leitor encene uma posição que é justamente aquela não mais realizada pelo narrador no nível da diegese. Eis como o indireto livre equivale também ao desvio que o romance faz do momento de juízo moral. Para o romance, uma forma que, historicamente, se validou por ser dotada de valor entre moral e epistemológico (Cf. Mckeon, 2002), a ausência em *Madame Bovary* de qualquer julgamento é não só extremamente significativa para o gênero, mas é, também, uma espécie de caminho sem volta. Uma frase como aquela pronunciada pelo narrador de Stendhal – "Tal é, infelizmente, a desventura de um excesso de civilização!" – simplesmente não ocorre mais na prosa sofisticada pós-flaubertiana, a não ser como paródia ou anacronismo puro. Comparado com essa postura que encontramos em Stendhal – referente a um código de normas compartilhadas ou à contraposição entre expectativa e realidade – *Madame Bovary* não tem moral nenhuma. Se a obra parece, ao fim e ao cabo, uma condenação geral (ainda que não enunciada) do estado do mundo, ela não oferece nada em seu lugar, a não ser o estilo. Não é por acaso que, como dizem, começa com Flaubert a Literatura em sentido moderno: o momento em que *a inventividade verbal suplanta o enredo* (concebido no sentido tradicional de sequência de ações) *e a pretensão de cumprir uma função didática e moralizante*. Se o abandono de um código moral, tal como presenciamos em *Madame Bovary*, está longe de ser o seu escracho, tal como o encontramos em *Ulysses*, ele certamente é uma premissa indispensável para ele. Assim também, se a diminuição da distância entre narrador e personagem, em *Madame Bovary*, transforma em estrutura organizada a subjetividade do personagem; em *Ulysses*, ela, por vezes, transforma em estrutura desorganizada o discurso do narrador. Embora os efeitos sejam outros, o ponto de partida é em tudo semelhante: o fim da distância entre essas duas

instâncias. Chegamos, assim, a uma paradoxal conclusão. Os procedimentos estilísticos aqui descritos para definir a especificidade da representação da consciência, bem como as suas consequências, fazem de *Ulysses* a mais perfeita antítese do realismo ao mesmo tempo em que começam a se insinuar no próprio realismo.

PARTE III - DE VOLTA A *ULYSSES*

CAPÍTULO 6. Depois do padrão

O impulso objetivante que procurou descrever o padrão narrativo de *Ulysses* e traçar sua possível genealogia na história da literatura não deve ludibriar: nada é mais avesso à obra de Joyce do que um padrão. Joyce não só não se repetiu de obra a obra – tendo transitado durante a sua trajetória pela poesia (*Música de Câmara*), pelo conto (*Dublinenses*), pelo romance de formação (*Um Retrato do artista quando jovem*), pelo drama (*Exilados*), por *Ulysses* e por *Finnegans Wake* –, como também se recusou a aderir a um único procedimento-chave em cada uma delas. As linhas que agora se seguem tentam, primeiramente, fazer jus a esse *modus operandi* geral do autor e, sobretudo, à complexidade do *Ulysses* – que não poderia, por sua própria natureza, ser reduzido ao estilo padrão. Em segundo lugar, elas permitem desdobrar aquilo que, a princípio, era, sobretudo, uma curiosidade: por que aquilo que pode ser tomado, sem exagero, como o melhor monólogo interior da história da literatura ocidental, propiciando um grau inédito de verossimilhança psicológica, é, a partir de "Rochedos Errantes", submetido a uma progressiva dinâmica de dissolução? Se, como afirmamos na introdução, *Ulysses* pode ser também a história dessa forma narrativa, envolvendo o seu desenvolvimento e exaustão, quais seriam os enredos possíveis para narrá-la?

Duas suposições – que mais se complementam do que se distinguem claramente – surgem da tentativa de responder a essa pergunta. A primeira é a de que Joyce desenvolveu a tal ponto o monólogo interior, que acabou levando-o ao limite, à redução de todas as suas possibilidades. Sob essa perspectiva, mais 464 páginas estruturadas a partir dessa técnica tornariam *Ulysses* insuportável. A segunda parte de *Ulysses* surge, assim, como uma reação à impossibilidade de se continuar narrando por meio do monólogo. Essa reação consiste na apresentação de um novo conceito de forma, que abre mão da correlação outrora estabelecida entre estilo (focalização interna e monólogo interior) e efeito/motivação (verossimilhança psicológica). *A ilusão mimética da primeira parte é então substituída pela impressão de que estamos, agora, diante de um texto cuja linguagem se volta para si mesma e, algumas vezes, contra o próprio romance.*

A segunda suposição, porém, é a de que o romance só pôde "abandonar" o monólogo justamente por tê-lo saturado, isto é, explorado todos os seus efeitos. Apenas porque o

resultado do seu emprego foi bem-sucedido, culminando na construção primorosa de duas subjetividades extremamente complexas, é que Joyce pôde ter o privilégio de, a partir de "Rochedos Errantes", "abrir mão" do monólogo: a essa altura, o conteúdo por ele transmitido já faz parte do arcabouço do romance. O contato prévio com o monólogo torna possível identificar as excêntricas especificidades dos personagens (o conjunto de ideias, expressões, emoções, crenças e experiências) mesmo quando eles são apresentados de outras maneiras. Nós, como leitores, depois de termos convivido por 180 páginas com os monólogos de Stephen e Bloom, podemos prescindir desse modo de representação da consciência e, mesmo assim, estarmos com eles. Vista por esse ângulo, a ideia frequentemente veiculada, de que os personagens se tornam meros apêndices diante das acrobacias do estilo (e mesmo pretexto para elas)[323] cai por terra. Afinal, se é inquestionável que a verossimilhança psicológica da primeira parte do romance fica, nos episódios subsequentes, relativizada, também o é o fato de que a presença de Bloom continua latente e incontornável, devido ao acúmulo já fornecido, suficiente para torná-lo um dos personagens mais particularizados de toda a literatura mesmo em meio às tantas possibilidades estilísticas que começam a atravessá-lo. Soma-se a isso não apenas o fato óbvio de que o único monólogo interior totalmente livre da presença do narrador em terceira pessoa, o de Molly Bloom, aparece apenas na segunda parte, mas também o fato menos evidente de que o monólogo continua presente por quase todos os episódios, como uma dentre muitas outras técnicas utilizadas. Isso significa que a consciência dos personagens via monólogo interior continua a ser representada, não apenas de forma esporádica, mas também subterrânea; motivo pelo qual mencionamos que ele sofre uma dissolução e não que desaparece completamente (razão pela qual também dissemos que Joyce "abre mão" – entre aspas – da técnica). Isso não quer dizer, evidentemente, que o monólogo será o único modo narrativo por meio do qual, na segunda parte, a subjetividade dos personagens se manifestará. Isso porque a interioridade se torna objeto a ser apropriado, interpretado e ironizado pela variedade de estilos que passam a compor o romance. Essa constatação nos leva à hipótese interpretativa que guia a escrita dessa terceira e última parte da tese: a de que a segunda parte do *Ulysses* faz com a primeira o que a primeira parte já havia feito com a tradição, uma apropriação transgressora. É como se, para usarmos uma imagem sintetizadora ainda que simplória, depois de engolir a tradição, *Ulysses* engolisse a si mesmo (como uma cobra que come o próprio rabo). Como sabemos, a partir de "Sereias", a miscelânea de estilos

[323] Cf. Booker (1995, p.181).

desprovidos da necessidade de motivação e a paródia se tornam a tônica do romance. A quantidade de estilos parodiados já foi longamente listada: a novela sentimental em "Nausícaa", a reescrita da história da prosa de língua inglesa e todos os estilos de seus respectivos autores em "Gado do sol", o catecismo em "Ítaca", a retórica elevada das narrativas românticas dos mitos irlandeses em "Ciclope" são apenas alguns poucos exemplos de uma extensa lista, sempre divulgada demais para precisar que seja aqui retomada. Nosso argumento, porém, é o de que *Ulysses* parodia de fato muitos estilos e gêneros advindos da tradição, mas o seu gesto de violência paródica também se volta, por vezes, contra si mesmo: a segunda parte, então, poderia ser vista como uma auto-interpretação do acúmulo de conteúdo dos primeiros episódios ou, em outras palavras, do arcabouço possibilitado por eles; essa auto-interpretação, por sua vez, permite uma abordagem por vezes paródica do seu próprio conteúdo, isto é, uma recriação dele a partir de um ponto de vista agora cômico e irônico. Os personagens se tornam, assim, objetos a serem imitados e comentados, convertendo-se, em alguns momentos, em caricaturas. Sendo o romance consequente com as suas próprias premissas, nos parece inevitável que o trabalho de sedimentação da narrativa alcançado na primeira parte se torne também objeto da segunda.

Essa dinâmica, porém, só pode se efetivar, porque *Ulysses*, a despeito de todo experimentalismo, começa a lançar mão de técnicas menos avançadas do que o monólogo interior para a representação da consciência: o discurso indireto, o discurso indireto livre, a narração onisciente e até o discurso direto. Isso significa que os modos narrativos da técnica padrão, tal como a descrevemos na primeira parte dessa tese (isto é, como combinação), continuarão atuantes, mas agora com uma nova distribuição, pois o monólogo interior deixará de ser a forma principal. Evidentemente, essa nova configuração produzirá novos efeitos, afinal, modos narrativos tradicionais, ao serem (como de fato são) colocados num invólucro bizarro do estilo, produzem, muitas vezes – como veremos – efeitos não tradicionais. O predomínio de modos narrativos mais tradicionais equivale, por sua vez, ao surgimento de uma estrutura de auto-interpretação. Já o efeito por vezes paródico que essa estrutura gera deve-se ao fato de que a paródia é sempre uma interpretação do objeto parodiado, um comentário sobre ele. Eis como a autorreferencialidade de *Ulysses* é capaz de culminar, algumas vezes, também em uma paródia de si mesmo.

Por enquanto, vale enfatizar por que o fim do predomínio do monólogo interior possibilita o aparecimento de uma auto-interpretação. Ora, como vimos até aqui, o monólogo, na medida em que é a suspensão temporária da instância narrativa em terceira pessoa, abdica

da interpretação do próprio "texto" que reporta. Essa postura, inclusive, faz parte do efeito de verossimilhança psicológica. Ou seja, embora o procedimento, como já afirmamos na introdução, pressuponha edições, escolha de conteúdo e até gerência com relação ao momento em que o discurso do narrador será por ele interrompido e atravessado, ele implica necessariamente a ausência de qualquer espécie de julgamento pela instância narradora. É, portanto, somente porque o monólogo interior deixa de predominar que uma estrutura de auto-interpretação, responsável pela sensação de que o livro está lendo e interpretando a si mesmo, pode aparecer. Como quase tudo em *Ulysses*, as coisas são mais imbricadas do que se poderia imaginar.

Curiosamente, há duas reações possíveis diante da diluição do monólogo interior em uma miríade de estilos literários: uma é o entusiasmo ao notar que o estilo se liberta parcialmente das amarras da verossimilhança psicológica. Nesse sentido, *Ulysses*, ao abdicar do predomínio do monólogo interior, consegue representar outras coisas, como, por exemplo, a sua própria interpretação, a autoconsciência de si enquanto artefato literário, um novo conceito de forma com uma nova relação com a tradição[324], a coletividade própria da vida na cidade ou mesmo significar uma abertura social, para os diferentes gêneros que circulam na sociedade. A lista aqui pode ser quase infinita e a crítica extraiu não pouco sentido dessa segunda parte. Para Moretti (1997), a passagem de uma parte à outra sintetiza um movimento próprio da épica moderna: "a tensão irresolúvel entre o restante do individualismo, como incorporado pelo fluxo de consciência, e o rumo enciclopédico para a totalidade que não é mais plenamente acreditável, muito menos confiável". Sob essa perspectiva, os diferentes estilos são entidades formais de uma experiência à qual falta toda motivação e todo o propósito; por meio deles, *Ulysses* se torna uma "duplicação linguística dos mesmos mecanismos dessaranjandos que governam a sociedade" (MORETTI, 1997, p.208). Brazeau (2013) faz uma interpretação similar. Segundo ele, Joyce emprega "uma estrutura que possuía um sentido em si mesmo, o romance, para depois desestabilizar a capacidade dessa forma de projetar sentido". Com isso, ele imita a desnorteamento típico da modernidade urbana: Joyce, em suma, "imitaria a experiência de viver em um mundo que deveria fazer sentido, mas que raramente faz – ou, pelo menos, raramente faz pelas razões que pensamos que deveria fazer". Para Hayman (1982, p.87), depois de ter desenvolvido formas de revelar a natureza do indivíduo, Joyce foi ainda mais longe, "exibindo também qualidades que subjazem e minam a

[324] Comentaremos mais em detalhe essa relação no episódio "Sereias" (Cf. p.213-219).

individualidade, o substrato da experiência histórica e psíquica". "Rochedos Errantes" marcaria, assim, a transição do indivíduo para a comunidade. Foi, no entanto, apenas depois de desenvolver extensamente seus personagens, que Joyce pôde mergulhá-los em um contexto mais distante, capaz de levar os leitores para além do jogo de representação da mente. Por isso, o predomínio dos modos narrativos tradicionais na segunda parte de *Ulysses* é um retrocesso do ponto de vista da representação da consciência, mas, como a consciência não é a totalidade do romance, ela tampouco pode ser um parâmetro absoluto. Por esse motivo, o retrocesso nesse sentido é também o que permite o avanço em outras direções e o surgimento de outros significados para o romance como um todo.

Apesar disso, a segunda reação possível diante dessa mudança-chave de *Ulysses* é o desconsolo ao verificar que o monólogo se desenvolve, mas se esgota a ponto de se dissolver tanto em experimentalismo formal quanto em pontos de vista narrativos mais tradicionais. Sob essa segunda perspectiva, a partir do nono episódio, há apenas diversas formas diferentes de lidar com o vazio que frequentemente toma o lugar de qualquer esgotamento: as novas formas e as velhas formas parodiadas não surgiriam para exprimir um conteúdo novo, mas apenas para substituírem o padrão narrativo que, naturalizado, já perdeu caráter estético. Trata-se, como se vê, de duas reações, à primeira vista, contraditórias, mas que, no entanto, convivem. Lawrence (1981, p.79) captou essa espécie de encruzilhada a que chega o autor quando afirmou que o processo compulsivo de experimentação formal que se intensifica no decorrer dos episódios é tanto um ato de bravura, quanto fruto da ansiedade: "uma defesa contra a percepção de que a totalidade da vida nunca poderá estar contida dentro de um livro"[325].

Os próximos tópicos, espécies de rascunhos sobre cada um dos episódios da segunda parte, tentam resvalar nessa ambiguidade e não tem, de modo algum, a pretensão de esgotar qualquer interpretação. Pelo contrário, são apenas uma tentativa de conferir a episódios tão diversos um princípio de coerência comum, diferente daqueles já longamente apontados pela crítica: a justificação dos estilos pelo paralelo homérico ou a simples descrição do seu mecanismo estilístico principal (a tabulação dos dispositivos retóricos em "Éolo", a lista de modelo para os pastiches em "Gado do Sol", as técnicas musicais em "Sereias" etc). A

[325] "Éolo inicia esse processo de expansão e experimentação; nos capítulos subsequentes, Joyce experimenta muitas possibilidades formais e estilísticas diferentes. Mas, por outro lado, essa performance de bravura é criada por ansiedade. A compulsividade do inventário de possibilidades revela essa ansiedade: é uma defesa contra o conhecimento de que a totalidade da vida nunca poderá estar contida dentro de um livro." (LAWRENCE, 1981, p.79, tradução nossa).

direção desses rascunhos, portanto, vai menos no sentido de identificar e justificar as técnicas e mais no de descrevê-las a partir dos modos narrativos que acionam, pontuando as implicações desses novos modos para a constituição do enredo e seus efeitos para a representação da consciência dos personagens. Com isso, esses rascunhos acabam por sugerir que, apesar da inegável heterogeneidade, os episódios apresentam aspectos semelhantes. Para tanto, tentaremos demonstrar como, em cada um deles, 1) o estilo se liberta das amarras do monólogo interior e em que sentido essa libertação significa 2) o retorno de técnicas menos avançadas para representar a consciência dos personagens. Explicitaremos, também, como esse retorno instaura 3) uma estrutura de auto-interpretação e comentário que propicia tanto um novo meio de acesso a alguns fatos narrativos da trama, quanto 4) uma abordagem paródica do conteúdo acumulado a partir do próprio padrão narrativo do romance. Afinal, depois que o conteúdo do monólogo interior está consolidado, *Ulysses* pode fazer consigo mesmo o que fez com a tradição: se apropriar e transgredir. O resultado final, no entanto, é um tanto quanto espantoso: a despeito da perda da primazia do monólogo, a subjetividade dos personagens sobrevive à supremacia dos estilos e à paródia a que, algumas vezes, é submetida. A partir de "Rochedos Errantes", o leitor, sem dúvidas, se vê mais engajado com a superfície estética. Essa superfície, porém, se torna, ao mesmo tempo, uma barreira e um novo meio de acesso ao drama interior.

Rochedos Errantes

A presença súbita, logo na primeira linha de "Rochedos Errantes", de padre Conmee é o primeiro indício de que não estamos mais sendo guiados por aquele narrador que, contaminado pela atividade perceptiva e disposição frasal de Stephen[326], a quem acompanhava em "Cila e Caribde", não era lá muito capaz de descrever o mundo empírico. Assim, de "Frágeis das cumeeiras duas plumas de fumaça ascendiam, emplumando-se, e em uma lufada de suavidade suave eram sopradas"[327] (UG p.381), última frase do narrador no episódio anterior, passamos para "O superior, o reverendíssimo, John Conmee, S. J.,

[326] Galindo (2016, p.159-60), que atribui uma motivação temática para as técnicas, tributa esse caráter lúdico e livre da linguagem do narrador em "Cila e Caribde" ao estado mental de Stephen, que está embriagado.
[327] "Frail from the housetops two plumes of smoke ascended, pluming, and in a flaw of softness softly were blown" (*U* 9.1218-20).

arrumava o relógio polido no bolso interno ao descer os degraus do presbitério"[328] (UG p.381). Tamanho contraste poderia sugerir que a focalização interna deixou de ser o princípio dominante do novo episódio que, logo de início, ganha ares de objetividade[329]. A continuidade da leitura, no entanto, revelará que nem a imparcialidade, nem a descrição externa e distanciada serão o forte desse narrador. Vejamos o porquê. Já na descrição do "reverendíssimo"/"the very reverend" padre Conmee, há um grau de ironia e julgamento que não havia, até então, feito parte do discurso do narrador em nenhum momento do romance. Quando, por meio do monólogo interior, temos acesso direto à pretensão do padre de ir até o Artane para tentar acomodar os filhos de Dignam, a seguinte frase nos alerta: "Um bom católico pragmático: útil em tempo de missões"[330] (UG p.381). A sentença pode ser um excerto de monólogo interior do Padre Conmee ao qualificar Cunningham, mas pode ser também um julgamento do narrador sobre o próprio padre Conmee. Continuamos, portanto, na já conhecida zona de indeterminação entre monólogo do personagem e discurso do narrador. Mas o que aqui é inequivocamente ambíguo acaba por, gradualmente, se tornar explícito. Logo em seguida, o padre vê um marujo perneta pedindo-lhe esmola, mas somos informados pelo narrador que ele apenas o abençoou sob o sol, "**pois** sua bolsa continha, **ele sabia**, uma coroa de prata"[331] (UG p.381, grifo nosso). A frase parece imparcial, mas em sua sutileza calculada enfatiza que o padre sabia da existência do dinheiro que deliberadamente negou. O uso da conjunção "pois" é relevante, porque introduz o motivo pelo qual o padre abençoou o marujo, criando novamente ambiguidade. Comnee teria abençoado-o apenas porque sabia que uma coroa de prata era dinheiro demais para doar? Ou teria sido uma espécie de compensação e, se ele tivesse doado, não teria abençoado? O teor das questões

---

[328] "The superior, the very reverend John Conmee S. J. reset his smooth watch in his interior pocket as he came down the presbytery steps" (*U* 10.1-2).

[329] Com objetividade nos referimos a uma capacidade do narrador de descrever os eventos externos de maneira relativamente coerente (sobretudo quando comparada ao episódio anterior). "Objetividade" aqui, portanto, não significa nem didatismo (basta ter em mente que as transições de uma cena, de um espaço e de um personagem a outro ocorrem sem maiores intervenções narratoriais, assemelhando-se à montagem), nem imparcialdiade (como a análise detida da seção do Padre Conmee pretende demonstrar), nem transparência. Hart (1974, p.197), por exemplo, observa que, mesmo em um episódio que se pretende tão documental, o narrador está, por vezes, comprometido com o erro. Para ele, assim como os personagens caem em armadilhas da cidade, o episódio, que tem a cidade como personagem principal, prega armadilhas nos leitores. No rol dessas armadilhas, está o fato curioso de que o narrador registra não apenas aquilo que acontece, mas também o que não acontece: "Uma senhora apática [...] apaticamente caminhando pela tarde, *sem sobressaltar-se com o mergulho de uma lontra*" (UG p.387, grifo nosso); "Cinco homensanduíches brancartolados entre a esquina de Monypenny e o plinto *em que a estátua de Wolfe Tone não estava* [...]" (UG p.395, grifo nosso); "Long John Fanning *não abriu passagem* para ele" (UG p.418, grifo nosso) e "[...] as carruagens vicerreais de lorde Dudley *passaram incumprimentadas* [...]" (UG p.425, grifo nosso). O episódio também pode ser visto como uma espécie de afronta (ou ao menos de desestabilização) (d)àquilo que o título do romance sugere ser seu princípio de coerência fundamental, sua principal chave de leitura, à *Odisseia*, da qual "Rochedos Errantes" não faz parte.

[330] "Good practical catholic: useful at mission time" (*U* 10.5-6).

[331] "[…] **for** his purse held, **he knew**, one silver crown" (*U* 10.10-1; 381).

parece confirmar o que pode ter sido dito sobre Conmee: católico pragmático. Tão pragmático que, logo em seguida, pensa em marujos e soldados sem pernas – "mas não por muito tempo"[332] (UG p.381). Vejam que se, até aqui, este foi o primeiro personagem que, sem ser Stephen ou Bloom, teve o primado momentâneo do monólogo interior, ele também foi o primeiro a ser vítima da ironia. A sua personalidade é apresentada não só pelo que ele pensa, mas pela opinião (sutil, certamente) inédita do narrador, pouco complacente.

No entanto, a ironia e o seu correlato, o julgamento, não são os únicos procedimentos velhos na história da literatura, mas novos em *Ulysses*. Não seria exagero afirmar que, lidos a partir das lentes do monólogo interior, alguns momentos de representação da consciência do padre Conmee, na primeira seção de "Rochedos Errantes", soam arcaicos[333]: "Ele *pensou*, mas não por muito tempo, em soldados [...]"[334] (UG p.381); "E o padre Conmee *refletiu* sobre a providência do Criador [...]"[335] (UG p.385); "Passando pela igreja ele *refletiu* sobre o fato de o inspetor que checava os bilhetes normalmente fazer sua visitinha quando já se tinha descuidadamente jogado fora o bilhete"[336] (UG p.385); "O Padre Conmee *pensou* nas almas dos negros e pardos e amarelos [...]"[337] (UG p.386); "Ao padre Conmee *parecia* uma pena que devessem ser todas perdidas [...]"[338] (UG p.386-7); "Aquele livro do jesuíta belga, *Le Nombre des Élus*, *parecia* ao padre Conmee um pleito razoável."[339] (UG p.386) "O padre Conmee, caminhando, *pensou* em seu livrinho *Tempos antigos no baronato* [...]"[340] (UG p.387); "O padre Conmee *pensou* naquela tiranizante incontinência [...]"[341] (UG p.387), etc.... A quantidade excessiva e tão próxima de tantos verbos declarativos – "pensou", "refletia", "parecia ao" – não deixa dúvidas quanto à presença massiva daquilo que até aqui tinha estado completamente ausente: as *inquit formulas* e, portanto, o discurso indireto como forma de representar a consciência. Esse modo de representação será, por vezes, intercalado ao discurso indireto livre que também volta a aparecer aqui. Logo depois de a mulher do deputado mencionar o padre Bernard Vaughan, temos: "Um homem reto, no entanto. Realmente era. E

---

[332] "[…] but not for long" (*U* 10.12-13).
[333] Isso não quer dizer que Joyce não confira uso novo às técnicas antigas que mobiliza. Em uma das cenas, por exemplo, em que Conmee encontra a mulher do deputado, o narrador intercala o discurso direto do padre com o resumo, via discurso indireto livre, da resposta recebida. Esse trecho já valeria, por si só, como uma mini-narrativa primorosa – do ponto de vista do uso de técnicas já existentes para se alcançar um efeito novo – dentro de todo o episódio (Cf. *U* 10.16-29).
[334] "He thought, but not for long, of soldiers […]" (*U* 10.12-3).
[335] "[…] and Father Conmee reflected on the providence of the Creator […]" (*U* 10.104).
[336] "Passing the ivy church he reflected that the ticket inspector usually made his visit when one had carelessly thrown away the ticket" (*U* 10.118-9).
[337] "Father Conmee thought of the souls of black and brown and yellow men […]" (*U* 10.143-4).
[338] "It seemed to Father Conmee a pity that they should be all lost […]" (*U* 10.151).
[339] "That book by the Belgian Jesuit, *Le Nombre des Élus*, seemed to Father Conmee a reasonable plea" (*U* 10.147-8).
[340] "Father Conmee, walking, thought of his little book Old Times in the Barony […]" (*U* 10.161-2).
[341] "Father Conmee thought of that tyrannous incontinence […]" (*U* 10.171).

fazia realmente muito bem lá à sua maneira. Indubitavelmente"[342] (UG p.382) ou, ainda, quando passa pela North Circular Road, "Era de admirar que não houvesse uma linha de bonde em uma via comercial tão importante. Certamente deveria haver"[343] (UG p.384). Como se vê, nos dois casos, os verbos não estão no presente, como ocorreria no monólogo interior, mas no passado, indicando que o narrador suprimiu a sentença declarativa. O mesmo ocorre com outras passagens, como "Era idílico" [344] (UG p.385), "Era um dia tranquilo"[345] (UG 385), "O padre Conmee estava mesmo maravilhosamente bem" [346] (UG p.382) etc. À primeira vista, elas se assemelham a uma descrição neutra do clima e do personagem, mas estão contaminadas pelo estado de espírito do padre que parece estar atuando para si próprio. Somados à ironia a qual o personagem já foi submetido, pode-se dizer que esses trechos não são frutos de uma relação transparente do padre consigo próprio: quem sai na rua não é tanto o padre Comnee, mas o "personagem" dele diante da sociedade dublinense. Não por acaso, ele será digno de ser reverenciado pelos repolhos (Cf. *U* 10.180-1).

A impressão é fruto do efeito gerado pela volta do discurso indireto e do discurso indireto livre. O pretérito, diferente do tempo presente, cria um distanciamento entre narrador e personagem, o que permite ao primeiro zombar sutilmente deste último, o que de fato faz, impedindo que o leitor estabeleça uma relação realmente íntima com ele. É só porque nosso vínculo com padre Conmee é mediado pelo estilo, pela perspectiva do narrador e, inclusive, por uma seleção interessada de conteúdo, que sua figura nos parece a princípio tão ambígua e, finalmente, duvidosa. Vejamos, por exemplo, os conteúdos específicos nos quais o padre "pensa". Eles parecem escolhidos a dedo: "E o padre Conmee refletiu sobre a providência do Criador que fizera a turfa jazer nos charcos onde os homens pudessem escavar por trazê-la a cidade e vilarejo para fazer o fogo nas casas dos pobres" [347] (UG p.385). Conmee não só vê beleza na turfa (que é tóxica), mas acha uma benção que ela possa ser adquirida por meio de um trabalho insalubre para aquecer, também com consequências negativas para a respiração, a casa – claro – dos pobres. Mas esse não é o único motivo pelo qual acabamos por olhar para esse personagem com certa desconfiança. Na sua viagem de bonde, Conmee estranha a afetação dos passageiros, não condizente com a classe social a qual possivelmente pertencem:

---

[342] "A zelous man, however. Really he was. And really did great good in his way. Beyond a doubt" (*U* 10.36-7).
[343] "It was a wonder that there was not a tramline in such an important thoroughfare. Surely, there ought to be" (*U* 10.74-5).
[344] "It was idyllic" (*U* 10.103-4).
[345] "It was a peaceful day" (*U* 10.122).
[346] "Father Conmee was wonderfully well indeed" (*U* 10.19).
[347] "[…] and Father Conmee reflected on the providence of the Creator who had made turf in bogs whence men might dig it out and bring it to town and hamlet to make fires in the houses of poor people" (*U* 10.104-6).

"A solenidade dos ocupantes do carro parecia ao padre Conmee excessiva para uma viagem tão curta e barata"[348] (UG p.385). Como se vê, na própria seleção do conteúdo transmitido já há um gesto irônico capaz de, sem adjetivos, caracterizar o desprezo classista do padre. Em trechos como esses, que já se querem uma interpretação sobre os personagens que apresentam, é possível notar a intrusão de um aspecto inorgânico, artificial, na representação do pensamento.

A detenção algo demorada em padre Comnne não deve, porém, enganar, pois "Rochedos Errantes" é também uma celebração de uma conquista da literatura modernista: a representação da simultaneidade como técnica onisciente. Por isso, o foco narrativo não será, como a primeira seção poderia fazer supor, o padre, mas a própria cidade de Dublin, apresentada panoramicamente por um narrador *camera eye*, capaz não só de se mover de modo veloz por diversos espaços, mas também de realizar pequenas pausas para incursões no interior de alguns personagens. É por meio desse mecanismo básico que vemos Corny Kelleher contemplando o caixão de pinho na funerária, um marujo perneta pedindo e recebendo esmola, Molly – ou, melhor, "um braço nu, genoroso, roliço [...] estendido de corpetanágua branca e tesas alças de combinação"[349] (UG p 390) – jogando dinheiro pela janela, Boylan comprando uma lasciva cesta de frutas e vinho, os homens sanduíches da H.E.L.Y.´S, Stephen e Artifoni conversando, Bloom comprando livros, Buck Mulligan e Heines comentando que "Shakespeare é o eldorado de todas as cabeças que perderam o equilíbrio[350]" (UG p.421), ou seja, desdenhando Stephen etc. Esses são apenas alguns exemplos das muitas cenas e personagens que "Rochedos Errantes" nos apresenta. Como todos esses quadros ocorrem sincronicamente, há personagens que continuamente reaparecem (é o caso, por exemplo, do braço de Molly e do professor Maggini). Galindo (2016, p.176) os denominou de "âncoras", pois propiciam um alinhamento temporal das ações, indicando o seu cruzamento.

A conjunção de movimento, simultaneidade e ocasionais focalizações internas faz com que, neste episódio, tenhamos uma variedade de monólogos interiores, inexistente em qualquer outro lugar de *Ulysses*. Como o monólogo está submetido ao princípio da rotatividade dos personagens, teremos acesso imediato a interioridade de Padre Conmee, Boylan, sua secretária Senhora Dunne, Mc' Coy, Kernan, Bloom, Stephen e do filho (órfão)

---

[348] "The solemnity of the occupants of the car seemed to Father Conmee excessive for a journey so short and cheap" (*U* 10.119-21).
[349] "A plump bare generous arm shone, was seen, held forth from a white petticoatbodice and taut shiftstrap" (*U* 10.251-2).
[350] "Shakespeare is the happy huntingground of all minds that have lost their balance" (*U* 10.1061-2).

de Dignam. Alguns desses personagens, no entanto, revelam um efeito novo para a técnica. O caso de Boylan é paradigmático: "O Rojão Boylan olhava para dentro da fenda da blusa dela. *Franguinha nova*. Ele tirou um cravo vermelho do vaso de pescoço alto" [351] (UG p.393, grifo nosso). Esse pequeno (e único) fragmento de monólogo interior de Boylan transmite uma imagem caricatural. Assim como no caso de Conmee, seu conteúdo é sinal do manejo intencional do narrador. Ora, até este episódio, o monólogo interior aumentava nosso conhecimento sobre a vida interior dos personagens, ao mesmo tempo em que, como consequência, aumentava também nossa compaixão por eles. Agora, no entanto, o procedimento passa a servir a propósitos mais severos, pois é, como nota Hart (1974, p.192), "ligado e desligado" em momentos cuidadosamente selecionados. Como consequência, o acesso a esse pensamento um tanto rude de Boylan não apenas nos afasta dele, como nos liga a Bloom, pois o ilumina por contraste. Isso não quer dizer que Bloom não tenha comportamentos duvidosos: ele não fica nada feliz quando o bonde o impede de ver o restante do "pé bentorneado" da mulher que subia na carruagem (Cf. *U* 5.129-32), se delicia com um "lombosemovente" na saída do açougue (*U* 4.171-5), se masturba ao ver Gerty na praia (e se lamenta ao saber que é manca) etc. A incursão na sua mente, no entanto, não se restringe a esses momentos; pelo contrário, como é muito mais numerosa, ela nos oferece uma imagem completa de Bloom: empático (às dores do parto, ao garoto cego, aos animais etc), engraçado e gentil. É essa visão sobre ele, portanto, que tende a prevalecer.

Mas o estreitamento de nosso vínculo com Bloom em "Rochedos Errantes" não se deve apenas a essa partícula de pensamento de Boylan. Nesse episódio, como o narrador abandona a perspectiva contínua de Bloom e Stephen, a imagem deles é composta a partir da focalização externa e da focalização interna em outros personagens. Assim, a miséria da família de Stephen aparece pela primeira vez de maneira enfática tanto no quadro em que os leiloeiros penhoram os móveis da casa de Simon Dedalus, quanto naquele em que Katey, Boody e Maggy matam a fome com uma sopa de ervilhas que parece tudo, menos apetitosa. De maneira similar, o tocante monólogo interior do filho de Dignam, uma criança desamparada tentando assimilar a ausência do pai, remete inevitavelmente a Stephen (atormentado pela morte da mãe) e a Bloom (que já lamentou a perda de Virag, de Rudy e do próprio Dignam); portanto, o monólogo remete à onipresença da morte nesse romance: "Nunca mais ver ele. Ou seja, morte. O pai morreu. O meu pai está morto. Ele me disse para

[351] "Blazes Boylan looked into the cut of her blouse. A young pullet. He took a red carnation from the tall stemglass" (*U* 10.327-8).

ser um bom filho pra mãe. [...] Coitado do pai. Aquele era o senhor Dignam, o meu pai" [352] (UG p.425).

A focalização externa e o discurso direto também incrementarão a imagem sobre a vida de Bloom: na fala de Lenehan, Molly é apontada como uma "delícia do inferno[353]", "uma bela de uma égua[354]", com um "belo par, que Deus abençoe. Assim ó.[355]" (UG p.402). O modo rude e desdenhoso como se refere ao dia em que pegou uma carona com Molly e Bloom só intensifica a relação compassiva que já temos com Bloom: apesar de conhecer todas as estrelas, ele não soube responder qual era o nome justamente da que Molly lhe apontava. Apesar do exagero (e até da meia-verdade) da resposta de M'Coy, é quase inevitável não tomar o seu partido: "um sujeito culto e versátil [...] Não é desses que a gente vê todo dia [...] Tem um quê de artista o velho Bloom[356]" (UG p.402). Enquanto isso, Bloom, "uma figura dorseescura", procura um livro (Para Molly!) no carrinho do mercador, mas o "(para Raoul!)" da página do romance de adultério, aberta e lida ao acaso, nos lembra da atuação de uma instância superior que, assim como fez com Padre Conmee, sorri ironicamente do universo que manipula.

Sereias

"Grandes olhões espanholados encarando o nada. E o cabelo dela pesadoadoadoandoondoonduondulado des pent':ado" [357] (UG p.459). É assim que Molly é descrita em um dos (muitos) monólogos interiores de Bloom quando, brincando com o elástico na mesa do bar do Hotel Ormond, devaneia sobre como são perdidas todas as canções de amor. O que explica esse grau de inventividade (inclusive gráfica) dentro do monólogo? Longe de ser um caso isolado, o trecho ilustra uma dinâmica de todo o episódio: em "Sereias" o monólogo interior (e também o discurso do narrador) estará submetido ao jogo da sonoridade, fato do qual o leitor suspeita desde a abertura, quando temas e frases (marcados pela assonância, aliteração e onomatopéias) são "aleatoriamente" orquestrados antes de serem retomados ao longo da narrativa. Isso confirma o que, em "Rochedos Errantes", havia ficado

352 "Never see him again. Death, that is. Pa is dead. My father is dead. He told me to be a good son to ma. […] Poor pa. That was Mr Dignam, my father" (*U* 10.1169-72).
353 "Hell´s delights!" (*U* 10.559).
354 "Gamey mare" (*U* 10.565-6).
355 "She has a fine pair, God bless her. Like that" (*U* 10.559-60).
356 " – He´s a cultured allroundman, Bloom is, he said seriously. He´s not one of your common or garden… you know … There´s a touch of the artist about old Bloom" (*U* 10.581-3).
357 "Big spanishy eyes goggling at nothing. Her wavyavyeavyheavyeavyevyhair un comb:'d" (*U* 11.808-9).

apenas implícito: a existência de outra instância que passa a romper com a pretensão de verossimilhança psicológica do romance. A crítica interpretou o predomínio de aspectos fonéticos da língua ao invés de semânticos tanto como uma adequação a *Odisseia*, quanto como uma consequência da vulnerabilidade que os personagens apresentam à música; a atmosfera musical do bar do hotel Ormond justificaria a musicalização da escrita[358]. A técnica responderia, assim, a um motivo extrínseco a ela. O gesto, no entanto, nos parece mais audacioso do que essas duas hipóteses fazem supor: trata-se, antes, da apresentação de um novo conceito de forma. "Sereias" sela[359] aquilo que será o novo impulso do livro; é um sinal definitivo de que o romance livrou-se da correlação outrora estabelecida entre forma (descrição, narração onisciente e monólogo interior) e fundo (designação do mundo empírico, por um lado, movimento da consciência dos personagens, por outro). A partir daqui, a noção de forma deixa de exigir qualquer outra noção complementar. Com isso, *Ulysses* não só atenua o efeito alcançado em sua primeira parte, por meio da aparência de verdade do monólogo interior, mas também rompe com a sua própria coerência interna: contraposta ao desenvolvimento atingido pelo monólogo nos episódios anteriores, essa nova configuração parece, afinal, enxertada, um corpo estranho dentro da obra narrativa. É apenas porque assume para si e propõe para o leitor outro conceito de forma que *Ulysses* pode começar a dar ênfase ao aspecto puramente articulatório e sonoro da língua, seja "reduzindo o som, verbal ou não verbal, a seu equivalente escrito" (LAWRENCE, 1981, p.91), seja privilegiando a escolha das palavras não pelo seu valor semântico ou imposição sintática, mas por seu efeito sonoro, à custa mesmo da função referencial da linguagem. A tensão entre o jogo sonoro e a representação antropomórfica é percebida pelo livro, que parece estranhá-la, indignando-se ele próprio com a ausência prolongada do seu protagonista: conforme o episódio avança na

---

[358] É o caso de Giffrord e Seidman (1988, p.290) e de Galindo (2016, p.193), respectivamente. A submissão da especificidade da técnica do episódio à forma musical "fuga per canonem", como indicado por Joyce, também é uma explicação constante para o que acontece em "Sereias". Cf. GILBERT, Stuart. Sirens. In: *James Joyce´s Ulysses*: a study by Stuart Gilbert. New York: Vintage Books, 1955.

[359] Dizemos aqui "sela", pois o impulso de mimetizar os sons não é de todo novo em *Ulysses*. Lawrence (1981, p.90) nota como as travessuras estilísticas em "Sereias" são antecipadas nos episódios anteriores, como no caso da onomatopéia do miado da gata de Bloom em "Calypso" ou do barulho das máquinas da sala de imprensa em "Éolo", com seu ininterrupto "Slt, Slt", complementando o "ii crii" da porta rangente do escritório de Rutledge. Também o exercício estilístico da abertura de "Éolo" funciona como uma espécie de prenúncio do contorcionismo sintático que acontecerá em "Sereias": "Rudebotas de carrinhadores rolavam barris baqueocantes dos depósitos da Prince´s e os largavam na carreta da cervejaria. Na carreta da cervejaria largavam-se baqueocantes barris rolados por rudebotas de carrinhadores de depósitos da Prince´s". (UG p.247) / "Grossbooted draymen rolled barrels dullthudding out of Prince´s stores and bumped them up on the brewery float. On the brewery floatbumped dullthudding barrels rolled by grossbooted draymen out of Prince´s stores" (*U* 7.21-4).

sua nova dinâmica, nos deparamos com um insólito e impaciente "Mas e o Bloom?" [360] (UG p.434).

O primado do jogo retórico em relação à representação mimética é tal que mesmo a simultaneidade, espécie de lastro de "Rochedos Errantes", continua aqui, mas com modificações significativas. Um narrador *câmera eye*, não tão condescendente como o anterior (que ao menos utilizava traços entre uma focalização externa e outra) sobrepõem diversas cenas sem qualquer aviso ou marcação gráfica. Assim, enquanto "em rirridente carrilhão"[361] (UG p.435) as vozes da Senhorita Douce, com seu "nariz que estremecia imperthnthn"[362] (UG p.435), e Kennedy se fundem, apresentando o que se passa no bar, o "tap tap"[363] (UG p.464-5) anuncia a bengala do afinador cego que se aproxima, Boylan "tina, ginga, tina" [364] (UG 438) em direção ao Ormond e depois se dirige a casa dos Bloom: "Batida na porta. Um último toque de retoque. Carcaracock"[365] (UG p.468-9). Os personagens aparecem reduzidos não mais as partes do corpo, conforme o princípio da focalização interna identificado nos episódios iniciais, mas ao som que produzem.

Apesar, porém, dessa espécie de desintegração dos personagens, "Sereias" tematiza – mais do que qualquer outro episódio – aquele que pode ser considerado ao mesmo tempo o clímax de *Ulysses* e o principal conflito interno de seu protagonista: o encontro de Molly com Boylan. A nosso ver, a sonoridade como critério de escolha das palavras não impede que o episódio apresente indicações valiosas sobre a "trama" de *Ulysses* e sobre o sofrimento de Bloom[366]. Dois procedimentos nos parecem responsáveis por esse efeito. O primeiro deles é a sagaz contraposição estabelecida entre Bloom e Boylan; o livro é ardiloso ao dividir sua atenção entre os dois personagens e o faz por meio de velhos conhecidos: a descrição externa e a narração psicológica. A despeito de todo o contorcionismo sintático por meio do qual aparecem, o conteúdo que trazem é portador de pistas significativas. O quadro abaixo é uma tentativa de captar essa engenhosidade, expondo de forma mais explícita um contraste que, na obra, fica um tanto encoberto. Em negrito, estão as narrações psicológicas e descrições externas que gostaríamos de destacar. Em itálico, os monólogos interiores de Bloom. Como o

---

[360] "But Bloom?" (*U* 11. 133).
[361] "In a gigglind peal [...]" (*U* 11.158).
[362] " [...] her nostrils that quivered imperthnthn [...]" (*U* 11.144).
[363] "Tap [...] tap" (*U* 11.933; 951).
[364] "Jingle jaunty jingle" (*U* 11.245).
[365] "[…] Knock at the door. Last tip to titivate. Cockcarracarra" (*U* 11.1047-8).
[366] Sem dúvidas, isso ocorre um tanto subterraneamente: no primeiro plano, está funcionando o artifício estilístico. Kenner (1978, p. 43) lembra que, se confiarmos no esquema fornecido, estaremos concentrados em construir uma prosa *fuga per canonem*: "como se, para nos distrair enquanto Agamemnon morre, um mágico tentasse levitar Cassandra, absorvendo toda a atenção do coro".

leitor notará, a intromissão constante, em uma mesma frase, de uma técnica em outra leva a já existente simbiose entre narrador e personagem para outro nível. Também a indeterminação ao se nomear as técnicas se acentua. Como em "Sereias" o monólogo sobrevive, mas sob o jugo sempre maior do estilo, toda tentativa de identificá-lo não deixa de passar por certo grau de arbitrariedade e imprecisão.

BOYLAN	BLOOM
"**Elegantes sapatos castanhos do Rojão Boylan rangeram no chão do bar por onde marchava**. Sim, bronze logo ali junto a ouro longe lá. Lenehan ouviu e soube e saudou: - Vejam que vem **o herói conquistador**"[367]. (UG p.441-2).	"Entre carro e janela, **andando alerta, vinha Bloom, herói inconquistado**. *Me ver pode ser. O banco em que sentou: quente"*[368] (UG p.442).
"**Boylan, mirado, mirava**. Lançou a lábios cheios o cálice, secou seu minúsculo cálice, sugando finais gotas gordas viscosas, violeta. **Ele olhos encantados foi atrás, atrás da cabeça deslizante que descia pelo bar nos espelhos**, [...]"[369] (UG p.445).	"O calvo Pat, mouco garçom, à espera esperava os pedidos de bebidas, tônica pro Richie. E o Bloom? Deixa ver. *Não fazer ele andar duas vezes. Os calos* [...]"[370] (UG p.445-6).
"**Pela Bachelor's Walk, passeio dos Solteirões, balanginga tine o Rojão Boylan, solteiro, ao sol, no cio**, os quartos luzidios da égua a trote, chapada do chicote, sobre rodas saltitantes: estirado, bensentado, blasonando impaciência, **ousadardente.** Duro. Está de pau duro? Duro. Você está de pau duro? Dududuro"[371] (UG p.448-9).	"Bloom ouviu um tin, um barulhinho. *Ele já foi*. **Leve soluço de alento suspira Bloom lento em silentes flores azulmatizadas**. *Tinindo. Foi embora. Tine. Escute*"[372] (UG 446).
"[...] **A trote, no cio, sentadocioso**. Cloche. Sonnez la. Choche. Sonnez la. Mais lentaaa égua subia a colina junto à Rotunda, Rutland Square. Lenta demais para Boylan, **rojão Boylan, impaciência Boylan, jogava a égua**"[373] (UG p. 457).	"[...] -Uma bela ária, disse **Bloom perdido Leopold**. Conheço bem. Tudo está perdido [...] Bloom de esguelha sobre desfigadado via. **Rosto de tudo está perdido**"[374] (UG p.453).
"Tim tom topa parou. Sapato dândi castanho	"Lionel Simon, cantor, serria. O Padre

[368] Between the car and window, warily walking, went Bloom, unconquered hero. See me he might. The seat he sat on: warm. (*U* 11.341-2)
[369] Boylan, eyed, eyed. Tossed to fat lips his chalice, drank off his chalice tiny, sucking the last fat Violet syrupy drops. His spellbound eyes went after, , after her gliding head as it went down the BR by mirros, [...] (*U* 11.419-21)
[370] Bald Pat, bothered waiter, waited for drink orders. Power for Richie. And Bloom? Let me see. Not make him walk twice. His corns […] (*U* 11.444-5)
[371] By Bachelor´s walk jogjaunty jingled Blazes Boylan, bachelor, in sun in heat, mare´s glossy rump atrot, with flick of whip, on bounding tyres: sprawled, warmseated, Boylan impatience, ardentbold. Horn. Have you the? Horn. Have you the? Haw haw horn. (*U* 11.524-27)
[372] Bloom heard a jing, a little sound. He´s off. Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers. Jingling. He´s gone. Jingle. Hear. (*U* 11.457-8)
[373] […] Atrot, in heat, heatseated. Cloche. Sonnez la. Cloche. Sonnez la. Slower the mare went up the hill by the Rotunda, Rutland square. Too slow for Boylan, blazes Boylan, impatience Boylan, joggled the mare. (*U* 11.763-66)
[374] - A beautifiul air, said Bloom lost Leopold. I know it well. […] Bloom askance over liverless saw. Face of the all is lost. (*U* 11.642;46)

do dândi Boylan meias celestes relógios prestes já descem à terra.[...] **Estapeia uma porta, de um tapa batido, bateu o bastante, bate alto o bastão bate altivo**, carcará cacareja, cacareja bicho macho. Cocococock"[375] (UG p.466).	Cowley tocava. Mina Kennedy servia. Segundo cavalheiro pagava. Tom Kernan entrava a passo. Lydia, admirada, admirava. **Mas Bloom canção sem som**"[376] (UG p.458).
"Batida na porta. Último toque de retoque. Carcaracock"[377] (UG p.468).	*"Aborrecido isso.* **Bloom aborrecido** batucava suave com dedos *estou só* refletindo no borrão todo plano que Pat lhe trouxe"[378] (UG.461).

Nada pode ser mais sugestivo do que o contraste entre a força viril e barulhenta de Boylan, "equiparado a uma ave torniturante e ao escritor erótico Paul de Kock" (GALINDO, 2006, p.204) e a prostração silenciosa e melancólica de Bloom (canção sem som) ou do que o fato de Boylan flertar com a garçonete enquanto Bloom se preocupa em não fazer o garçom andar duas vezes.... Para Lawrence (1981, p.100), esse tratamento oblíquo da "ação principal" em "Sereias", submetido a tantas peripécias formais, funciona como uma estratégia para capturar a dor sendo reprimida por Bloom. Para Durão (2014, p.221), é justamente o trabalho de reconstrução que o fim de uma imagem mais acessível da dor exige do leitor, "a aniquilação da imediaticidade", que nos aproxima ainda mais dela. Nesse caso, a dor não apareceria *apesar* de não estar submetida a uma representação unificada do personagem, possível por meio do monólogo interior, mas justamente *por causa disso*.

Nem sempre, no entanto, o tratamento da dor será oblíquo. Pelo contrário, algumas vezes, ela parece ganhar, na segunda parte do romance, um grau inédito de literalidade e manifestação. Chegamos com isso no segundo procedimento de "Sereias" responsável por esse efeito: a manutenção do monólogo interior de Bloom que adquire duas funções inusuais: tematizar de maneira mais manifesta o seu sofrimento em relação àquele que tantas vezes é tido como o conflito principal de *Ulysses* (a traição de Molly), e sugerir a delineação de um conflito narrativo. Em parte, isso se deve às próprias circunstâncias do episódio: o horário do encontro de Boylan e Molly, que se aproxima, e o fato de Bloom ter encontrado Boylan pela terceira vez, em mais uma das perversidades do acaso. Vejamos alguns exemplos: "Ainda

[375] "Jog jog stopped. Dandy tan shoe of dandy Boylan socks skyblue clocks came light to earth. […] One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock with a loud proud knocker with a cock carracarracarra cock. Cockcock" (*U* 11.977-8; 986-8).
[376] "Lionel Simon, Singer, laughed. Father Bob Cowley played. Mina Kennedy served. Second gentleman paid. Tom Kernan strutted in. Lydia, admired, admired. But Bloom sang dumb" (*U* 11.774-6).
[377] "Knock at the door. Last tip to titivate.
Cockcarracarra" (*U* 11.1047-8).
[378] "Bore this. Bored Bloom tambourine gently with I am just reflecting fingers on flat pad Pat brought" (*U* 11. 863-4).

não. Às quatro, ela disse. [...] A anágua de seda violeta. [...] Ainda não"[379] (UG p.436); "Despropositadamente escolheu com agitados propósitos, estando atento o calvo Pat, uma mesa bem perto da porta. *Ficar perto. Às quatro. Será que ele esqueceu? Quem sabe uma ardil. Não ir: aguçar o apetite. Eu não conseguiria*[380] (UG p.443-4, grifo nosso); "*Perfumada pra ele*. [...]. *Última olhada no espelho sempre antes de ela abrir a porta*. Tin. Para. Bate. A sala? Lá? Como vai? Eu vou bem. Lá? O quê? Ou? Balinhas de menta, *beijos doces, na bolsa*. Sim? Mãos buscavam suas opulentas"[381] (UG p. 455, grifo nosso). Nesse último trecho, Bloom chega a mimetizar uma possível conversa entre Boylan e Molly e é apenas por meio dessa projeção e da alucinação de "Circe", ou seja, dos bastidores e via imaginação, que teremos "acesso" ao encontro dos dois, pelo menos até "Penélope", quando então boa parte dele será lembrado por Molly.

Mais do nunca confrontado com fatos determinantes, Bloom é incapaz de lançar mão deles para comandar a natureza do seu próprio destino. Como já mencionamos na primeira parte dessa tese, ao irromperem, os pensamentos dolorosos não se desdobram em eventos, isto é, não chegam a interferir no nível actancial. No entanto, se há alguma potencialidade para isso, é em "Sereias" que ela está: "Olhava e viu longe na ponte de Essex um gaio chapéu passeando em gigante docar. *É ele. Terceira vez. Coincidência. [...]* ***Seguir. Arrisque.*** *Corra. Às quatro. Perto já. Fora*"[382] (UG p. 440, grifos nossos). Ora, o conflito – e o seu correlato, a ação – foi desde sempre o principal princípio de formalização da narrativa. Era dele, afinal, que dependia o desfecho. "Conflito + ação + resolução" foi, assim, por muito tempo, a estrutura básica de qualquer *storytelling*. A despeito do modo imperativo do "arrisque" e do quê de clímax que ele apresenta, logo se verá que a ordem que exprime é sumariamente ignorada. A Bloom não resta muito, a não ser a resignação: "**Detê-la ainda**. Coragem, não sabem do perigo. [...] **Tarde demais. Ela desejava ir. É por isso. Mulher. Mais fácil deter o mar**"[383]. (UG p.453, grifos nossos). A aspiração não é acompanhada pela realização nem mesmo quando reflete sobre seu caso epistolar com Martha, que Bloom cogita contar para Molly: "Loucura estar escrevendo? Maridos não [...] É o casamento que faz as esposas. Se ela descobrisse. O cartão no meu chap de alta qualidade. **Não, não contar tudo. Dor inútil. Se**

---

[379] "Not yet. At four, she said. […] The violet silk petticoats. Not yet" (*U* 11.187; 189).
[380] "Aimless he chose with agitated aim, bald Pat attending, a table near whet appetite. I couldn´t do" (*U* 11.391-3).
[381] "Perfumed for him. [...]. Last look at mirror always before she answers the door. The hall. There? How do you? I do well. There? What? Or? Phial of cachous, kissing comfits, in her satchel. Yes?" (*U* 11. 688-92).
[382] "He eyed and saw afar Essex bridge a gay hat riding on a jaunting car. It is. Again. Third time. Coincidente. […] Follow. Risk it. Go quick. At four. Near now. Out" (*U* 11.302-3; 305).
[383] "Brave. Don´t know their danger. Still hold her […] Too late. She longed to go. That´s way. Woman. As easy stop the sea" (*U* 11.639-41).

elas não vêem. Mulher."[384] (UG p.462, grifos nossos). Difícil saber o que Bloom poderia construir neste romance onde até os projetos se tornam rapidamente lembranças. O breve raciocínio por ele percorrido apenas confirma o plano da irrealização e, embora – como diz Eupalinos em uma das mais belas obras de Valéry – haja "palavras que são abelhas para o espírito. Tem a insistência desses insetos, e o importunam", essas palavras, que nos monólogos retornam para expressar pensamentos recorrentes e obsessões, apesar do incômodo que causam, não alteram a ordem vigente, mas apenas a confirmam tristemente. Se, portanto, como vimos, nas narrativas realistas, o narrador era a peça formal responsável por confrontar as expectativas dos personagens com a realidade, aqui o confronto acabou juntamente com a participação desse narrador: as soluções para as dores apresentadas não estão sequer no horizonte ou estão apenas por um tempo pequeno, depois do qual desaparecerão. "Sereias", com toda a exposição do sofrimento que traz, é a prova de que, mesmo depois que a técnica toma definitivamente conta de tudo, a representação do humano se impõe continuamente. Mas é também algo mais: ao expor repetitivamente uma questão que será logo em seguida descartada apenas para novamente reaparecer, "Sereias" é a prova definitiva de que o que está em jogo em *Ulysses* não é mais a *resolução de um conflito*, mas a *sua constante reencenação*, na qual encontramos mais uma das especificidades do modernismo: "Quatro horas e **tudo em ordem**! Recolher! Agora está tudo perdido"[385] (UG p.476, grifo nosso).

Ciclope

"Ciclope" desenha logo de início uma situação totalmente nova mesmo diante das novidades de cada episódio anterior: um narrador em primeira pessoa, raivoso e verborrágico. A marca principal do seu discurso é uma coloquialidade rabugenta que tem efeito duplo: por um lado, somada ao anonimato do seu enunciador, o caráter informal e popular confere à narração ares generalizantes, o que acaba por fornecer uma imagem nada favorável dos dublinenses; por outro, a coloquialidade viabiliza uma criatividade verbal[386] e simula uma

---

[384] "Folly am I writing? Husbands don´t. That´s marriage does, their wives. […]If she found out. Card in my high grade ha. No, not tell all. Useless pain. If they don´t see. Woman" (*U* 11.874-7).
[385] "Four o'clock's all's well! Sleep! All is lost now" (*U* 11.1242).
[386]. "[...]ele deu a volta inteira em Dublin com ele e, pelo **santo podre**, **não abriu o bico** até chegar com o indivíduo em casa mais bêbado que um **gambá cozido**" (UG p.497, grifos nossos) e "Não estou mais bebendo entre os drinques"/ "Sujeitinho decente o Joe quando está sóbrio mas pode apostar que ele nunca está sóbrio" (UG p.480) são, respectivamente, exemplos da coloquialidade, uma conquista da literatura modernista, e do cômico em "Ciclope".

relação de proximidade com o leitor, tornando-o uma espécie de cúmplice envergonhado da enxurrada de preconceitos com os quais se depara, mas dos quais invariavelmente ri; xenofobia, machismo, homofobia, antissemitismo são apenas alguns exemplos desse condensado de ódio no qual esse episódio gradativamente se converterá – sobretudo com a chegada do Cidadão – até culminar na violência concreta.

Mas nem a narração em primeira pessoa, nem o ódio nessa proporção (espécie de reminiscência em maior grau de Mr. Deasy) serão as únicas novidades do episódio: "Ciclope" é também o primeiro episódio sem a presença do monólogo interior; pelo menos, sem a sua presença naquela que constatamos ser, na primeira parte do romance, sua manifestação formal usual: monólogo citado não assinalado. Isso, porém, não significa que estaremos apartados de Bloom, ou da sua forma peculiar de pensar; tampouco estaremos livres da empatia que o romance nos faz nutrir por ele; muito pelo contrário. A entrada da primeira pessoa significará o acesso ao Bloom via discurso indireto. Ora, todo narrador estabelece uma relação com o discurso que reporta: no caso do narrador de Stephen e Bloom, na primeira parte do romance, essa relação era predominantemente de identificação; já no caso do Padre Conmee, havia uma sutil distância irônica. Em "Ciclope", a relação é de desprezo e irritação. A sua manifestação formal é uma espécie de imitação zombeteira. Como já vimos, incorporar e mimetizar o discurso alheio não é algo novo em *Ulysses*, mas uma capacidade típica do narrador joyciano e também uma propriedade quase imperceptível do próprio monólogo interior. Ocorre que, aqui, a incorporação do discurso de Bloom pelo narrador anônimo se dá indisfarçadamente (para o que contribui o próprio discurso indireto): "Aí eles começaram a discutir o assunto, o Bloom dizendo que não e que imagina e perdão não me leve a mal e essas coisas todas e aí ele disse bom que ia aceitar só um charuto. Cruzes, aquilo é que é um homem prudente"[387] (UG p.494); "Aí eles começaram a falar da pena capital e é claro que o Bloom me aparece com o por quê e o pra quê e toda a peixemortice do negócio todo [...]"[388] (UG p.495); "[...]E o Bloom com aqueles *mas sabe como?* e *mas por outro lado*. E lógico, uma coisa leva a outra [...]"[389] (UG p;497). A sobrevivência do monólogo interior de Bloom (e, portanto, da sua presença), mesmo nesse amontoado de ódio, é explícita, pois seu padrão mental aparece emulado sintaticamente. No primeiro caso, é possível reconhecer não só a hesitação típica do

[387] "So they started arguing about the point, Bloom saying he wouldn´t and he couldn´t and excuse him no offence and all to that and then he said well he'd just take a cigar. Gob, he´s a prudent member and no mistake" (*U* 12.435-7).
[388] "So they started talking about capital punishment and of course Bloom comes out with the why and the wherefore and all the codology of the business […]" (*U* 12.450-2).
[389] "And Bloom with his but don´t you see? and but on the other hand. And sure, more be token […]" (*U* 12.514-5).

personagem (“não”, “imagina”, “bom”), mas também seu excesso de zelo (“perdão”, “não me leve a mal”). Seguidos pelo julgamento exasperado (“Cruzes”) do narrador, a sua cautela aparece não só como algo negativo e maçante, mas também risível. É impossível não reconhecer na agressividade da narração a imagem querida de Bloom. A conjunção disparatada de ambos é geradora de um riso culpado, típico da paródia. O “por quê” e o “para que” são bons resumos da “retórica” cientificista dos monólogos de Bloom, sempre interessado em formular hipóteses e, ao que parece, é este um dos motivos da sua exclusão: “E lá vai ele com aqueles travalínguas sobre fenômenos e ciências e esse fenômeno e o outro fenômeno”[390] (UG p.495). A repetição da palavra “fenômeno” assinala a insistência do seu espírito científico e o encadeamento instaurado pela repetição do aditivo “e” (“e esse” “e o outro”) remete à livre-associação típica do monólogo. O impulso bloominiano para fornecer respostas para suas próprias curiosidades é logo feito de pastiche pelo relato pseudo-científico sobre “Herr Professor Luitpold Blumenduft” (!) e sua explicação – equivocada – sobre a relação entre enforcamento e ereção.

“Ciclope”, ao acionar uma série de pastiches – “inumeráveis demais para serem numerados[391]” (UG p.481) – que interrompem a narração, permite que se extraia dele uma lição não apenas sobre o romance do qual faz parte, mas também sobre a história da literatura. Ora, até o modernismo o estilo foi, pode-se arriscar dizer, mais “automático”, isto é, ele era, ao mesmo tempo, uma combinação de acaso, história, disponibilidade do material e sentido da obra. O surgimento do estilo ocorria, assim, à revelia do próprio autor. Allison et all (2017, p.33-63) partem da análise computacional de romances de diferentes períodos históricos para encontrar uma definição de estilo. Para fazê-lo, quantificam e analisam a estruturação sintática de vários tipos de frases, elemento mínimo capaz de, segundo os autores, tornar a gênese do estilo empiricamente observável. O objetivo é mostrar como determinadas ocorrências sintáticas produzem sentidos específicos, incorporam e transcendem as fronteiras de um gênero, sedimentam material social e estético, mas ao mesmo tempo, dependem de uma contingência. Os exemplos mencionados são muitos; fiquemos apenas com um deles. Em *Middlemarch*, os autores identificam a predominância de um tipo de frase: a oração subordinada composta por uma oração principal no passado simples que se desdobra em uma oração dependente no tempo presente: “Miss Brooke had that kind of beauty which seems to

---

[390] “And then he starts with his jawbreakers about phenomenon and science and this phenomenon and the other phenomenon” (*U* 12.466-7).
[391] too numerous to be enumerated (*U* 12.74).

be thrown into relief by poor dress". A passagem sutil de uma frase à outra revela a conversão, significativa na história do romance, da distância narrativa em comentário engajado, o que os autores atribuem – e isso é só uma hipótese – à familiaridade de George Eliot com a forma ensaio (se isso for verdade, esse tipo de frase no romance depende, no limite, da emergência histórica e social do próprio ensaio). Trata-se, portanto, de um retrato da convergência do romance com esse outro gênero. Em outros termos, essa configuração sintática é reveladora do momento em que o narrador se confunde com o ensaísta. Ao mesmo tempo, há também em *Middlemarch* uma quantidade expressiva de gerúndio, tempo verbal perfeito para o romance de formação, mas na época não óbvio (o futuro também poderia ser usado). Com o gerúndio, porém, a autora enfatiza a instabilidade da juventude em relação ao futuro, deslocando a atenção dos leitores do fim para o meio do processo. Esse segundo tipo de ocorrência permite concluir que o estilo não tem necessariamente a ver com funcionalidade: é, antes, algo que não era necessário para se atingir determinado objetivo, mas que permitiu que esse objetivo fosse atingido de maneira ainda mais eficaz. O estilo ocuparia assim uma posição intermediária entre o inevitável e o excepcional: surge simplesmente porque é possível, primeiramente como um desvio de um padrão para depois se tornar ele mesmo um padrão recorrente.

O modernismo, sem deixar de ser também fruto de tudo isso, corresponde, no entanto, ao momento histórico em que a arte desenvolve uma relação mais consciente com a tradição, de tal modo que o estilo não é algo simplesmente dado e compartilhado, mas que deve passar pelo crivo da racionalidade estética (daí a sua negação *determinada* em relação à tradição, num movimento que abarca, como procuramos descrever, apropriação e transgressão). *Ulysses*, em sua totalidade, parece dar mostras desses dois movimentos. O estilo da primeira parte corresponderia, assim, a uma emergência da conjunção dos fatores descritos acima e à manutenção da correlação entre forma e motivação: focalização interna e monólogo interior podem ser vistos tanto como frutos e avanços da tradição, quanto como expressões da verossimilhança psicológica. Já a panóplia de estilos igualmente disponíveis e certa primazia do pastiche em "Ciclope", da paródia em "Nausícaa", "Gado do Sol" ou em "Ítaca", poderiam ser vistas como dependentes tanto 1) da disponibilidade histórica de uma série de estilos e gêneros, 2) do contato de Joyce com esse acúmulo, 3) de um esforço consciente em direção a apropriação de alguns de seus procedimentos básicos e, sobretudo, 3) do abandono da relação entre estilo e motivação.

Feito o desvio, vale frisar que, evidentemente, no caso de "Ciclope", seria produtivo investigar mais a fundo qual a relação dos pastiches (em termos de conteúdo e de gênero) com o que está sendo narrado. A título de exemplificação de como o exercício pode ser fecundo, focaremos rapidamente em Bloom (que aqui nos interessa mais de perto). A sua primeira aparição no episódio (sua entrada no pub de Barney Kiernan) ocorre na forma de relato de cavalaria. O choque entre "O que é que esse filho de uma puta desse maçom está fazendo, o cidadão falou, pombeando de um lado pro outro aí fora?[392]" (UG p.489) e "Quem vem pela terra de Michan, armado de negras couraças? O´Bloom, o filho de Rory: é ele. Impérvio ao temor é o filho de Rory: o de alma prudente[393] (UG p.486) evidencia o contraste e a distância entre o desprezo do registro realista e o tom laudatório da caricatura. De maneira similar, o elogio de Bloom ao amor ("Isso não é vida pros homens e mulheres, ódio e xingamento. E todo mundo sabe que é exatamente o contrário disso que é a vida de verdade. [...] Amor. [...] Ou seja, o contrário do ódio"[394]) converte-se em *nonsense* pelo pastiche, que evidencia, por meio da repetição da palavra "amor"[395], o quanto o tema é objeto de uma universalidade chocha; típico, em suma, do senso comum[396]. Seria possível afirmar que alguns pastiches, ao transformarem em caricatura o que acabara de aparecer em registro realista, fazem exatamente a mesma coisa que o discurso indireto do narrador de "Ciclope" faz com o monólogo interior de Bloom: não temos acesso ao monólogo em si, mas à mimetização pejorativa da técnica. Uma hipótese possível para a irrupção abrupta dos pastiches seria a de que a tensão vai se tornando tão forte que o pastiche se torna uma válvula de escape, espécie de efeito colateral, porém inverso, do ódio. Nem o livro, afinal, parece capaz de lidar com a violência que aciona e que, apesar disso, insiste em tematizar.

A essa altura, podemos afirmar que tanto o narrador de "Ciclope" quanto alguns pastiches podem ser vistos como espécies de decodificações de Bloom, que oscilam entre o tom laudatório e o escárnio; ambos, porém, miram o deboche. No caso do narrador, há uma decodificação irritadiça, vinda de alguém profundamente enfastiado com justamente aquilo

---

392 "What´s that bloody freemason doing, says the citizen, prowling up and down outside?" (*U* 12.300-1).

393 "Who comes through Michan´s land, bedight in sable armour? O'Bloom, the son of Rory: it is he. Impervious to fear is Rory´s son: he of the prudent soul" (*U* 12.215-17).

394 "That´s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that´s it´s the very opposite of that that is really life. […] Love. […] I mean the opposite of hatred" (*U* 12.1481-3; 1485). Como se vê, não apenas o discurso indireto comporá, neste episódio, uma imagem da interioridade de Bloom, mas também os próprios discursos diretos do personagem, que vivencia aqui seu único momento de peremptoriedade: o pacifismo, a defesa do amor, da não violência e, por fim, a revolta contra o anti-semitismo.

395 "O amor ama amar o amor [...] todo mundo ama alguém mas Deus ama todo mundo" (UG p.534).

396 Não por acaso, o amor voltará a aparecer dessa forma no episódio seguinte, nos pensamentos – é claro – de Gerty: "Ri-se o amor dos cadeados" (UG p.575) [Love laughs at locksmiths] (*U* 13.653), "o amor era o grande guia" (UG p.576) [Love was the master guide] (*U* 13.672) etc.

que, durante duzentas páginas, nos agradou, gerando identificação. Eis o porquê mencionamos que, na segunda parte, o retorno de técnicas anteriores ao monólogo interior torna, em alguns momentos, os personagens objetos de crítica e paródia, promovendo uma interpretação do livro sobre si mesmo: "Senhor Sabetudo. Capaz de ensinar a tua avó a ordenhar pato[397]". (UG p.509), diz um dos julgamentos do narrador depois de mais um discurso indireto de Bloom. Contraposto à emancipação do personagem, possibilitada pelo monólogo interior, o que ocorre aqui é uma nova forma de submissão e de crítica, porém mal-sucedida. "Eu juro pelo chapéu que me protege que se você pegasse uma merda de uma palhinha do chão e dissesse pro Bloom: Olha só, Bloom. Está vendo essa palhinha? Isso é uma palhinha. Juro diante da minha tia que ele ia falar da tal da palhinha uma hora inteira, ah se ia, e sem parar[398]. (UG p.512). Como se vê, a simulação do trabalho psíquico de Bloom aparece mais uma vez na engenhosidade verbal do narrador, mas, a despeito da forma ridicularizada a ele conferida, o efeito da simulação é o mesmo provocado pelo monólogo interior: a compaixão, daí a afirmação de que o riso, nesse caso, é culpado. Trata-se de um resultado de todo o episódio: como Bloom é depreciado por muita gente, xingado e até fisicamente atacado, temos um estreitamento da relação de empatia com ele, mesmo sem focalização interna ou sem seu monólogo interior *stricto senso*. A ridicularização e a depreciação não convencem: o sólido trabalho do monólogo interior nos primeiros episódios foi de tal forma bem-feito que, agora, mesmo quando o livro está contra Bloom, estamos nós (ainda mais) a favor dele.

Nausícaa

É habitual na crítica que a primeira constatação sobre *Nausícaa* seja a fonte para o exercício estilístico do narrador: o romance sentimental americano *The lamplighter*, escrito em 1854 por Susanna Cummins, mencionado como uma das leituras de Gerty (cujo nome, diga-se de passagem, parece uma variação mais íntima de Gertrude Flint, a própria protagonista de, é claro, *The Lamplighter*). A leitura em busca de correspondências entre o *Ulysses* e uma espécie de matriz é uma constante; em geral, os comentários sobre "Nausícaa" são predominantemente pautados nos paralelos com a *Odisseia*, nos episódios bíblicos (como

[397] "Mister Knowall. Teach your grandmother how to milk ducks" (*U* 12.838).
[398] "I declare to my antimacassar if you took up a straw from the bloody floor and if you said to Bloom: *Look at, Bloom. Do you see that straw? That´s a straw*. Declare to my aunt he´s talk about it for an hour so he would and talk steady" (*U* 12.889-96).

vimos na seção sobre a "crítica tagarela"), nos fatos biográficos[399] ou nas formas literárias inaugurais, já que o emprego da paródia tende a se tornar um dos procedimentos-chaves dos episódios do romance. Porém, daqui de onde lemos *Ulysses*, não seria preciso sequer saber da existência do *bestseller* de Cummins para identificar na voz narrativa de "Nausícaa" aquele que é, ainda hoje, o mecanismo fundamental de todo romance chinfrim: o discurso indireto livre, coroado pela atmosfera piegas da qual dá mostras tantas metáforas baratas que a primeira delas só inaugura: "O entardecer estival começa a envolver o mundo em seu misterioso abraço"[400] (UG p.550), "Suas mãos eram de um alabastro finamente riscado pelos traços das veias"[401] (UG p.553), "[...] as atribulações da infância são não mais que fugazes chuvas de verão"[402] (UG p.565). Sabemos o que Joyce pensa das metáforas – "A metáfora é um vício que atrai a mente lerda devido à sua exatidão e repele a mente séria devido a sua artificialidade"[403] (JOYCE, 2012b, p.68) – e o quanto a recusa sumariamente em *Ulysses*. Ainda assim, ela foi, como vimos, um procedimento fundamental para a elucidação da vida psíquica, ao qual veio juntar-se mais tarde o discurso indireto livre. Em "Nausícaa", elas ressurgem com força, mas, assim como também acontecerá com o discurso indireto livre, cumprirá outra função.

Como vimos na segunda parte dessa tese, em meados do século XIX, o indireto livre tornou-se uma solução pioneira para representar a interioridade em narrativas em terceira pessoa. Depois de um lento acúmulo que culminou na sua consolidação e canonização, ele se tornou amplamente disponível e é só por isso que ele pode, um século depois, aparecer ele próprio entre aspas em "Nausícaa", onde o seu simples aparecimento surge como citação. Segundo os formalistas, a paródia é o resultado final da evolução de todo procedimento literário. Quando Joyce escreve, portanto, ele está usando o indireto livre de forma a mostrá-lo como clichê. Por isso, é possível dizer que essa caricatura do estilo descobre algo acerca do estilo autêntico. Em contrapartida, se um autor o empregasse ingenuamente, sem saber que ele envelheceu, ou se o empregasse conscientemente, justamente porque envelheceu, ele estaria sendo, nas palavras de Tomachevski (2013, p. 355), um epígono: "Os epígonos repetem uma

---

[399] Kenner (1978, p.22) acredita, por exemplo, que o período de correspondências entre Joyce e Martha Fleischmann (1918-19) foi parte da preparação para escrever "Nausícaa". Obcecado em imaginar o que Martha pensava das suas propostas, Joyce aprendia a encenar dois lados de um episódio voyerístico.

[400] "The summer evening had begun to fold the world in its mysterious embrace" (*U* 13.1-2).

[401] "Her hands were of finely veined alabaster with tapering fingers" (*U* 13.89-90).

[402] "[…] for the troubles of childhood are but as fleeting summer showers" (*U* 13.381-2).

[403] "A metaphor is a vice that attracts the dull mind by reason of its aptness and repels the too serious mind by reason of its falsity and danger […]" (JOYCE, 1955, p.88).

combinação surrada de procedimentos e, de original e revolucionária que era, tal combinação se torna estereotipada e tradicional".

Como Joyce usa o indireto livre de modo a mostrá-lo como estereotipado, confere-lhe um efeito totalmente diferente daquele obtido quando, por exemplo, Stephen era focalizado. Na primeira parte do romance, o pressuposto do indireto livre era a identificação do narrador com Stephen e o seu efeito, a simpatia; no de Gerty MacDowell, o pressuposto é a distância irônica e o efeito é a paródia. Como se vê, embora o procedimento seja ultrapassado em relação ao monólogo, o efeito provocado é novo, de tal modo que a consequência da exposição da vida interior de Gerty não é o acesso ao que ela é, mas ao que ela gostaria que os outros pensassem que ela é. A rigor, o resultado desse princípio estruturante é a exposição do personagem lidando com a sua própria autoimagem e é por isso que estamos diante de uma nada humilde Gerty, "a mais bela espécime da cativante feminilidade irlandesa"[404] (UG p.553), "declarada linda por todos que a conheciam"[405] (UG p.553) verdadeiro "ícone"[406] (UG p.572) Tudo levaria a crer, portanto, que se trata de uma ocorrência similar à do Padre Conmee, não fosse uma exceção. Aqui, Joyce faz ainda mais do que já fez, porque começa também a escrever mal. A seguir um trecho em que Gerty se deleita pensando na "jóia de filha"[407] que era, "uma segunda mãe na casa"[408]:

> Era Gerty quem desligava o gás no registro geral toda noite e foi Gerty que pendurou na parede daquele lugar onde nunca esquecia de quinze em quinze dias do clorato de sódio a figura do almanaque de natal do senhor Tunny o merceeiro, dos tempos d'antanho em que um jovem cavalheiro com os trajes que eles usavam naqueles dias e de tricorne oferecia um ramalhete de flores a sua benhamada com o cavalheirismo dos velhos tempos através da gelosia da sua janela[409] (UG p.563).

O trecho é tão explicitamente impróprio do ponto de vista gramatical que qualquer comentário sobre ele parece fadado a dizer o óbvio[410]. As frases, ao invés de estarem organizadas, parecem empilhadas ao contrário e trazem detalhes pouco significativos: o

---

[404] "[…] as fair a specimen of winsome Irish girlhood" (*U* 13.80-1).
[405] "[…] pronounced beautiful by all who knew her" (*U* 13.81).
[406] "[…] literally worshipping at her shrine" (*U* 13.564).
[407] "A sterling good daughter" (*U* 13.325).
[408] "Just like a second mother in the house" (*U* 13.325-6).
[409] "It was Gerty who turned off the gas at the main every night and it was Gerty who tacked up on the wall of that place where she never forgot every fortnight the chlorate of lime Mr Tunney the grocer´s christmas almanac, the picture of halcyon days where a young gentleman in the costume they used to wear then with a threecornered hat was offering a bunch of flowers to his ladylove with oldtime chivalry through her lattice window" (*U* 13.331-7).
[410] Vale frisar que não se trata de um caso isolado, mas de um exemplo entre muitos. Cf. (*U* 13.117-9), (*U* 13.140-47), (*U* 13.179-87), (*U* 13.227-235), (*U* 13.406-411), (*U* 13.459-65) e (*U* 13.627-34).

quanto importa para o leitor e para o desenvolvimento posterior da narrativa que o senhor Tunny seja apontado como o merceeiro responsável pela origem do almanaque? Mesmo a desconexão sintática entre a enumeração das obrigações domésticas e o devaneio desencadeado partir do cartaz parece indicar que o devaneio ocorre à revelia da intenção de Gerty de mostrar o quanto é prestativa. Trata-se de um caso extremo daquele conhecido princípio joyciano já discutido (*Uncle Charles Principle*): enquanto o narrador estiver perto de Gerty, a linguagem por vezes manifestará os seus padrões de escolha lexical, gramatical e sintagmática. Vê-se, com isso, que o episódio não apenas é composto por uma presença bastante óbvia e exagerada da voz narrativa empolada e melodramática dos romances sentimentais, mas também por irrupções da própria forma como Gerty narraria se à ela fosse cedida a narração. Pode-se dizer, portanto, que, enquanto *o discurso indireto livre estiliza a sua experiência psíquica*, o *Uncle Charile Principle a mimetiza*. Com o uso calculado do "vocabulário" de Gerty, emite-se também uma opinião sutil sobre ela. Ou seja, nesse caso específico, o narrador acaba dizendo, mesmo sem dizer, "vejam como essa Gerty é confusa, pouco articulada e deslumbrada". Curiosamente, a impressão é a de que, em contraposição à voz artificial que parodia o romance sentimental, essas invasões súbitas do arranjo linguístico de Gerty são o que há de mais humano no episódio.

A sensação é a mesma quando o narrador, também por meio do indireto livre, transita da paródia da interioridade de Gerty para a daquele que a observava, se masturbando. Afinal, Bloom não é tão prudente quanto imagina o narrador de "Ciclope" e nem é "de honra irretocável da cabeça aos pés"[411] (UG p.577), com "um enorme controle sobre si próprio"[412] (UG p.571), como julga Gerty:

> Ele estava recostado à rocha atrás de si. Leopold Bloom (pois é ele) está calado, de cabeça baixa diante desses jovens olhos cândidos. Mas que monstro havia sido! De novo com isso! Uma alma pura imaculada o havia invocado e, desgraçado que era, como respondera? Um completo canalha! Logo ele! Mas havia um infinito sortimento de misericórdia naqueles olhos, também para ele uma palavra de perdão mesmo tendo ele errado, pecado e se extraviado. As mocinhas têm de contar? Não, mil vezes não. Era o segredinho deles, só deles, sós no crepúsculo ocultante e não havia quem soubesse ou contasse senão pelo pequeno morcego que voava tão delicado pelo entardecer para lá e para cá e morceguinho não fala[413] (UG p.579).

---

[411] "[…] a sterling man, a man of inflexible honor to his fingertips" (*U* 13.694).
[412] "[…] enormous control over himself" (*U* 13.540).
[413] "He was leaning back against the rock behind. Leopold Bloom (for it is he) stands silent, with bowed head before those young guileless eyes. What a brute he had been! At it again? A fair unsullied soul had called to him and, wretch that he was, how had he answered? An utter cad he been! He of all man! But there was an infinite store of mercy in those eyes, for him too a Word of pardon even though he had erred and sinned and wandered. Should a girl tell? No, a thousand times no. That

Os pontos de exclamação, o emprego do pretérito mais-que-perfeito, a pergunta retórica, a solenidade do vocabulário em "cândidos", "sortimento de misericórdia", "extraviado", "crepúsculo ocultante" (incompatível com aquele "como é que chama" tão clássico de Bloom), o morcego como (única) testemunha da cena erótica, a intensidade afetada da culpa e do receio (nem um pouco característicos de Bloom) são sinais de que o estilo está solapando a interioridade. Porém, de repente, na mesma oração, tudo isso é atravessado pelo raciocínio realista e tosco de Bloom: "e morceguinho não fala". Essa simbiose extrema entre narrador e personagem ou, dito de outro modo, essa transição da gramática da novela sentimental (ou da paródia de Bloom) para o monólogo interior prepara o caminho que nos levará de volta a um terreno já conhecido: em poucas linhas, mergulharemos mais uma vez em páginas e mais páginas de monólogo interior. O que Bloom então nos apresenta entra em circuito com a imagem que Gerty havia feito dele. Isso porque o monólogo de Bloom em "Nausícaa" é um verdadeiro compêndio de lugares-comuns e de preconceitos sobre as mulheres. Quando, por exemplo, Bloom nota que Gerty é manca, esse é o seu comentário mental: "Um defeito é dez vezes pior numa mulher. Mas ficam educadas. Que bom que eu não sabia quando ela estava se exibindo"[414] (UG p.580). O campo semântico das mulheres é extenso em "Nausícaa" e, como o leitor notará no nosso "Dicionário", a maior parte dele ocorre justamente nesse episódio: "Dizem que perde o encanto com cada alfinete que tira [...]"[415] (UG p.581), "é lógico que elas entendem passarinhos, animais, nenéns. É o que elas fazem"[416] (UG p.585), "abrem que nem flor, é saber as horas delas"[417] (UG p.593), "tem que estar alerta pra não sentir pena demais. Elas se aproveitam"[418] (UG p.593) etc.

No entanto, a mesma postura sonhadora e idealista de Gerty – que a fez errar a respeito da honra inquestionável de Bloom e passar longe de imaginar qualquer um desses seus comentários mentais – a faz, no entanto, acertar em outro sentido. Pois Gerty é a única – entre todos (e os muitos) personagens com quem Bloom cruza – a "perceber" a sua dor: "[...] e o rosto que seus olhos encontraram no crepúsculo, lânguido e estranhamente convulso,

---

was their secret, only theirs, alone in the hiding twilight and there was none to know or tell save the little bat that flew so softly through the evening to and fro and little bats don´t tell" (*U* 13.743-53).

[414] "A defect. Is tem times worse in a woman. But makes them polite. Glad I didn´t know it when she was on show." (*U* 13.774-6).

[415] "Say a woman loses a charm with every pin she takes out [...]" (*U* 13.802-3).

[416] "Of course they understand birds, animals, babies. In their line" (*U* 13.903-4).

[417] "Open like flowers, know their hour [...]" (*U* 13. 1089).

[418] "must be on your guard not to feel too much pity. They take advantage" (*U* 13.1095-6).

pareceu-lhe o mais triste que jamais vira"[419] (UG p.565), "[...] com a história de uma dor perturbadora gravada em seu rosto"[420] (UG p.567). Esse fato não deixa de ser irônico. Nessa projeção alucinada de melodrama e sentimentalismo em tudo o que vê, Gerty fantasia também sobre a história de Bloom e, ao fantasiar, acerta, pois Bloom não só de fato sofre, como é lembrado de seu sofrimento em "Nausícaa": "Engraçado o meu relógio ter parado às quatro e meia. [...] Será que foi bem quando ele, ela? Oh, ele fez. Dentro dela. Ela fez. Feito. Ah!"[421] (UG p.583). Até mesmo uma coincidência como essa – o relógio de Bloom ter parado no momento exato do encontro de Boylan e Molly – é digna de um desvario gertyniano (e também de um dramalhão)....

Gado do Sol

"Gado do sol" é, com razão, frequentemente apontado como um dos episódios mais difíceis do *Ulysses*. A retomada, em ordem cronológica, de estilos e autores da literatura de língua inglesa[422] impõe desafios a qualquer leitura e, mais ainda, à tradução. O grau de complexidade da tarefa é, no entanto, paradoxalmente proporcional ao grau de liberdade para realizá-la. E o mesmo impulso inventivo que dificulta leitura e tradução é o que faz com que "Gado do Sol", uma vez atravessada a sua densa superfície, seja também muitíssimo engraçado: é impossível não rir quando nos deparamos com a descrição de uma mesa sustentada por anões enfeitiçados, com o receio (justo) de Lynch, que "temia que o mundo fosse ora regido pelo mal ora mal regido"[423], com as considerações sobre os métodos contraceptivos e, consequentemente, sobre "as almas possibilitadas por Deus que a cada noite impossibilitamos"[424] (UG p.610), com a benção e os engenhos de "São Fodino"[425] (UG p.611), com a descrição dos celtas, "que nada que não fosse por sua natureza admirável

---

[419] "[...] and the face that met her gaze there in the twilight, wan and strangely drawn, seemed to her the saddest she had ever seen" (*U* 13.368-70).
[420] "[...] and the story of a haunting sorrow was written on his face" (*U* 13.421-22).
[421] "Funny my watch stopped at half past four. […] Was that just when he, she? O, he did. Into her. She did. Done. Ah!" (*U* 13.845-50).
[422] A intenção de associar o crescimento de uma criança no útero ao processo de desenvolvimento da prosa inglesa desde o anglo-saxão até os tempos modernos foi relatada pelo próprio Joyce em carta a Frank Budgen: Mandeville, Malory, Milton, Taylor, Hooker, Burton, Browne, Bunyan, Samuel Pepys, John Evelyn, Defoe, Swift, Steele, Addison, Sterne, Landor, Pater e Newman são os autores que Joyce cita diretamente como fontes a serem imitadas.
Cf. *The Letters of James Joyce*. Vol I. Edited by Stuart Gilbert. New York: Viking Press, 1957, p.138-9.
[423] "[...] young Linch were in doubt that the world was now right evil governed as it was never other howbeit the mean people believed it otherwise […]" (*U* 14.211-12).
[424] "[...] what of those Godpossibled souls that we nightly impossibilise […]" (*U* 14.225-6).
[425] "saint Foutinus" (*U* 14.236).

admiravam"[426] (UG p.603), com a universidade de "Oxfode"[427] (UG p.616) ou, ainda, com as ideias de Mulligan para resolver "as causas inibitórias" da esterilidade, motivadas "por aflições conjugais ou parcimônia de retribuição"[428] (UG p.629) (uma indireta não intencional a Bloom?). A junção entre aspectos tão dissonantes, como assunto comezinho e forma elevada, é o que, na maior parte esses casos, gera o humor, acentuando uma postura que não é de modo algum nova no livro: nesse encontro disparatado ressoa, por exemplo, a conhecida cena de "Calipso", em que Leopold Bloom se dirige ao banheiro; e o narrador, ao invés de esperar do lado de fora – por "decoro" ou "bom gosto" – entra junto com ele para, em seguida, ceder-lhe a voz: "A vida podia ser assim. Nada emocionante e nem tocante para ele mas rápido e benfeito[429]" (UG p.183). Aqui, Bloom faz do ato de evacuar um pretexto para um veredito de ressonâncias líricas e, do baixo, desponta uma metáfora para a vida. "Gado do Sol" também lança mão desse princípio ainda que o inverta quando, da forma elevada, faz surgir o banal. Engana-se, portanto, quem vê em ambos apenas escatologia ou erudição: os negativos ali expostos anseiam também o seu contrário.

Assim, o esforço de encontrar em "Gado do Sol" momentos que provoquem o riso talvez esteja mais afinado com a postura geral do romance do que a tentativa de extrair o sentido geral dos parágrafos ou a de justificar o estilo e seus efeitos através do que é tematizado (o nascimento da língua inglesa, paralelo ao nascimento do bebê de Purefoy; a desorientação do leitor como equivalente à de Bloom em meio aos eruditos). Embora todas essas interpretações sejam válidas, ancoradas na materialidade do texto e, muitas vezes, nas afirmações de Joyce, a vanguarda, vale lembrar, costuma rir das ideias reguladoras e há certamente uma pretensão jocosa (por muito tempo ignorada) no estímulo que o romance fornece à tentativa de encontrá-las. Além disso, os trechos destacados, nos quais o cômico aparece camuflado pelas frases tantas vezes truncadas, ilustram metonimicamente um princípio de todo o episódio: o léxico de "Gado do sol" dissimula não só aquilo que é engraçado, mas também conteúdos já velhos conhecidos do enredo e uma estrutura de interpretação não só dos seus próprios personagens, mas, sobretudo, dos processos composicionais do romance. Isso quer dizer que a postura jocosa existe não só em relação ao

---

[426] "who nothing that was not in its nature admirable admired" (*U* 14.34-5).
[427] "Zarathustra, sometime regius professor of French letters to the university of Oxtail […]" (*U* 14.363-4).
[428] "[...] both the inhibitory and the prohibitory, wether the inhibition in its turn were due to conjugal vexations or to parsimony of the balance […]" (*U* 14.668-9).
[429] "Life might be so. It did not move or touch him but it was something quick and neat" (*U* 4.511-12).

leitor e ao crítico: ninguém, nem mesmo os próprios personagens e estratégias compositivas, parece digno de escapar das pilhérias de *Ulysses*.

A principal ferramenta para isso será a narração onisciente. É como se os personagens, depois de longamente se apresentarem a si mesmos via monólogo interior, pudessem enfim ser apresentados. É assim que Bloom[430] nos aparece, repleto de ironia, como "Mansomem"[431] (UG p.605), "Senhor Cauteloso A. Calmador[432]" (UG p.620), "homem de chus cautelas e sutil[433]" (UG p.607), "manso Dom Leopoldo[434]" (UG p.609), "Contato Bloom[435]" (UG p.629), "o mais bondoso de todos os hóspedes [...] a mais mansa criatura e o mais sutil para meter mãos maritais embaixo de uma galinha e que era honesto como nenhum outro no mundo cavaleiro[436]" (UG p.609). Nesse último caso, há uma referência direta à "Ciclope". Lá, nem a compaixão de Bloom pelos animais poupou o narrador de dizer que "ele há de ter uma mão leve embaixo de uma galinha[437]" (UG p.509). A ofensa é retomada aqui, o que aponta também para uma espécie de memória do livro que se forma na medida em que se acumulam as "interpretações" sobre ele. Sem dúvida, "maritais" confere um tom requintado à ofensa de outrora, e a torna também indiscreta ao aludir ao dilema conjugal (e principal conflito interno) de Bloom. Essa pequena alusão se torna direta quando a descrição onisciente culmina em um julgamento tão cruel que parece autônomo; ou seja, fica difícil tributá-lo à mesma voz narrativa que inicia o episódio ou ao estilo. Torna-se difícil também naturalizá-lo no nível do mundo ficcional: "um censor de morais, um vero pelicano em trajes humanos por sua piedade"[438] (UG p.638). Assim como já havia ocorrido em "Ciclope", a prudência e a compaixão convertem-se em defeito; pelicano é o símbolo bíblico do sacrifico e da doação[439], o que, no entanto, é visto logo em seguida como hipocrisia no caso de alguém que tentou

---

[430] O tratamento paródico conferido a Stephen também é explícito: "O Jovem A. Blaz O. Nador" (UG p.620) [Blasonador: aquele que chama ou atrai atenção para si mesmo ou faz alarde exagerado de suas qualidades], "senhor Diácono Coadjutor Dedalus" (UG p.641), "se portava como clérigo [...] era o mais embriagado" (UG p.609), alguém que estava "terrivelmente viciado" em um "transcendentalismo pervertido" (UG p.650) e que "encontrava refúgio de seus labores pedagógicos e perquirições metafísicas na amigável atmosfera de socrática discussão" (UG p.650).

[431] "Man mildhearted eft" (*U* 14.80).

[432] "Mr Cautious Calmer" (*U* 14.470).

[433] "[...] for he was a man of cautels and a subtile" (*U* 14. 133-4).

[434] "Meek sir Leopold" (*U* 14.195).

[435] "Mr Canvasser Bloom" (*U* 14.952).

[436] "[…] the goodliest guest […] the meekest man and the kindest that ever laid husbandly hand under hen and that was the very truest knight of the world […]" (*U* 14.182-4).

[437] "[…] Humane methods. Because the poor animals suffer and experts say and the best known remedy that doesn´t cause pain to the animal and on the sore spot administer gently. Gob, he´s have a soft hand under a hen" (*U* 12.843-5).

[438] "[...] a censor of morals, a very pelican in his piety [...]" (*U* 14.921).

[439] São Jerônimo, num comentário do Salmo 102, disse: "Sou como um pelicano do deserto, que fustiga o peito e alimenta com o próprio sangue os seus filhos". Gifford e Seidman (1988, p.492) enumera também uma lista de possíveis simbologias para o pelicano. A maior parte delas, no entanto, reforça o sentido cristão de sacrifício, cuidado com os filhos e regeneração.

"ilícito conluio carnal com uma criada[440]" (UG p.638), episódio controverso da biografia de Bloom que será retomado em "Circe". A própria infidelidade de Molly é implicitamente justificada, pois Bloom aparece como alguém que tem "junto a sua casa um campo de lavra que resta estéril por falta de quem o are[441]" (UG p.639). Eis como Bloom é apresentado não só como um dissimulado, mas também como um vitimista sem causa justa. Até mesmo o modo como lida com o seu conflito interior principal – que, como vimos, a revelia do personagem, se impunha, mas era por ele laboriosamente evitado ao longo de toda representação da consciência via monólogo interior – é agora descrito sem rodeios: "Seu seio marital é repositório de segredos que o decoro reluta em aduzir[442]" (UG p.639). "Gado do Sol" se torna assim um caso exemplar do princípio que identificamos na introdução dessa terceira parte da tese: na segunda parte de *Ulysses*, o modo de construção do enredo se complexifica, mas alguns eventos narrativos que, para uma narrativa tradicional, seriam os principais fatos biográficos de um personagem, continuam acessíveis, só que agora por outros meios. Isso ocorre devido à presença mais atuante do narrador em terceira pessoa, automaticamente acionado quando estilos antigos passam a ser parodiados. Exemplos do caráter explícito que alguns eventos da trama adquirem não faltam, mas talvez os mais prementes e tocantes deles possam ser os citados a seguir: a lembrança de Rudy, enterrado de agasalho de lã, pois era inverno (uma imagem de tal força retornará apenas na visão final de "Circe"), a identificação paterna com Stephen, a cisma de Bloom sobre o porquê de Rudy não sobreviver e a dor de Stephen em relação à mãe. Não nos recordamos de nenhum desses conflitos terem sido elaborados no romance de maneira tão direta antes:

> [A solidariedade de Bloom diante das dores do parto nos é assim explicada]: "[...] porque lembrava de sua boa senhora dele que tinha nome Marion que lhe dera um único filho homem que no seu dia décimo primeiro na vida havia morrido e nenhum homem de arte podido salvar, tão tristos são os fatos. E foi ela mazelada à maravilha por tão terrível cousa e para o enterro do infante vestiu-o de formoso gasalho de lã de carneiro, a flor do redil, por que não perecesse de todo e restasse gelado (pois era então cerca do meio do inverno) e ora dom Leopoldo que de seu corpo não tinha filho por herdeiro olhava em torno si o filho de seu amigo e foi fechado em seu pranto por sua ledice passada e por tristo que fosse que lhe falecia um filho de tamanha coragem tão nobre (que todos o diziam assim de veras) lamentava ele

[440] "[...] to attempt illicit intercourse with a female domestic drawn from the lowest strata of society!" (*U* 14.922-3).
[441] "Has has not nearer home a seedfield that lies fallow for the want of the ploughshare?" (*U* 14.929-30).
[442] "His marital breast is the repository of secrets which decorum is reluctant to adduce" (*U* 14.934-5).

> também não menos por o jovem Estevão, que ele vivia baldoso entre aqueles sandeus e consumia seus haveres com rameiras"[443] (UG p 612)

> Contudo a simples e direta questão de por que uma criança de pais com saúde normal e aparentemente saudável ela também e adequadamente tratada sucumbe incompreensivelmente na tenra infância (conquanto outros filhos do mesmo casamento não sucumbam) deve certamente, nas palavras do poeta, dar o que pensar[444]. (UG p.652)

Quando Vicente afirma que todos esperam ver Stephen produzir a obra que tanto medita, Lenehan complementa: "ele não poderia deixar orfã a sua mãe" (UG p.646). A narração psicológica é então precisa, como não havia sido em nenhum momento anterior e de uma forma que só retornará em "Circe": "Cerrou-se em sombra o rosto do jovem. Podiam todos ver quão árdua lhe era a memória de sua promessa e de sua perda recente. Ter-se ia retirado do festim não fosse o alarido das vozes ter mitigado o acúleo"[445] (UG p.646). Como esses trechos deixam claro, "Gado do sol" apresenta, por meio do narrador, as dores dos seus personagens de um modo talvez mais impactante do que nos episódios inicias. O exercício (sem dúvidas, penoso) de ler "Gado do sol" sem se deixar levar pelo brilho da superfície leva assim não apenas ao riso, mas a momentos dolorosamente comoventes: é nesse episódio que nos depararemos com um evento narrativo dos mais fundamentais, o colapso final de Dedalus e a ajuda (tocante) de Bloom. A volta do narrador tagarela, porém, tem aqui também outro efeito: como a sua linguagem é permeada de latinismo, cientificismo e todo o tipo de rebuscamento, ele também bloqueia a leitura. Eis porquê "Gado do Sol" não é apenas o retorno desse narrador, mas é também, ao mesmo tempo, o mais sofisticamente irônico dos comentários sobre ele, já que é esse narrador que, paradoxalmente, quando volta, "impede" o leitor de ler o livro, tamanha a densidade da textura da superfície.

O episódio, no entanto, não ilustra apenas a presença de uma estrutura de auto-interpretação que propicia uma nova forma de acesso à subjetividade dos personagens. Se o

---

[443] "But sir Leopold was passing grave maugre his word by cause he still had pity of the terrorcausing shrieking of shrill women in their labour and as he was minded of his good lady Marion that had borne him an ony manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny. And she was wondrous stricken of heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb´s wool, the flower of the flock, lest he might perish utterly and lie akeled (for it was then about the midst of the winter) and now sir Leopold that had of his body no manchild for an heir looked upon him his friend´s son and was that shut up in sorrow for his forepassed happiness and as sad as he was that him failed a sn of such gentle courage (for all accounted him or real parts) so grieved he also in no less measure for young Stephen for that he lived riotously with those wastrels and murdered his goods with whores" (*U* 14.264-276).

[444] "Still the plain straightforward question why a child of normally healthy parents and seemingly a healthy child and properly looked after succumbs unaccountably in early childhood (though other children of the same marriage do not) must certainly, in the poet´s words, give us pause" (*U* 14.1273-77).

[445] "The young man´s face grew dark. All could see how hard it was for him to be reminded of his promise and of his recent loss. He would have withdrawn from the feast had not the noise of voices allayed the smart" (*U* 14.1123-26).

processo de desenvolvimento de *Ulysses* pode ser mesmo descrito do modo como sugerimos até aqui, então o seu resumo ficaria algo como: primeira parte (predomínio do monólogo interior combinado com outras técnicas de representação da consciência / efeito gerado: empatia, compaixão) + segunda parte (predomínio de técnicas anteriores ao monólogo interior para a representação da consciência + nuances de monólogo interior / efeito gerado: auto-interpretação, paródia[446]). Se ele estiver correto, não seria exagero dizer que essa mudança-chave de tratamento a Bloom é descrita em "Gado do sol":

> [...] este novo defensor da moral e médico de males é quando muito *árvore exótica que, quando enraizada em seu oriente natal, cresceu e floresceu e abundou em bálsamo* mas, *transplantada a clima mais temperado, perderam seu vigor de outrora suas raízes* enquanto a matéria que dela exsuda é estagnada, ácida e inerte[447] (UG p.639).

Uma metáfora (até aqui quase completamente ausente) faz de Bloom "árvore exótica" que em seu "oriente natal" (A primeira parte do romance? O monólogo interior?) cresceu, floresceu e abundou em bálsamo, mas que, "transplantado a clima mais temperado" (o tratamento paródico, por vezes cruel, da segunda parte?) perde a produtividade agradável de outrora. Mesmo a imagem de "esterilidade" não parece de todo avessa a esse processo, afinal, não é raro que, em determinados pontos de *Ulysses* (e, sobretudo, talvez em "Gado do sol"), os leitores comecem a sentir que não estão tirando nada da experiência de leitura: predomina a sensação de que estamos palavras, mas não romance. Não nos parece tão forçoso ver esse grau de autodecodificação justamente em "Gado do Sol". Como vimos no capítulo 2, é, afinal, também um dos trechos deste episódio que descreve o funcionamento básico do princípio formal do monólogo interior (Cf. p.86-8). Essa espécie de dinâmica de auto-interpretação dos próprios processos compositivos, inclusive, continua. Na tabela a seguir, o leitor encontrará um trecho de "Gado do Sol", uma breve explicação sobre a dinâmica que ele descreve e um exemplo *in acto* dessa dinâmica via monólogo interior; pertencente, portanto, à primeira parte do *Ulysses*.

---

[446] Devo a modificação do termo a Tauan Fernandes Tinti. A princípio, havíamos formulado que o romance dispensava um tratamento satírico aos seus personagens na segunda parte. Tinti fez uma ressalva ao termo "sátira" que teria em si uma pretensão moralizante. Na ocasião da conversa, lembrou-me da afirmação de Nabokov em uma das suas entrevistas: "Satire is a lesson. Parody is a game".

[447] "[…] this new exponent of morals and healer of ills is at his best an exotic tree which when rooted in its native orient, throve and flourished and was abundant in balm but, transplanted to a clime more temperate, its roots have lost their quondam vigour while the stuff that comes away from it is stagnant, acid and inoperative" (*U* 14.936-41).

"[...] aquele vigilante viajor, marcado pelo pó da estrada e do combate e maculado pela lama de indelével desonra, mas de cujo firme constante coração armadilha alguma ou risco algum ou ameaça ou degradação algumas podiam jamais apagar a imagem daquela voluptuosa formosura que a inspirada pena de Lafayette debuxara para eras ainda por vir"[448] (UG p.650)	O trecho faz uma menção à desonra de Bloom e ao modo como ele lida com ela. Como descrevemos no capítulo 3, o sofrimento causado por Molly só pode ser atenuado com a evocação da própria imagem de Molly, veneno e antídoto de Bloom. "Voluptuosa" é aqui a palavra-chave e apresenta a mesma perspectiva das fofocas – único meio, além do monólogo interior de Bloom, através do qual acessamos a imagem de Molly até o episódio final. A aparição dela aqui como inspiração de Lafayette será "explicada" em "Eumeu", quando saberemos que ele é o pintor do retrato que Bloom deliberada e orgulhosamente mostra a Stephen (UG p.924). O caráter empolado do trecho faz dele também uma reminiscência de um dos pastiches de "Ciclope", a ode a Molly: "Orgulho do monte pedregoso de Calpe [...] Marion dos seios fartos"[449]. (UG p.516)	["Hades", Boylan é avistado da carruagem] "O senhor Bloom verificou as unhas da mão esquerda, depois as da direita. As unhas, isso. Será que ele tem alguma coisa a mais que elas ela vê? Fascínio. O pior homem de Dublin. Vive disso. Elas às vezes sentem o que uma pessoa é. Instinto. Mas um tipo desses. As unhas. Eu estou só olhando pra elas: bem aparadinhas. E depois: pensando sozinho. Corpo ficando um pouco mole. [...] Mas a forma está lá. A forma está lá ainda. Ombro. Quadril. Roliça. Noite do baile se vestindo. Combinação atrás presa na bunda. Juntou as mãos entre os joelhos e, **satisfeito**, lançou seu olhar vago sobre os rostos deles"[450] (UG p.214, grifo nosso).
"Era já por mais do que a metade do intervalo de anos que nos é concedido que ele cruzava a miríade de vicissitudes da existência e, sendo de cautelosa ascendência e ele próprio homem de rara presciência, havia injungido a seu coração que reprimisse toda e qualquer moção de uma	O trecho é mais evidente que o anterior, mas o curioso aqui não é tanto notar o quanto ele desvenda um mecanismo típico da "psicologia" de Bloom (mimetizado pelo seu monólogo interior), ou o modo como age com os outros (com prudência, pacifismo), mas sim o fato de que ele se mescla com a	["Nausícaa", Bloom rememora todo o seu dia] "Daí aquele gritalhão no Barney Kiernan. Consegui retribuir lá. Bêbados bocudos. O que eu falei do deus dele pegou ele no contrapé. Um erro devolver o ataque. Ou? Não. Deviam ir para casa rir da própria cara. Querem

[448] "[…] that vigilant wanderer, soiled by the dust of travel and combat and stained by the mire of an indelible dishonor, but from whose steadfast and constant heart no lure or peril or threat or degradation could ever efface the image of that voluptuous loveliness which the inspired pencil of Lafayette has limned for ages yet to come" (*U* 14.1217-1222).
[449] "Pride of Calpe´s rocky […] Marion of the bountiful bosoms" (*U* 12.1003; 1006-7).
[450] "Mr Bloom reviewed the nails of his left hand, then those of his right hand. The nails, yes. Is there anything more in him that they she sees? Fascination. Worst man in Dublin. That keeps him alive. They sometimes feel what a person is. Instinct. But a type like that. My nails. I am just looking at them: well pared. And after: thinking alone. Body getting a bit softy. I would notice that: from remembering. What causes that? I suppose the skin can't contract quickly enough when the flesh falls off. But the shape is there. The shape is there still. Shoulders. Hips. Plump. Night of the dance dressing. Shift stuck between the cheeks behind. He clasped his hands between his knees and, satisfied, sent his vacant glance over their faces" (*U* 6.198-208).

cólera crescente e, interceptando-a com a mais atenta precaução, forjasse em seu peito aquela plenitude de tolerância de que as mentes vulgares escarnecem, que os juízos rudes desdenham e todos acham tolerável e apenas tolerável"[451] (UG p.636-7)	reação que esse *modus operandi* provoca nos outros. Curiosamente, o trecho é (relativamente) empático a Bloom: aqueles que o escarnecem e desdenham são, afinal, nomeados de rudes e vulgares; todos os demais, porém, não chegam a gostar dele, apenas o toleram.	sempre estar entornando entre amigos. Medo de ficar sozinhos igual uma criança de dois anos. E se ele me acertasse. Veja pelo outro lado. Não tão ruim daí. Quem sabe não tenha sido para machucar"[452] (UG p.598).

Atestar a presença de técnicas pré-existentes ao monólogo interior para representar a consciência em um episódio que recupera estilos literários do passado pode parecer um gesto óbvio, e até inócuo. Porém, quase tão antigo quanto o consenso a respeito da divisão de *Ulysses* em duas partes é a postura terminológica que classifica a primeira como exemplo privilegiado do Alto Modernismo e a segunda como Pós-modernista. O pressuposto dessa visão é o de que *Ulysses* é um romance duplo, que coloca lado a lado textos completamente diferentes. McHale (1990) demonstrou como essa perspectiva se solidificou por meio da crítica literária e como pode ser agora notada na própria história da crítica: os primeiros textos sobre *Ulysses*, como os de Wilson e Goldberg, não apenas o classificaram como uma obra tributária do perspectivismo e da representação da vida interior já levados a cabo em *Dublinenses* e *Um retrato...*, como relegaram a segunda parte do romance aos críticos posteriores. Esses, por sua vez, fizeram o movimento inverso: centraram-se sobretudo nos episódios subsequentes e viram neles (ora incluindo "Éolo", ora excluindo "Nausícaa" e "Penélope") uma poética próxima a de *Finnegans Wake*, cuja tendência principal é a de fazer com que o artifício apareça sozinho, como *display* da técnica. De acordo com McHale, os pressupostos dessa visão são os de que, a partir da segunda metade, 1) se torna cada vez mais difícil encontrar uma motivação (psicológica ou temática) para os estilos, 2) os personagens são submersos nesses estilos de tal modo que a alternância entre um estilo e outro substitui a alternância entre as subjetividades, típica da primeira metade, 3) consequentemente, surgem espécimes independentes de discurso pelos quais nenhum personagem ou voz narrativa pode

[451] "It was now for more than the middle span of our allotted years that be had passed through the thousand vicissitudes of existence and, being of a wary ascendancy and self a mano of rare forecast, he had enjoined his heart to repress all motions of a rising choler and, by intercepting them with the readiest precaution, foster within his breast that plenitude of sufferance which base minds jeer at, rash judgers scorn and all find tolerable and but tolerable" (*U* 14.859-65).

[452] "Then that bawler in Barney Kiernan´s. Got my own back there. Drunken ranters what I said about his God made him wince. Mistake to hit back. Or? No. Ought to go home and laugh at themselves. Always want to be swilling in company. Afraid to be alone like a child of two. Suppose he hit me. Look at it other way round. Not so bad then. Perhaps not to hurt he meant" (*U* 13.1215-20).

ser responsabilizada[453], 4) o estilo não solapa apenas as subjetividades, mas também o mundo exterior estável e "comum" [454] assegurado na primeira parte pelas sentenças do narrador e, consequentemente, 5) os estilos passam a comportar uma série de eventos narrativos dúbios, que não sabemos se pertencem ou não a realidade (ficcional) do romance.

Não é preciso dizer que, com o passar do tempo, esse conjunto foi visto não só como uma novidade em relação à primeira parte, mas também como "a" grande novidade de *Ulysses*[455]. Mas mais do que isso: a mobilidade de estilos – como alguns dos pressupostos listados anteriormente explicitam – foi vista como a principal responsável por suplantar a consciência dos personagens, como se a varresse para fora do romance: "Quando a mobilidade que as estratégias de Joyce garantiram para a consciência contamina o mundo fora da consciência, então a própria consciência ameaça desaparecer de vista em uma fluidez geral do mundo e da mente[456]" (MCHALE, 1990, p.6). Kenner (1987) também vê na mobilidade do foco narrativo da primeira parte a origem da mobilidade de estilos dos episódios subsequentes. O seu argumento central é o de que a habilidade de Joyce para transitar por diferentes perspectivas permite que surja uma instância que tem consciência dessa dinâmica e que começa, portanto, a apontar para si e para o fato de que tanto os personagens, quanto os eventos narrativos são produtos seus. Ao mesmo tempo, quando as características particulares de cada linguagem independem do foco narrativo, elas começam a indicar tendências da própria linguagem; em suma, o que está em jogo é o discurso: "*Ulysses* insiste acima de tudo no fato de que não há nele nenhum Bloom, nenhuma Molly, nenhuma Dublin, mas simplesmente linguagem" (KENNER, 1987, p.156). Sem dúvidas, esta é uma das suas lições

---

[453] Daí o termo "arranjador", criado por Hayman (1982, p.84): I use the term "arranger" to designate a figure or a presence that can be identified neither with the author nor with his narrators, but that exercises an increasing degree of overt control over increasingly challenging material. [Eu uso o termo "arranjador" para designar uma figura ou presença que não pode nem ser identificada com o autor nem com seus narradores, mas que exerce um grau crescente de controle sob materiais cada vez mais desafiadores].

[454] Comum aqui é referente a comunhão: comum a todos os personagens. McHale (1990, p.5) cita um exemplo interessante para abordar a função, na primeira parte do romance, da construção de um mundo externo substancial e comum, existente, em suma, para além das subjetividades: O narrador de "Ítaca" refere-se a uma nuvem percebida por Stephen e Bloom a partir de pontos diferentes de observação (o que de fato é confirmado quando se retorna a "Calypso" e "Proteu"). Embora a mesma visão tenha provocado melancolia nos dois, as cadeias associativas por ela desencadeada em cada personagem foram essencialmente diferentes.

[455] Já passou o tempo em que poderíamos parar nossa consideração sobre a estratégia de Joyce com uma discussão sobre a técnica do fluxo de consciência. Não há nenhuma razão real para duvidar que, embora Joyce tenha claramente aperfeiçoado e ampliado a técnica, ele a derivou mais diretamente da novela de Dujadin[455]", escreve Hayman em 1970, quando cunha o termo "arranjador". A técnica de Joyce, porém, como vimos, não apenas está longe daquela utilizada por Dujardin, como tão pouco foi tão investigada assim.

[The time has passed when we could stop our consideration of Joyce´s strategy with a discussion of the 'stream of consciousness' technique. There is no real reasong to doubt that, though he clearly perfected and enlarged the technique, Joyce derived it most directly from Edouard Dujadin´s nouvelette] (HAYMAN, 1982, p.82-3)

[456] When the mobility that Joyce's strategies secured for consciousness comes to contaminate the world outside consciousness, then consciousness itself threatens to vanish from sight in a general fluidity of world and mind alike (MCHALE, 1990, p.6)

que, como toda lição joyciana, se aproxima de um curto-circuito: ao revelar que tudo é linguagem, a artificialidade da representação tradicional da consciência na segunda parte lança luzes para o artificialismo do monólogo interior: a despeito do efeito, ele também não é senão resultado de arranjos verbais específicos. Da mesma maneira, o abandono do monólogo interior e a falta de homogeneidade da segunda parte apontam para a natureza provisória e arbitrária de todo estilo. A segunda parte, portanto, ao incidir sobre a primeira e, consequentemente, sobre a natureza da literatura enquanto linguagem, é inovadora. O modo como Joyce mobiliza uma panóplia de estilos desprovidos da necessidade de motivação também o é. Nosso argumento, portanto, não tem a intenção de questionar o pioneirismo do gesto em si, nem tão pouco o do seu efeito; é, antes, mais específico: do ponto de vista do avanço do material, a paródia de si mesmo é conservadora: significa, em suma, o retorno de técnicas anteriores ao principal avanço alcançado pela primeira parte do romance. Assim, embora a primeira parte seja comumente vista como herdeira de *Um retrato...* e *Dublinenses*, é, na verdade, na segunda parte que há mais presença das técnicas basilares dessas duas obras: o discurso indireto e o discurso indireto livre. Além disso, o resultado desse retorno não significa a remoção da consciência dos personagens da obra, mas a substituição da representação do movimento da consciência, alcançada pelo monólogo interior, pela representação do conteúdo da consciência. Ao invés de um romance duplo, que coloca lado a lado textos completamente diferentes, *Ulysses* pode aparecer então, em sua totalidade, como um retrato insistente (embora diverso) da interioridade dos seus personagens. Sob essa perspectiva, a subjetividade não desaparece, mas muda de aparência. O resultado dessa mudança é um novo meio de acesso aos personagens; sem dúvida, mais artificial, porém, ainda assim, enfático. Dessa maneira, mesmo quando a técnica toma conta de tudo, a representação do humano se impõe continuamente. Que isso ocorra por meio de um recuo em relação às técnicas de representação da consciência, o próprio "Gado do Sol" (como não poderia deixar de ser) reconhece: não por acaso, afinal, a linha do tempo evolutiva dos estilos que o episódio constrói termina com um conjunto de discursos que não sabemos de quem são e nem a qual contexto pertencem, radicalizando um dos procedimentos e efeitos principais da primeira parte do romance: a indistinguibilidade de vozes.

Circe

Kenner aproximou a participação diminuta e a qualidade quase exclusivamente denotativa do narrador da técnica padrão de *Ulysses* a rubricas de teatro, sempre limitadas a indicar pontualmente o cenário e as ações. Joyce, no entanto, é tão subversivo que, quando chega na parte de seu romance dedicada ao teatro, inverte a característica básica da didascália: em "Circe", elas não são apenas longuíssimas e detalhadas, mas são também extensas descrições – abarcando de vestuário a ações, de tal modo que se, ainda assim, falham em designar a realidade ficcional é só porque o absurdo do conteúdo se sobrepõe à objetividade da forma. Do ponto de vista das técnicas narrativas, as rubricas de "Circe" são tradicionais e assumem diferentes funções ao longo do episódio. A primeira delas consiste na apresentação de uma visão panorâmica dos espaços e das ações. Trata-se de sequências descritivas das quais o absurdo surge dos substantivos e adjetivos utilizados e do acúmulo de cenas rapidamente sobrepostas. A primeira das rubricas, por exemplo, situa a entrada da Mabbot Street para a Nighttown e sobrepõe em apenas nove linhas "trilhesqueletos", "fogos-fátuos vermelhos e verdes", "casas maltrapilhas", "cúpulas arcoíris", "homens e mulheres em miniatura", "biscoitos" com "pedras de carvão e neve cobreada"[457]. A forma, no entanto, a despeito dos elementos surreais que mobiliza, é relativamente convencional:

> *Uma pigmeia balança-se em uma corda presa entre as vigas, contando. Uma forma escarrapachada contra um cesto de lixo e obnubilada por seu braço e seu chapéu se move, rosna, rilha urros nos dentes, e ronca de novo. Num degrau um gnomo bebezando no lixo se agacha para pôr ao ombro uma saca de trapos e ossos. Um velho de pé por perto com uma fumarenta lanterna a óleo atocha a última garrafa na bocarra de sua saca. Guinda seu butim, puxa, enviesa o gorro de ponta e sai cambaleante, mudamente. Uma velha se dirige de volta a seu covil brandindo a lâmpada. Uma criança cambaia, acocorada no limiar com uma peteca de papel, engatinha deslizante atrás dela aos repelões, agarra-lhe a saia, ergue-se trôpega*[458] [...] (UG p. 666).

O tempo verbal é o presente, as orações são totalmente independentes e objetivas, a sintaxe segue uma ordem direta se comparada, por exemplo, às inversões contidas nas descrições focalizadas a partir de Stephen. Mas o trecho é mais engenhoso do que parece, pois justapõe de tal modo uma ação à outra que o leitor, tomado pela veloz mobilidade acionada,

---

[457] "Skeleton tracks", "red and Green will-o'-the-wisps", "grimy houses", "lamps with faint rainbow fans", "stunted men and women", "[...] grab wafers between which are wedged lumps of coral and snow" (*U* 15.1-9).

[458] "A pigmy woman swings on a rope slung between two railings, counting. A form sprawled against a dustbin and muffled by its arm and hat snores, groans, grinding growling teeth, and snores again. On a step a gnome totting among a rubbishtip crouches to shoulder a sack of rags and bones. A crone standing by with a smoly oilamp rams her last bottle in the maw of his sack. He heaves his booty, tugs askew his peaked cap and lamp. A bandy child, asquat on the doorstep with a paper shuttlecock, crawls sidling after her in spurts, clutches her skirt, scrambles up […]" (*U* 15.25-35).

tem dificuldades de formar uma visão totalizante do conjunto. Seria possível questionar, inclusive, a possibilidade de se fazer um desenho da cena descrita, apesar da aparente "clareza" da exposição (não estamos sequer imaginando a montagem cênica). Essa dinâmica dupla – forma relativamente tradicional, mas conteúdo surrealista[459] – dá a impressão de que se lê apenas palavras; para evitá-la, é preciso constantemente elencar espécies de imagens mentais independentes. O exercício, no entanto, parece fadado ao fracasso: por mais que, com algum esforço, seja possível visualizar pontualmente algumas cenas, o conjunto continua difícil de ver e permanece relativamente inacessível. Não é nem mesmo o caso de se familiarizar com a dinâmica imposta, pois, como quase tudo em *Ulysses*, as rubricas não terão sempre essa mesma configuração; nem tampouco o objetivo único de descrever os espaços.

Uma de suas novas funções passa a ser atuar como marcos de transições temporais. Quando a forma de Rudolph, em uma das manifestações da estrutura de acusação a Bloom, o relembra de quando chegou bêbado e sujo de lama em casa, a descrição da rubrica – que detalha a roupa que Bloom estava vestindo – *faz com que o passado pareça de repente se materializar e ocorrer in acto*: "(Com o terno alinhado de Oxford da juventude com um colete de vieses brancos, ombrestreito, chapéu bávaro marrom, usando um elegante relógio Waterbury de prata de lei sem chave e uma corrente dupla Príncipe Alberto com um selo pendente, um lado todo coberto de lama endurecida[460]) (UG p.675). O mesmo ocorre quando a Senhora Breen refere-se à véspera de Natal quando, na inauguração da casa da Georgina Simpson, Bloom foi o "astro da noite"[461], quando Bloom é acusado pela criada Mary Driscoll de atacá-la[462] ou, ainda, quando Bloom se lembra da corrida de Leopardstown: "Com um terno esporte cor de aveia, raminho de madressilva na lapela, aristocrática camisa amarelocanário, tartan de pastor e gravatecharpe com a cruz de Santo André, polainas brancas, guardapó ocre no braço, borzeguins vermelhos amarronzados, binóculos à bandoleira

---

[459] "Circe" é normalmente caracterizado como um drama expressionista, que desconfigura a realidade em prol da perspectiva subjetiva. O termo surrealista aqui, no entanto, visa sugerir que mais do que desconfigurar a realidade, "Circe" cria uma realidade estapafúrdia a partir de combinações inusitadas.

[460] "(in youth´s smart blue Oxford suit with white vestslips, narrowshouldered, in Brown Alpine hat, wearing gent´s sterling silver Waterbury keyless watch and double curb Albert with seal attached, one side of him coated with stiffening mud)" (*U* 15.268-271).

[461] "[...] trajando smoking com vieses de seda lustrosa, distintivo maçônico na botoeira, borboleta negrada e abotoaduras de madrepérola, prismática taça de champanhe adernada entre os dedos" (UG p.683).

"[...] in dinner jacket with wateredsilk facings, blue masonic badge in his buttonhole, black bow and mother-of-pearl studs, a prismatic champagne glass tilted in his hand" (*U* 15.450-2).

[462] Bloom, segundo assinala a rubrica, nos aparece tal como estivera na ocasião: "(Vestindo um paletó doméstico de tecido cotelê, calça de flanela, chinelos sem salto, barba por fazer, cabelo delicadamente emaranhado)" (UG p.700).
(in housejacket of ripplecloth, flannel trousers, heelless slippers, unshaven, his hair rumpled: softly) (*U* 15.875-6).

e um chapéu coco cinzento"[463] (UG p.686). É claro que, à essa altura, as rubricas anteriores, assim como a presença de personagens pouco prováveis e objetos falantes, já deixaram claro que estamos em um episódio de alucinações, de modo que pouco importa saber se a descrição corresponde à exatidão do evento ficcional passado. Contrapostas, porém, às parcas, quando não inexistentes descrições físicas que o princípio da focalização interna motivava nos primeiros episódios, as rubricas, nessa conformação, parecem uma verdadeira volta ao furor descritivo do narrador realista do século XIX, quando o principal código de representação literária tinha como modelo a pintura. E se, antes, só sabíamos que Bloom tinha bigode por causa de um quase imperceptível "xícara bigodeira", pernas finas por causa de um (não muito) sugestivo "pernas de cegonha espiventada" e que vestia preto por causa de um sutil "Principalmente com essa roupa preta eu sinto mais.", quase despercebido em uma miríade de outros pensamentos, em "Circe" voltamos aos detalhes, ao acúmulo descritivo que abarca de cores do vestuário aos materiais de que são compostos (!).

A focalização interna, porém, continua sendo um princípio atuante mesmo na forma dramática, supostamente isenta de ponto de vista, e mesmo nas rubricas, à primeira vista puras sequências descritivas distanciadas. Como consequência disso, nem sempre as rubricas são detalhadas; também elas omitem informações de seus leitores. Já nos referimos, por exemplo, ao achado de Kenner que, ao notar que as rubricas não especificavam as notas e as moedas envolvidas na transação financeira entre Stephen e Bella (Cf. p.141-2), concluiu que elas, correspondiam, na verdade, à visão confusa de Stephen sobre os fatos. A focalização interna, no entanto, não se manifestará apenas por meio da omissão sutil. Ela também o fará por aquelas vias convencionais do narrador, como o discurso indireto livre que recai perceptivelmente no idioleto de Bloom. A citação que se segue refere-se ao momento em que Bloom se defende da estrutura de acusação que o episódio impõe contra ele ou, formulado de outro modo, da sua estrutura de culpa que o episódio manifesta. O trecho é longo, mas necessário:

> *Bloom, declarando-se inocente e segurando um nenúfar todo desabrochado, começa uma longa fala incompreensível. Eles iriam ouvir o que o advogado de defesa tinha a dizer em sua comovente proclamação ao grande júri. Ele estava por baixo mas, ainda que marcado como ovelha negra, se podia dizê-lo assim, pretendia tomar jeito, recobrar a memória do passado puramente*

[463] "(in na oatmeal sporting suit, a sprig of woodbine in the lapel, tony buff shirt, shepherd´s plaid Saint Andrew´s cross scarftie, white spats, fawn dustcoat on his arm, tawny red brogues, fieldglasses in bandolier and a grey billycock hat)" (*U* 15.536-39).

> *como irmãs e retornar à natureza como um animal puramente doméstico. Nascido de sete meses, ele havia sido cuidadosamente criado e mantido por um genitor idoso e acamado. Poderia ter havido lapsos de um pai pecador mas ele queria virar a página e agora, quando finalmente à vista do pelourinho, levar uma vida caseira no crepúsculo de seus dias, permeada pelo afetivo ambiente do seio ofegante da família. Britânico aclimatado, ele havia visto aquele entardecer de verão de pé no estribo de um táxi motorizado da companhia de estradas de ferro Loop Line enquanto a chuva abstinha-se de relances cadentes, por assim dizer, pelas janelas de amorosos lares na cidade de Dublin e no distrito urbano de cenas verdadeiramente rurais da felicidade da melhor das terras com papel de parede Dockrell a um e nove pence a dúzia, inocentes petiços natos bretões ciciando preces ao Sacro Infante* […][464] (UG p.701-2).

As informações desconexas e improváveis mostram que não é simplesmente apenas o passado de Bloom que vem à tona, mas o passado do livro. O discurso, como assinalado um tanto contraditoriamente, é ininteligível, mas a rubrica é ainda assim capaz de captá-lo por meio de uma espécie de narrador em terceira pessoa que reporta o discurso de Bloom, primeiro por meio do discurso indireto ("declarando-se inocente") e, depois, por meio do discurso indireto livre. O curioso nesse caso é a linguagem adotada, que evoca a combinação entre a gramática da novela sentimental de "Nausícaa" e o seu atravessamento pelo cômico (e tão típico de Bloom) "e morceguinho não fala". O resultado é novamente a mistura excêntrica por meio da qual vocabulário requintado e metáforas sentimentalódeis ("a chuva abstinha-se de relances cadentes [...] pelas janelas", "crepúsculo de seus dias" etc) deságuam no tipo de detalhamento comezinho que só pode ser atribuído a Bloom: "papel de parede Dockrell a um nove pence a dúzia".

A maneira bloomiana de ver o mundo, no entanto, se manifestará de forma ainda mais evidente por meio da técnica do monólogo interior. Novamente, ao contrário do que se poderia suspeitar, a forma dramática não significa o fim do monólogo; a configuração textual por meio da qual o monólogo se manifesta não deve enganar: embora em formato de diálogo, seguido do nome de Bloom, alguns trechos são indubitavelmente pensamentos que continuam capazes de representar, por exemplo, o ato falho já visto naquele deslize sutil em "Hades",

---

[464] "*Bloom, pleading not guilty and holding a fullblown waterlily, begins a long unintelligible speech. They would hear what counsel had to say in his stirring address to the grand jury. He was down and out but, though branded as a black sheep, if he might say so, he meant to reform, to retrieve the memory of the past in a purely sisterly way and return to nature as a purely domestic animal. A seven months child he had been carefully brought up and nurtured by an aged bedridden parent. There might have been lapses of an erring father but he wanted to turn over a new leaf and now, when at long last in sight of the whipping post, to lead a homely life in the evening of his days, permeated by the affectionate surroundings of the heaving bosom of the family. An acclimatised Britisher, he had seen that summer eve from the footplate of an engine cab of the Loop line railway company while the rain refrained from falling glimpses, as it were, through the windows of loveful households in Dublin city and urban district of scenes truly rural of happiness of the better land with Dockrell's wallpaper at one and ninepence a dozen, innocent Britishborn bairns lisping prayers to the Sacred Infant* […]" (*U* 15.898-916).

cometido quando Bloom avista Boylan – "Será que ele tem alguma coisa a mais que *elas ela* vê?[465]" (UG p.214, grifo nosso). Algo dessa ordem ocorre também aqui quando Bloom, em "diálogo" com a Senhora Breen, relembra a corrida em Leopardstown: "E a Molly estava comendo um sanduíche de carne escabeche da cesta de piquenique da senhora Joe Gallaher. Francamente, ainda que ela tivesse lá *seus administradores ou admiradores*, eu nunca dei muito pelo estilo dela [...]"[466] (UG p.687, grifo nosso). Depois de correr para não ser atropelado pelo bonde, Bloom será acometido por aquele velho processo associativo que o leva à percepção de uma fisgada que sente que, por sua vez, o faz se perguntar porque é que foi correr. Ao se confrontar mais uma vez com a intromissão do ambiente exterior, não apenas lança hipóteses sobre a visão (*aurora borealis* ou uma siderúrgica?), como, ao perceber que se trata da brigada e que sua luminosidade lembra a de um rojão, imagina que podia muito bem ser a casa de Boylan (rojão Boylan) a estar pegando fogo[467].... Algumas passagens são tão evidentemente monólogo interior que é impossível não voltar a se reencontrar com uma imagem sólida do personagem, mesmo em meio à fantasmagoria de "Circe":

> A minha espinha está meio mole. Vou ou volto? E essa comida? É comer e ficar todo grudento de porco. Absurdo, eu. Dinheiro jogado fora. Um e oito pence além da conta. (*O retriever empurra um focinho frio e fungante contra sua mão, abanando a cauda.*) Estranho como eles se apegam a mim, Até aquele monstro hoje. Melhor falar com ele antes. Que nem as mulheres eles gostam de *rencontres*. Fedendo que nem um gambá[468] (UG p.691).

Quando pensa que poderia ter morrido atropelado pelo bonde não fosse a "presença de espírito", Bloom se lembra de outra ocasião em que ela o salvou: "Se eu tivesse passado pela vitrine do Truelock aquele dia dois minutos mais tarde tinha levado um tiro. Ausência corporal". Logo, porém, notamos o seu típico esforço para capitalizar tudo (inclusive a sua experiência de quase morte): "Ainda assim se a bala só pegasse o meu casaco conseguia

---

[465] "Is there anything more in him that they she sees?" (*U* 6.198)

[466] "And Molly was eating a sandwich of spiced beef out of Mrs Joe Gallaher´s lunch basket. Frankly, though she had her advisers or admirers, I never cared much for her style. She was…" (*U* 15.563-5).

[467] "BLOOM: Fisgada aqui do lado. Por que eu fui correr? (Ele toma fôlego com cuidado e se adianta lentamente na direção do terminal alampadado. O brilho salta uma vez mais.)
BLOOM: O que é aquilo? Sinalização? Holofote? (Para na esquina da loja de Cormack, observando.)
BLOOM: *Aurora borealis* ou uma siderúrgica? Ah, a brigada, claro. Vem do Sul pelo menos. Parece um rojão bem grande. Podia ser a casa dele […]" (UG p.671).

[468] "My spine´s a bit limp. Go or turn? And this food? Eat it and get all pigsticky. Absurd I am. Waste of money. One and eightpence too much. (The retriever drives a cold sniveling muzzle against his hand, wagging his tail.) Strange how they take to me. Even that brute today. Better speak to him first. Like women they like *rencontres*. Stinks like a polecat […]" (*U* 15.657-61).

indenização por danos morais, quinhentas libras"[469] (UG p.691). Quando se pergunta por que está seguindo Stephen, Bloom também pensa naquilo que acredita ser uma coincidência, digna de romances nos quais, diferente de *Ulysses*, nada parece ser por acaso: "Ainda assim ele é o melhor daquela turma. Se eu não tivesse ficado sabendo da senhora Beaufoy Purefoy eu não teria ido e não teria encontrado. Kismet. Ele vai perder aquele dinheiro [...]"[470] (UG p.690-1). O fenômeno é tão recorrente que torna possível sugerir que, nesses momentos, o realmente novo em "Circe" é a disposição das palavras na página. Tanto é assim que há, como o leitor notará, vários verbetes do "Dicionário do *Ulysses*" retirados desse episódio. Tudo isso nos leva a desconfiar que, talvez, o que haja de forma dramática em "Circe" seja apenas a disposição textual, o formato das palavras na página ou, em outros termos, a diagramação. Sob essa perspectiva, o impulso que recolhe todos os temas, frases, personagens e objetos do livro e os reúne nesse episódio é o mesmo que também os organiza nesse formato. "Circe" pode ser visto, assim, não apenas como uma alucinação dos personagens, mas também do próprio livro: a desorganização é, porém, organizada na forma dramática. Eis como "Circe" dá mostras da típica combinação joyciana de experimentação compulsiva e ordenação inevitável.

"Circe", no entaanto, mantém não apenas o monólogo interior consolidado na primeira parte de *Ulysses*, mas também algo mais, iniciado na segunda parte do romance e acentuado no episódio anterior: a estrutura de auto-interpretação. Aqui, ela parece se manifestar por meio de duas visões sobre Bloom, que se amalgamam. Fiquemos primeiro com aquilo que lhe cabe de elogio. A estrutura de louvação é explícita e hiperbolicamente construída. Sob um arco de triunfo, condecorado por uma chuva de pétalas, sucessor de Parnell, Lorde prefeito de Dublin, construtor da Bloomusálem, Bloom também aparece como aquilo que tantas vezes é, o mais progressista dos personagens: mistura de raças e casamento misto, aluguel de graça, amor livre, igreja laica, parques abertos ao público e até carnaval semanal são algumas das reivindicações revolucionárias de Bloom que chega, inclusive, a ensaiar um discurso – com uma cômica inversão bloomiana, claro – embasado na luta de classes: "[...] O pobre morre de fome enquanto eles cevam seus reais cervos da montanha ou

---

[469] "If I had passed Truelock´s window that day two minutes later would have been shot. Absence of body. Still if bullet only went through my coat get damages for shock, five hundred pounds" (*U* 15.645-7).
[470] "What am I following him for? Still, he´s the best of that lot. If I hadn´t heard about Mrs Beaufoy Purefoy I wouldn´t have gone and wouldn´t have met. Kismet. He´ll lose that cash.[…]" (*U* 15.639-42).

caçam *paisões e ferdizes* em sua pompa obtusa e ouro e poder"[471] (UG p.721, grifo nosso). Nessa mesma ocasião, Bloom considera as máquinas "monstros manufaturados para mútua matança, criaturas sacrílegas produzidas por uma horda de cobiças várias de nosso trabalho prostituído"[472] (UG p.721). O episódio, porém, não restringe Bloom à cena de louvação, mas o submete também a uma de julgamento (o que já era de se esperar, nesse universo ficcional com frequência cruel com ele). Por esse motivo, mencionamos a existência de uma visão dupla sobre Bloom. Postas lado a lado, elas parecem, inclusive, simular o que os leitores podem pensar desse personagem um tanto controverso. Nas críticas a Bloom em "Circe" ressoa a mesma aura ambígua presente no monólogo interior do cocô: "Imprimem qualquer coisa hoje em dia. Época besta"[473] (UG p.182). A frase é uma resposta mental de Bloom para o que lê no jornal enquanto evacua, mas funciona também como um metacomentário que projeta e incorpora o possível pensamento dos leitores depois da leitura desse esquete de comicidade ultrajante e, ainda assim, lírica (não podemos esquecer que Bloom tira uma lição do ato de evacuar "a vida podia ser assim. [...] rápido e bem feito"). Também as acusações de Bloom em "Circe" não estão de todo distante das acusações ao próprio *Ulysses* no momento de sua publicação. Não seria difícil imaginar leitores ultrajados da época pensando exatamente aquilo que o próprio romance diz sobre Bloom. Vejamos tanto as acusações, quanto os elogios, lado a lado:

Acusação de Bloom	Louvação de Bloom
"ALEXANDER J. DOWIE: Irmãoscristãos e antibloomistas, o homem chamado Bloom vem das profundas do inferno, uma desgraça para os cristãos. Libertino demoníaco [...]"[474] (UG p.735).	"DEIXA QUE EU CHUTO HOLOHAN: Bom e velho Bloom! No fim das contas, não tem outro igual"[475] (UG p.734).
"BELLO: Adorador da bunda adúltera!"[476] (UG p.777).	"A SIBILA VELADA: [...] O homem mais engraçado da terra"[477] (UG p.734).
"DOUTOR MULLIGAN: [...] Ele é prematuramente calvo graças ao autoerotismo,	"UM CALCETEIRO E ASFALTADOR: Aquele que é o famoso Bloom, então, o maior

[471] "The poor man starves while they are grassing their royal mountain stags or shooting peasants and phartridges in their purblind pomp of pelf and power" (*U* 15.1394-7).
[472] "Laboursaving apparatus, supplanters, bugbears, manufactured monsters for mutual murder, hideous hobgoblins produced by a horde of capitalistic lusts upon our prostituted labour" (*U* 15.1392-3).
[473] "Print anything now. Silly season" (*U* 4.512).
[474] "ALEXANDER J DOWIE: […] Fellowchristians and antiBloomites, the man called Bloom is from the roots of hell, a disgrace to Christian men. A fiendish libertine […]" (*U* 15.1753-4)
[475] "HOPPY HOLOHAN: Good old Bloom! There´s nobody like him after all" (*U* 15.1726-7).
[476] "BELLO: […] Adorer of the adulterous rump!" (*U* 15.2839).
[477] "THE VEILED SIBYL: […] The funniest man on earth" (*U* 15.1737).

perversamente idealista em consequência [...]"[478] (UG p.736).	reformador do mundo. Tirem o chapéu!"[479] (UG p.723).
"O ARAUTO: [...] bígamo, cáften e corno e um incômodo público aos cidadãos de Dublin [...]"[480] (UG p.712).	"UMA MILIONÁRIA: Ele não é simplesmente maravilhoso? UMA NOBRE: Tudo o que este homem já viu... UMA FEMINISTA: E fez!"[481] (UG p.724).
"A HONORÁVEL SENHORA MERVYN TALBOYS: [...] É um corno tido e sabido. Abaixem a calça dele sem mais perda de tempo"[482] (UG p.710).	"Um rosto clássico! Ele tem uma testa de pensador"[483]. (UG p.724) .

A forma teatral, detentora das mais antigas formas de julgamento, o discurso direto, dota, como não poderia deixar de ser, as aparições da capacidade do diálogo. Com isso, põe em movimento o mesmo mecanismo que foi, em "Gado do sol" e em "Ciclope", o julgamento do narrador. Não existe insulto ou elogio sem adjetivação. E a adjetivação é sempre uma forma de explicação que acaba por evidenciar alguns aspectos do enredo. É, no mínimo, curioso, que "Circe" seja, não só o episódio que dá nome à questão mais cara à Bloom (a infidelidade de Molly), como aquele em que esse ato (que sempre nos chegava *offstage*) "ocorre". "Circe", portanto, não se contenta em acentuar a estrutura de interpretação, inaugurando a exposição de interpretações contrárias sobre Bloom, como também torna literal aquilo que o monólogo ou "transmitia" de maneira muito nebulosa ou não transmitia: o passado dos personagens e suas dores. Esses ficarão a cargo da sessão de julgamento. A depreciação de Bloom, sutil ainda em "Gado do Sol" e evidente em "Ciclope", se mostra aqui ainda mais enfática, ganhando a forma literal de um julgamento. Esse episódio no qual tudo revive e reaparece – como Dignam, Rudy e até o movediço rato, o "cinza vivente", avistado por Bloom em "Hades" – dramatiza também as culpas de Bloom: "Os pecados do teu passado estão se erguendo contra você. Muitos. Centenas" [484] (UG p.785), diz Bello. E, de fato, não apenas se erguem metaforicamente, mas aparecem, como já dissemos, *in acto*: Seu pai, Virag, o reprova por estar no bairro de prostituição e pelos erros do passado, Molly (ou, melhor,

[478] "DR MULLIGAN: […] He is prematurely bald froom selfabuse, perversely idealistic in consequence, a reformed rake [...]" (*U* 15.1780-1).
[479] "A PAVIOR AND FLAGGER: That´s the famous Bloom now, the world´s greatest reformer" (U 15.1459).
[480] "THE CRIER: [...] bigamist, bawd and cuckold and a public nuisance to the citizens of Dublin [...]" (*U* 15.1159-60)
[481] "A MILLIONAIRESS: […] Isn´t he simply wonderful? A NOBLEWOMAN: All that man has seen! [...] A FEMINIST: […] And done!" (U 15.1461-66).
[482] "THE HONOURABLE MRS MERVYN TALBOYS: […] He is a wellknown cuckold. Take down her trousers without loss of time" (*U* 15. 1116-7).
[483] "A BELLHANGER: A classic face! He has the forehead of a thinker" (*U* 15.1468).
[484] "The sins of your past are rising against you. Many. Hundreds" (*U* 15.3025-6).

"Senhora Marion daqui por diante") não só lhe pergunta se ele notou alguma mudança, como o chama de "desgraçado de um estraga prazeres", sugerindo-lhe "ver a vida. Ver o mundo imenso". Para Gerty, Bloom é um "casado safado", já Senhora Breen o flagra no "antro do pecado". Mary Driscoll o acusa de assediá-la e até Beaufoy (!) o aponta como plagiador. Algumas senhoras dublinenses revelam cartas indecentes enviadas por Bloom e a enumeração das acusações certamente não termina aqui; caso não nos lembremos de todas, podemos seguir o conselho do próprio livro: "Na dúvida, acuse Bloom" (UG p.704). Duas conclusões podem ser tiradas do ajuntamento de tantos personagens e acusações. Comumente lido como manifestação do inconsciente ou como uma fantasmagoria resultante do estado de embriaguez e da atmosfera noturna e, portanto, onírica de Nighttown, "Circe" parece materializar as culpas e o passado dos personagens, cuja consistência é miraculosamente exteriorizada. A literalidade é a nova forma de acesso a subjetividade dos personagens. A situação não é diferente com Stephen, embora seja menos quantitativamente intensa. A aparição de sua mãe, por exemplo, dá origem à cena que, como já dissemos, mais evidencia o seu remorso e o incômodo em relação às "brincadeiras" de Mulligan na torre Martello: "STEPHEN (Voz embargada de pavor, *remorso* e horror) Eles estão dizendo que eu te matei, mãe. Ele ofendeu a tua memória. Foi o câncer, não eu. Destino"[485] (UG p.832, grifo nosso).

Duas conclusões podem ser tiradas dessas observações. A primeira é a de que "Circe" materializa a interioridade – reprimida – de seus personagens por meio de suntuosas aparições. Aquilo que, por meio do monólogo interior, não apareceu ou, caso aparecesse, seria uma espécie de escuta interna deriva para a escopia: os personagens imaginam ver aquilo que mentalmente ouvem. Quando comparada à imagem de Edmond Wilson (*apud* STEINBERG, 1973, p.3) acerca do monólogo, "o mais fiel raio-X já tirado da mente comum", a "escopia" parece apropriada para captar o que se passa em "Circe": o fornecimento de imagens dinâmicas de alta resolução, que permite registrar os problemas mais escondidos, desconhecidos. Tivemos, anteriormente, acesso aos fatos de maneira matizada pelo discurso e/ou pela maneira de ver do personagem focalizado; ou, ainda, de maneira enviesada, sempre lateral, pelos monólogos interiores. Agora, alguns desses fatos (e outros) se impõem e se concretizam, ainda que distorcidamente. Em oposição aos atos falhos, ao contínuo esquivar-se de Bloom diante do menor pensamento acerca da traição da Molly, ao incessante curar-se com a forma de seu corpo, "Circe" se torna de uma franqueza violenta e estarrecedora: Bloom é

[485] "STEPHEN (choking with fright, remorse and horror) They say I killed you, mother. He offended your memory. Cancer did it, not I. Destiny" (*U* 15.4186-4187).

convidado a espiar Molly e Boylan transando e se limita a oferecer vaselina, flor de laranjeira, água morninha... e a última cena é justamente a aparição vívida de Rudy, "um menino encantando de onze anos" que, com um terno de botões de diamante e rubi, surge no momento mesmo em que a Bloom assume a responsabilidade sobre Stephen.... É, portanto, o episódio mais desvinculado do realismo e do próprio realismo psicológico que coloca diante de Bloom e diante de nós suas lembranças mais doloridas. Por causa delas, há como que uma *aufhebung* da verossimilhança psicológica que, suspensa, é mantida.

Em suma, em oposição aos procedimentos retóricos que simulavam os mecanismos psíquicos de defesa – e que por isso mesmo incessantemente ocultava o que estava em jogo –, "Circe" é revelação. A espacialização do drama parece ser uma solução formal para fornecer acesso direto à (in) consciência. Como bônus desse processo, temos informações novas, informações velhas tornadas novas, mas temos também informações dúbias. No limite, creio que pouco importa saber se o que ocorre em "Circe" refere-se a fatos pertencentes à realidade ficcional, à esfera de alucinação dos personagens ou à alucinação (por que não?) do livro. Que o princípio de verossimilhança não está mais em jogo já deixou-nos claro a vida que ganham também os objetos e os mortos. Trata-se literalmente de um discurso onírico: é próprio da narrativa do sonho apanhar as palavras que nos passam debaixo do nariz e fazer com elas uma história. O efeito disso tudo é, portanto, similar àquele que sentimos logo depois que acordamos: embora sejamos diretamente confrontados com as questões que os próprios personagens não ousaram enfrentar, nos sentimos tão desorientados quanto eles. Tudo isso, porém, basta para nos fazer suspeitar de que o que existe na segunda parte do *Ulysses* talvez não seja, como chegamos a supor no início, diferentes formas de lidar com o vazio, mas, antes, diferentes formas de lidar com a interioridade por meios que não sejam exclusivamente os do monólogo interior.

Eumeu

Não é preciso muito mais do que as primeiras linhas de *Eumeu* para que o leitor perceba que o conjunto de características da narração que se inicia pode ser facilmente resumido a "má escrita". São muitos os seus sinais: o uso equivocado de línguas[486], abuso de

[486] "Bella Poetria" (UG p.879).

estrangeirismos[487], mudança de registros – que facilmente transita de um grau exagerado de eloquência[488] para a oralização[489] –, falta de progressão e prolixidade lexical decorrentes do acúmulo de advérbios, de orações subordinadas, de apostos e da ausência de pontuação, erro de grafia[490], excesso de referencialidade[491], repetição[492], perífrases[493] e indeterminação[494] são apenas alguns deles. Para Galindo (2016, p.303), o cansaço dos personagens a essa altura do enredo como que se transfere para a linguagem do episódio. Já para Kenner (1978, p.35), "Eumeu" é escrito na linguagem que Bloom usaria se fosse, algum dia, escrever algo. A pretensão à elegância que trai a si mesma escorregando em clichês e erros, seria, assim, ao mesmo tempo, um sinal de que o *Uncle Charlie Principle* continua operante e uma homenagem de Joyce ao seu protagonista. Bloom, por sua vez, depois de ser zombado, caluniado, ignorado, esnobado, traído, pode, finalmente, se sentir um herói ao ajudar Stephen e ao livrá-lo dos guardas. O estilo está à altura desse momento. Já o resultado, por sua vez, é um "desastre estilístico planejado". Stanislaus Joyce (*apud* ELLMANN, 1966, p.58) associou o estilo de "Eumeu", que culmina em erros crassos justamente ao tentar ser original, aos "jornalecos dublinenses", "com seu fraco esforço para ser espirituoso". Para Lawrence (1981, p.175), Joyce se rende totalmente à constatação de que qualquer estilo inevitavelmente recairá em clichê: "Nesse sentido, a escrita não corre riscos. É como se deitar para evitar uma queda".

A nossa hipótese, porém, é a de que *algumas das manifestações retóricas* da má escrita são também resultados da representação da consciência via discurso indireto e indireto livre; trata-se, portanto, de uma consequência inevitável da focalização interna e da simulação do monólogo interior de Stephen e de Bloom no discurso do narrador em terceira pessoa. Como sabemos, há basicamente duas formas de executar uma narração psicológica: 1) aquela

---

[487] Em uma única página: "à propós", "fidus Achates", "En route" (UG p.869). Nas três páginas seguintes: "demimonde", "finus" (UG p.870), "confrères", "Noite", "qui vive" (UG p.871). Não é difícil encontrá-los: eles são grafados em itálico e estão por toda parte.

[488] "aquiescia" (UG p.896), "expostulou" (UG p.897), "objetava" (UG p.897), "concernente ao" (UG 869) etc.

[489] "Mas como chegar lá era o busílis" (UG p.867), "a cereja do bolo" (UG p.874), "bicudo" (p.875), "águaquepassarinhonãobebe" (UG p.881) etc.

[490] É o caso de "L. Boom" (UG p.817) como um dos nomes que, segundo o jornal, compareceu no velório de Dignam. Trata-se de um erro do próprio jornal, um evento narrativo, portanto? Um sinal da exclusão de Bloom? Ou um erro da própria narração?

[491] "Sua (de Stephen) cabeça [...] (UG p.867), "Toda sorte de planos utópicos estava atravessando o seu (de Bloom) ativo cérebro" (UG p.932).

[492] "[...] não fora por este homem certo na hora certa aparecendo na hora agá, o finis poderia ter sido que ele poderia ter sido um candidato ao prontosocorro [...]" (UG p.870), "Ele começou a lembrar que isso havia acontecido, ou que havia sido mencionado haver isso acontecido, anteriormente mas [...]" (UG p.871), "Enfim, a inspeção, inspeção médica, de todos os comenstíveis [...]" (UG p.898); "[...] Ele me pediu pra pedir pro senhor pedir [...]" (UG p.876).

[493] Para Bloom: "o homem de mais idade" (UG p.869), "o homem mais velho, ainda que de maneira alguma uma velha pudica ou puritano" (UG p.896), "o mais experiente dos dois" (UG p.897). Para Stephen: "[...] a seu taciturno e, a bem da verdade, ainda não de todo sóbrio companheiro" (UG p.869). Para ambos: "os dois noctâmbulos" (UG p.879). Para Gumley: "[...] o tudo menos imaculadamente trajado interlocutor de Stephen" (UGp.875).

[494] "Cansado, *aparentemente*, ele parou" (UG p.891, grifo nosso).

em que o narrador permanece enfaticamente distanciado da consciência que narra, o que gera um hiato perceptível entre o seu idioma e o do personagem; 2) e outra, mediada por um narrador que permanece relativamente apagado e que prontamente se funde com a consciência que narra. Esse último é um dos mecanismos básicos do narrador joyciano pelo menos desde *O Retrato*.... Não por acaso, portanto, se diz que a prosa "amadurece" junto com o protagonista. A seguir, veremos dois excertos de "Eumeu", exemplos (não isolados, mas ilustrativos) da segunda forma de narração psicológica:

> Tomando seu *impalatável* sucedâneo de café, ouvindo essa sinopse de *coisas em geral*, Stephen olhava para *coisa alguma* em particular. Ele podia ouvir, é claro, todo tipo de palavras mudando de cores como aqueles siris perto de Ringsend de manhã, enfiando-se rápido em todas as cores de tipos diversos da mesma areia em que tinham seu lar em algum lugar por baixo ou pareciam. Então ele ergueu a cabeça e viu os olhos que diziam ou não diziam as palavras que a voz que ele ouvia disse – se você trabalhar [495] (UG p.912, grifos nossos).

Não é difícil notar a atuação do mesmo princípio de focalização interna que identificamos nos primeiro episódios: "Impalatável" só pode significar a percepção de Stephen sobre o café que toma, "coisas em geral" é indicativo da sua falta de atenção para com as especificidades da fala recém transcrita de Bloom, "para coisa alguma" pode ser também um efeito da sua fidelidade à atividade perceptiva de Stephen, um sinal de que o olhar do personagem estava realmente perdido, ao modo da visão turva que tão frequentemente antecede os devaneios. Ao mesmo tempo, tudo isso tem um grau de imprecisão tão grande que o romance parece estar querendo dizer que essa imprecisão é, no limite, o resultado da mais bem sucedida focalização interna. Em "Aqueles siris", o pronome demonstrativo é sinal de familiaridade e ajuda o leitor a se lembrar de que em "Proteu", Stephen, descansando em uma pedra no Liffey de Ringsend, observou pequenos caranguejos emergindo na maré sob seus pés. O padrão sinestésico do personagem, que lhe permite "ouvir palavras mudando de cores", tais como os translúcidos siris ao sol, é logo interrompido pelo ponto final: interrompe-se o fluxo de pensamento, interrompe-se a frase longa que o transcrevia e o narrador rapidamente recobra a sua função. No momento em que os gestos de Stephen reaparecem, no entanto, dissipa-se apenas parcialmente a impressão monológica, pois

---

495 "Over his untastable apology for a cup of coffee, listening to the synopsis of things in general, Stephen stared at nothing in particular. He could hear, of course, all kinds of words changing colour like those crabs about Ringsend in the morning burrowing quickly into all colours of different sorts of the same sand where they had a home somewhere beneath or seemed to. Then he looked up and saw the eyes that said or didn´t say the words the voice heard said, if you work" (*U* 16.1141-7).

as únicas palavras que Stephen realmente assimila (aquelas que ele consegue de fato escutar, ao invés de visualizar em cores) atravessam a descrição "objetiva" do narrador que, portanto, também as registra. Algo relativamente similar ocorre logo depois de Bloom sugerir a Stephen que volte para a casa do seu pai, Simon Dedalus:

> Não havia resposta à vista para a sugestão, no entanto, nas atuais circunstâncias, estando Stephen empenhadíssimo em rever mentalmente a lareira de sua família na última vez em que a vira, com sua irmã, Dilly, sentada junto ao fogareiro, com o cabelo solto, esperando que um chocolate fraco de segunda qualidade que estava na chaleira coberta de fuligem ficasse pronto de modo que ela e ele pudessem bebê-lo com a água de aveia ao invés de leite depois dos arenques de sextafeira que haviam comido a dois por um penny, com um ovo por cabeça para Maggy, Boody e Katey, a gata enquanto isso [...][496] (UG p.877-8)

A linguagem narrativa parece um tipo de máscara, através da qual ressoa a mente do personagem e o trecho, totalmente confuso, lembra aqueles momentos de "Nausícaa" que mais revelavam a humanidade de Gerty. Assim, todas as informações reforçam a penúria da família de Stephen: "chocolate fraco de segunda qualidade", "chaleira coberta de fuligem", "água de aveia ao invés de leite", "arenque a dois por um penny", "um ovo pro cabeça"... A sobreposição cumulativa e ágil de informações faz parecer com que o autor da frase se esqueceu onde ela começou ou para onde vai e forma um enunciado certamente equivocado do ponto de vista gramatical, mas muito semelhante à livre-associação do monólogo interior. O denominador comum dos *flashs* empilhados que a sugestão de Bloom evoca em Stephen é a imagem carinhosa da irmã Dilly e a pobreza. Em suma, o que no discurso indireto é incoerência, falta de progressão textual e de pontuação, seria, no monólogo interior, livre-associação. Dito de outro modo, essas marcas retóricas permitem a permanência da impressão de verossimilhança psicológica mesmo quando a narrativa não está liberta do narrador em terceira pessoa. O caso será ainda mais enfático nos momentos de focalização em Bloom. Isso porque *Ulysses* tem um modo curioso, mas não de todo inesperado, de formalizar o tema do encontro de Stephen e Bloom: "Eumeu" alterna a perspectiva dos dois personagens. Agora que não só ocupam o mesmo espaço físico, mas também interagem, o romance pode, enfim,

---

496 "There was no response forthcoming to the suggestion however, such as it was, Stephen´s mind´s eye being too busily engaged in repicturing his family hearth the last time he saw it with his sister Dilly sitting by the ingle, her hair hanging down, waiting for some weak Trinidad shell cocoa that was in the sootcoated kettle to be done so that she and he could drink it with the oatmealwater for milk after the Friday herrings they had eaten at two a penny with an egg apiece for Maggy, Boody and Katey, the cat meanwhile under the […]" (*U* 16.268-77).

se alternar entre eles. O resultado é interessante: finalmente vemos cada um deles a partir da perspectiva narrativa do outro e também a partir da perspectiva do narrador. O ganho no âmbito do conteúdo é significativo, pois esse duplo distanciamento (de um personagem em relação a outro e do narrador em relação a ele e vice-versa) permite *insights* que a autopercepção de cada personagem ou a narração focalizada internamente não teriam permitido. Alguns exemplos são a relação ambígua entre Stephen e Mulligan, cuidadosamente assim montada no primeiro episódio, e "desvelada" a partir da percepção de Bloom (Cf. UG p.878); ou, ainda, as reflexões de Bloom sobre Stephen e, consequentemente, sobre a relação entre jovens intelectuais, frustração e autodestruição: Stephen lhe "evocava exemplos de sujeitos cultos que foram brilhantíssimas promessas, cortados pela raiz da decadência prematura, e sem ninguém a quem culpar que não a si próprios" (UG p.914).

Essa alternância de perspectivas também garante que o narrador em terceira pessoa parafraseie os pensamentos de Bloom. Tomemos, por exemplo, o caso em que as aventuras do marinheiro "evoca" (Cf. p.886-89) em Bloom o seu antigo ("há muito acalentado") plano de ir a Londres: a referência a Martin Cunningham que prometeu o passe, a contabilização de que, mesmo pagando, não sairia caro (o motivo real do seu desejo, dar uma espiada em Milly, laboriosamente desviado, daí também a comicidade do trecho), o espírito científico de Bloom (a viagem faria bem à saúde por conta do ozônio revigorante), a enumeração do que poderia ser visto na grande metrópole, o impulso utópico que vê uma outra alternativa para ir até lá: um tour de concertos de música de verão pelas estâncias ("o que podia acabar sendo tremendamente compensador"), a personalidade típica de um angariador de anúncios[497] que imagina que o sucesso dependeria de que "notinhas fossem plantadas nos jornais locais", o salto da viagem específica para Londres para as viagens em geral (as novas rotas seriam promissoras para o deslocamento do cidadão da classe média nos tempos modernos), a indignação, em tom de lamento, pelo fato de que "quando o sistema realmente necessita ser tonificado" esses mesmos cidadãos eram "impedidos de ver mais do mundo em que viviam", privados das férias de verão, mesmo tendo vivido os "seus onze ou mais meses de caos", a enumeração de locais aprazíveis para os turistas em Dublin etc. A longa cadeia de ideias

[497] No início do episódio, quando passam pela padaria de James Rourke, o narrador assinala que Bloom "[...] inalava com interna satisfação o aroma da citadina padaria de James Rourke [..], o odor deveras palatável do pão nosso de cada dia, de todas as mercadorias públicas a mais básica e indispensável. Pão, o sustentáculo da vida, ganhar o pão, ah, diga-me lá, onde haverá pão de qualidade? Na Rourke´s, a melhor padaria da cidade" (UG p.869). "Inalava", "palatável", "odor", "deveras" são sinais do rebuscamento da linguagem. Mas a definição de pão e narrativa de slogan, por exemplo, fazem com que sobre pouco da tentativa de refinamento.

culmina em uma questão totalmente bloominiana: era o tráfego que criava o caminho ou vice-versa? A conclusão, conciliadora, que a questão suscita também é característica de Bloom: "os dois lados na verdade". O conteúdo dessas páginas é inegavelmente de Bloom, mas, ao ser transposto em discurso indireto, a sua manifestação não pode ser senão o acúmulo de frases, flagrante, por exemplo, na quantidade de conjunções adversativas e na quantidade excessiva da partícula "que", a manifestação gramatical por excelência da livre-associação. A partícula aparece tanto como conjunção coordenativa aditiva e explicativa, quanto como pronome relativo, mas sempre resulta na expansão infinita daquilo que era uma oração principal, ampliando e modificando o sujeito. Em outros trechos, essa mesma expansão ficará por conta dos parênteses e dos apostos explicativos, por exemplo. Com esses artifícios, a narração consegue um efeito duplo. Por um lado, ela insere o leitor no universo interno do personagem, isto é, em lembranças específicas e no seu modo particular (e familiar) de evocá-las. É o caso, por exemplo, da análise que Bloom faz do tema do adultério (Cf. UG p.928), suscitada pela menção a Parnell: é paradoxalmente o tratamento distanciado do adultério (possível por meio do narrador em terceira pessoa), encarado como uma questão universal e não pessoal, que dá a Bloom a autoria do trecho. Por outro lado, a narração também simula, sobretudo no início do episódio, a própria sensação de Bloom que, no papel de responsável por Stephen, tenta deliberadamente raciocinar o próximo passo: nas "voltas" da narração, as voltas que o pensamento de Bloom dá, tanto para tomar decisões, quanto para expressá-las ou mesmo para parecer alguém interessante aos olhos de Stephen.

Com a má escrita, porém, Joyce consegue algo mais do que a sobrevivência da consciência dos seus protagonistas mesmo no discurso indireto. Isso porque ela solapa o clímax que a primeira interação entre os dois personagens poderia gerar, evitando qualquer risco melodramático, daí a hipótese interessantíssima de Bruns (1974, p.364) de que "Eumeu" inverte o princípio realista: se o realismo compensava a trivialidade do que descrevia com o refinamento do estilo, "Eumeu" faz o inverso, pois narra de maneira grosseira algo extremamente significativo do ponto de vista do enredo. Mas não é só isso, pois a má escrita lança uma luz retrospectiva para os primeiros episódios de *Ulysses*, nos lembrando de que o caráter desconjuntado da narração não é algo exatamente novo. No discurso do narrador que antecede o icônico monólogo interior de "Calypso" (para ficarmos com apenas um caso) no qual Bloom evacua, a repetição muito próxima de uma mesma ideia – "cedendo mas resistindo", "cedendo suas últimas resistências" – emulava o movimento repetitivo e contraditório do ato de evacuar do personagem. Da mesma maneira, a reincidência insistente

do mesmo advérbio e verbo (“Tranquilamente leu”, “tranquilamente enquanto lia, lendo ainda paciente” etc) confere àquele trecho uma estrutura circular que, dizendo muito, pouco diz, e o aproxima já de uma má escrita na medida em que revela a ausência de um domínio linguístico e de um vocabulário amplo, geralmente esperados da instância que produz a narração. Isso sem mencionar os momentos clássicos de “Nausícaa”. O realmente novo, portanto, em “Eumeu” não é tanto a má escrita, mas sim o fato de que ela agora se torna homogênea e dominante. Nos primeiros episódios, momentos de inadequação sintática e lexical eram intercalados ao virtuosismo linguístico do narrador, capaz de encontrar a “palavra exata”. Como já dito, o contraste entre uma posição narrativa que descrevia adequadamente as coisas e a perífrase foi o *modus operandi* da narração em terceira pessoa dos episódios iniciais: nesse sentido, o que tornava possível saber que o narrador estava “sob efeito” ou “sob influência” do personagem era o fato de que havia momentos nos quais ele não estava. Situação bem diferente dessa caracteriza “Eumeu”.

Nesse sentido, Lawrence (1981, p.169) nota, por exemplo, que os clichês desse episódio não podem ser exclusivamente atribuídos à representação da mente através do discurso indireto, como em “Nausícaa”. O que possibilita a homogeneização da má escrita é, no entanto, o mesmo princípio que possibilitou a sua manifestação ocasional e isolada por meio do *The Uncle Charlie Principle*: o fim do belo como convenção artística ou, nas palavras de Danto (2015, p.64), “a descoberta de que algo pode ser boa arte sem ser belo”. Esse é o pressuposto das sequências descritivas inadequadas. Para dimensionar com justeza o fato, basta lembrarmos que, por muito tempo, a narração teve a obrigação de se equilibrar entre dois preceitos: a inesgotabilidade do real e o belo (Cf. p.114-5). Quando a beleza não era, portanto, algo já dado, era algo esperado: a crença de que mesmo as obras percebidas como feias acabariam por ser percebidas como belas, como uma recompensa ao olhar insistente (DANTO, 2015, p.54), permeou o imaginário da crítica e também o da filosofia da arte. Em 1927, George Santayana (*apud* DANTO, 2015, p.30) escreveu, a respeito de sua geração: “A beleza (que agora não deveria mais ser mencionada) era então, dia e noite, uma presença vívida, ou uma ausência dolorosa”. Como vimos, no modernismo, a descrição sofreu uma espécie de refuncionalização, que procuramos descrever por meio dos primeiros episódios de *Ulysses*: seu objetivo passou a ser a adequação à interioridade dos personagens, tornando-se um exemplo não só de como o personagem vê o mundo, mas também de como ele o organizaria por meio da linguagem. As descrições em “Eumeu” já estão, no entanto, um passo além: ao invés de refuncionalizadas, parecem desfuncionalizadas, já que a má escrita,

ao invés de ser simplesmente motivada, é imperativa e, algumas vezes, até mesmo impeditiva do acesso ao conteúdo. A radicalização de "Eumeu" é assim um exemplo *in acto* da grande consequência da remoção da beleza do conceito de arte: uma prova de que usá-la ou não se tornou uma opção para os artistas.

Ítaca

Difícil escrever algo interessante sobre "Ítaca" depois das linhas de Karen Lawrence (1981, p.180-202) em seu "´Ithaca: The Order of Things". Comecemos, então, com seus dois argumentos principais: o estilo narrativo de Ítaca – a fúria descritiva que nos dá tudo, menos o que realmente importa – emula a própria estratégia de Bloom para lidar com seus conflitos interiores. Assim, a objetividade científica da voz que, diante da pergunta acera do que Bloom sentiu com a partida de Stephen, responde com "o frio do espaço interestelar, milhares de graus abaixo do ponto de congelamento ou do zero absoluto Fahrenheit, Centígrado ou Réaumur: as incipientes insinuações da auroraiminente"[498] (UG p.993), nos dando, ao invés de sentimentos humanos, o registro científico de fenômenos, ecoa o escrutínio de Bloom sobre suas unhas à menção de Blazes Boylan em "Hades": é "como se uma história estivesse sendo escrita, enquanto outra história mais importante estivesse acontecendo". (LAWRENCE, 1981, p.182). É sintomático que isso ocorra não só no momento climático que envolve o convite de Bloom a Stephen, mas também justamente no desfecho, quando esse convite é recusado e quando uma espécie de balanço final da situação afetiva de Bloom é levado a cabo. O impulso não é de modo algum novo, mas estrutural e gradualmente radical. Lembremos o mais recente esgarçamento do clímax em "Eumeu" ou ainda, por exemplo, dos sutis "Seu coração veloz ficou lento de pronto. Letra Segura. Senhora Marion"[499] (UG p.172) e "Uma tira de envelope rasgado apontada debaixo do travesseiro amarfanhado. No ato de ir ele ficou para ajeitar a colcha [...]"[500] (UG p.175) em "Calipso". Foram esses os singelos e únicos delineamentos do "nó narrativo". Essa postura que, desde o estilo padrão, sistematicamente implode os elementos constitutivos do enredo tradicional exige, na segunda metade do romance, que se extraia o conteúdo principal do acúmulo de palavras, num exercício,

[498] "Alone, what did Bloom feel?
The cold of interstellar space, thousands of degrees below freezing point or the absolute zero of Fahrenheit, Centigrade or Réaumur: the incipient intimations of proximate dawn" (*U* 17.1245-8).
[499] "His quickened heart slowed at once. Bold hand. Mrs Marion" (*U* 4.243-5).
[500] "A strip of torn envelope peeped from under the pillow. In the act of going he stayed to straighten the bedspread" (*U* 4.308-9).

portanto, similar àquele já demandado por "Sereias" ou por "Gado do Sol", por exemplo. Em resumo, o primeiro argumento de Lawrence é o de que o potencial das perguntas e respostas para gerar cada vez mais conteúdo insignificante do ponto de vista da trama, fugindo daquilo que realmente importa, a recusa do sentimentalismo e o impulso científico que cataloga objetos e explica fenômenos, são posturas que caracterizam tanto o monólogo interior de Bloom, quanto os comportamentos do texto em "Ítaca". Assim, a narratividade excessiva de "Ítaca" gera aquilo que o monólogo interior também sugeriu nos primeiros episódios: a impressão de que a realidade é infinitamente expansível. No fundo, portanto, o narrador de "Ciclope" tem razão, quando a sua irritabilidade o faz fornecer uma das descrições mais cômicas (porém precisas) do modo de funcionamento do monólogo interior de Bloom: Bloom, de fato, seria capaz de falar por mais de uma hora sobre uma palhinha. É essa produtividade de um simples objeto que se repete em "Ítaca". Lawrence, portanto, já demonstrou suficientemente e com brilhantismo uma sobrevivência do monólogo interior nesse episódio. É preciso, então, avançar em outra direção, questionando se a sobrevivência da interioridade encontra-se apenas no nível formal – isto é, como emulação no comportamento do texto – ou se ela está presente também como conteúdo a ser acessado. Vimos que a interioridade de Bloom sobreviveu, por exemplo, ao predomínio da sonoridade em "Sereias" e à erudição excessiva de "Gado do Sol", mas ela resistiria a tão provocador distanciamento?

"Que distintas **memórias** diversas tinha cada um deles [...][501] (UG p.963, grifo nosso), "Sobre o que **refletiu** Bloom a respeito da sequência irregular de datas [...][502]" (UG p.945, grifo nosso), "Por que ele ficou duplamente **irritado**?[503]"(UG p.945, grifo nosso), "Em que aparições semelhantes **pensava** Stephen?[504]"(UG p.948, grifo nosso); "Que outros conselhos didáticos ele igualmente **reprimiu**?[505]" (UG p.952, grifo nosso). As palavras grifadas indicam que as vozes mantém a capacidade de penetrar na mente dos personagens e de fornecer algumas de suas experiências subjetivas, por mais banais que elas sejam com relação ao contexto da ação. O distanciamento em "Ítaca" não significa, portanto, a abolição do acesso à interioridade. O fim do predomínio do monólogo interior e a presença de vozes narrativas objetivas não significam, porém, uma capacidade de nominação. Chegamos, com isso, ao

[501] "What distinct different memories had each of her […]" (*U* 17.503).
[502] "What **reflection** concerning the irregular sequence of dates [...]" (*U* 17.60).
[503] "Why was he doubly **irritated**?" (*U* 17.77).
[504] "Of what similar apparitions did Stephen **think**?" (*U* 17.134).
[505] "What additional didactic counsels did he similarly **repress**?" (*U* 17.248).

segundo argumento de Lawrence, que nota que as vozes parecem não saber o nome das coisas. O distanciamento delas em relação ao que narram é tal que elas não tem, inclusive, a capacidade de nominação (e também nisto lembram Bloom, com suas constantes perífrases e substituições). Os exemplos utilizados para comprovar essa constatação são as cenas em que Bloom faz o chá e aquela em que ele e Stephen apertam as mãos, despedindo-se[506]. A descrição de ambas sugere que nem o narrador nem o leitor estariam familiarizados com o ato de fazer chá ou o de apertar as mãos: quando a narrativa descreve e enumera exaustiva e laboriosamente uma massa de fatos para descrever ações simples e cotidianas, ela age "como se um nome fosse um dispositivo de economia de trabalho do qual nunca ouviu falar" (LAWRENCE, 1981, p.187). Somada ao excesso descritivo, a incapacidade de nominação obscurece ainda mais a percepção de qualquer conteúdo no momento mesmo em que o que está em jogo é, nada mais, nada menos, que o desfecho da narrativa.

O romance, no entanto, está se encerrando e é preciso encerrar também e de vez a "trama". Em "Ítaca", afinal, deixaremos definitivamente Bloom e Stephen para reencontrá-los apenas como reminiscências e projeções de Molly. Se a partida de Stephen deixa apenas "a reverberação de pés em retirada sobre a terra nascida dos céus", sem qualquer indício do desdobramento do seu remorso, do destino de sua amizade com Mulligan, de sua iniciação no amor ou de sua vida como poeta e intelectual, o mesmo não pode ser dito sobre Bloom que ficará, finalmente, sozinho. A sua solidão dará ensejo à sua velha conhecida imaginação utópica, despertando sonhos de uma casa imaginária ou sugerindo formas de ganhar dinheiro para construí-la (o que inclui dar utilidade aos 36.6 kgs de bosta que cada irlandês gera por ano). No entanto, a solidão gerará algo ainda mais importante. Sobrecarregados pelo excesso de informação e pelas tentativas de organizá-las em padrões de significação ou, distraídos pela comicidade que invariavelmente desponta, podemos passar ao largo de um dado significativo. Pois, a técnica, mesmo simulando os desvios presentes no monólogo interior de Bloom, não consegue ser tão bem-sucedida quanto ele parece ter sido até aqui. O predomínio da objetividade não é suficiente para que o romance passe ao largo do conflito principal de seu protagonista e, para isso, a manutenção da focalização interna identificada antes é essencial. Assim, depois que Bloom entra na cama e sente "odores adicionais", "a impressão

---

[506] "Como se despediram, um do outro, em separação?
Detendo-se perpendiculares à mesma porá e em lados diferentes de sua base, com as linhas de seus braços adeusantes encontrando-se em qualquer ponto e formando qualquer ângulo menor que a soma de dois ângulos retos (UG p.992)
How did they take leave, one of the other, in separation?
Standing perpendicular at the same door and on different sides of its base, the lines of their valedictory arms, meeting at any point and forming any angle less than the sum f two right angles" (*U* 17.1220-3).

de uma forma humana, masculina, não dele" (UG p.1029), a voz científica, que já havia exposto o mundo a partir de semelhanças, exemplificação e causalidade, o faz agora por meio de hipótese:

> Se ele tivesse sorrido, porque teria sorrido?
> Para refletir que cada um que entra imagina ser o primeiro a entrar enquanto que é sempre o último termo de uma série precedente mesmo que seja o primeiro termo de uma outra subsequente, cada um imaginando ser primeiro, último, único e só enquanto que não é nem o primeiro nem último nem único nem só em uma série que se origina e se repete ao infinito[507] (UG p.1029).

O conteúdo desse trecho, quando extraído desse invólucro frasal todo ele hiperbólico, é simples e cômico: no limite, Bloom teria rido porque Boylan (ao contrário do que poderia supor) não apenas não era o primeiro e único amante de Molly, como também não seria o último; mais cedo ou mais tarde, ele ira também ficar para trás. A própria repetição insistente dos termos ("primeiro", "único", "último e "só") e a ausência de pontuação apontam ritmicamente para a qualidade inerentemente interminável da enumeração de amantes. Algo semelhante, portanto, ao que ocorre em "Gado do Sol" também se verifica aqui: o episódio utiliza o discurso indireto como forma de exposição do pensamento de Bloom, mas o estilo acionado obnubila qualquer conteúdo elementar que esse modo narrativo tradicional poderia pretender vincular. Em uma espécie de manutenção da lógica associativa do monólogo interior, o tema da lista dá ensejo a uma série de possíveis amantes de Molly que passam a ser nomeados. A crítica discutiu longamente o estatuto de verdade ficcional desses nomes e há, hoje, um consenso de que a lista é pura suposição equivocada de Bloom ou mesmo materialização de seu desejo de *voyeurismo*. Apesar de ser expressão de um delírio bloomiano, a lista culmina inevitavelmente no seu último (embora, na verdade, único ou segundo) membro: Blazes Boylan. E é a partir desse momento que algo curioso começa a acontecer: os adjetivos são acionados e caracterizam, pela primeira vez, segundo a visão de Bloom, seu arquirrival, que até então tinha aparecido somente sob a forma de especulação não respondida: "Será que ele tem alguma coisa a mais que elas ela vê? Fascínio. O pior homem de Dublin."[508] (UG p.214). Em "Ítaca", essa especulação parece respondida: "Vigor (uma

---

[507]" If he had smiled why would he have smiled?
To reflect that each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one, each imagining himself to be first, last, only and alone whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity" (*U* 17.2126-31).
[508] "Is there anything more in him that they she sees? Fascination. Worst man in Dublin" (*U* 6.201-2).

besta), proporções corporais (que bastam), habilidade comercial (um besta), impressionabilidade (um bosta)[509]" (UG p.1030). Pode-se dizer que as qualidades de Boylan são intercaladas ao que Bloom realmente pensa dele, daí os parênteses que, apesar de aparentemente acessórios e explicativos, funcionam, na verdade, como condensações que contradizem o que foi dito anteriormente. Galindo privilegia a sonoridade presente no original: "bounder", "billsticker", "bester", "boaster". A tradução de Houaiss e Bernardina, porém, justamente pela literaridade semântica, talvez forneçam ao leitor uma imagem mais completa de Boylan (embora não sejam a melhor expressão do "espírito de Bloom" e nem do episódio): "furão", "cartaz", "embrulhador", "blasonador"/ "pelintra" (mal ajambrado, mas tenta fazer boa figura), "pregador de cartazes", "um logro", "gabola" (contador de vantagem, loroteiro), respectivamente. Depois desse gesto de desforra, por meio do qual temos acesso pela primeira vez ao que Bloom pensa de Boylan, a cadeia associativa continua e vemos, mais uma vez, um mecanismo típico de seu monólogo: a passagem do particular para o geral. Bloom enumera, então, o que havia observado nos membros anteriores da lista (imaginária) dos amantes de Molly, o que justificaria o vigor, as proporções corporais, a habilidade comercial e a impressionabilidade como características principais de Boylan: "concupiscência, inflamadamente transmitida", observada primeiro "com alarme, depois com compreensão, depois com desejo, finalmente com fadiga, com sintomas alternados de compreensão e apreensão"[510] (UG p.1030). O apreço pelos prazeres sexuais é um bom resumo da personalidade de Boylan, assim como "desejo", que Bloom sente ao observar o interesse de outros homens por sua mulher, não é de todo distante do personagem.

O trecho citado também dá mostras de que o distanciamento das perguntas e respostas não será a única reminiscência da forma do catecismo: há um senso de ordenação em "Ítaca" que submete, inclusive, a escolha lexical à forma que estrutura o episódio. O resultado é um campo semântico do catolicismo: "concupiscência", no sentido bíblico, é o uso do desejo como último sentido da vida[511]. Dificilmente Bloom passaria ileso à lembrança desse traço geral dos pretendentes de Molly, daí a nomeação dos "sentimentos antagonísticos" que o

---

[509] "Reflections on his vigour (a bounder), corporal proportion (a billsticker), commercial ability (a bester), impressionability (a boaster)" (*U* 17.2143-6).

[510] "Why for observer impressionability in addition to vigour, corporal proportion and commercial ability?
Because he had observed with augmenting frequency in the preceding members of the same series the same concupiscence, inflammably transmitted, first with alarm, then with understanding, then with desire, finally with fatigue, with alternating symptoms of epicene comprehension and apprehension" (*U* 17.2145-2153).

[511] Da mesma maneira, o beijo que Bloom dá na bunda de Molly, aparece como "osculação". Conhecido por "beijo da paz", trata-se de uma forma de cumprimento criado por Jesus Cristo, um sinal de fraternidade.

assaltam: "inveja, ciúme, abnegação, equanimidade"[512]. Ora, durante toda a primeira parte do romance, o sofrimento de Bloom esteve presente, permeando a narrativa, determinando marcas retóricas específicas do seu monólogo interior, mas nunca fora antes nomeado. Paradoxalmente, portanto, é em "Ítaca", o episódio que desconhece o nome como um dispositivo de economia de trabalho (para retomarmos o argumento de Lawrence), onde, contra qualquer prognóstico, os nomes aparecem. A dor, até então, apenas sugerida e laboriosamente evitada, passa a ser predicada. A *inveja* é a de um "organismo masculino corpóreo e mental especialmente adaptado para [...] a enérgica cópula humana"[513] (Bloom, como sempre, assombrado pelo fato de que não tem relações sexuais com Molly há longos onze anos). O *ciúme* é o de "uma natureza plena e volátil em estado livre [...] alternadamente o agente e o reagente da atração"[514]. A *abnegação*, em seu sentido corrente, significa desprendimento e altruísmo, a superação das tendências egoístas da personalidade em benefício de uma causa maior[515]. Bloom, no fim das contas, renuncia ao conflito e se abstém de solucioná-lo. O motivo para isso é que é interessante. Foi ele quem conheceu Boylan no alfaiate e o convidou para ir até sua casa, Boylan tem mais juventude, ambição e magnanimidade, por altruísmo de camaradagem, porque se trata de uma atração extrarracial e, finalmente, pelo mais bloomiano dos motivos: porque há uma "iminente turnê musical [...] despesas comuns compartilhadas, lucros líquidos divididos"[516] (UG p.1031). Já a *equanimidade* – tranquilidade de espírito, comedimento – deve-se a sua conclusão de que o adultério é um ato natural, não tão desastroso quanto o fim do mundo, um processo normal de adaptação a condições alteradas de existência e porque, afinal, há muita coisa pior do que a infidelidade (a enumeração aqui é hilária e compreende desde roubo até felonia, motim em alto-mar e deserção das forças armadas).

O inventário (e o seu pressuposto de que o mundo é finito, repleto de materiais catalogáveis) não é novidade; foi, antes, a forma por excelência da maioria das respostas. A presença dos substantivos, no entanto, o é. A não predicação foi não apenas uma consequência da ausência do narrador tagarela e do predomínio do monólogo interior nos episódios iniciais, mas a razão mesma da negatividade estética do romance, por meio da qual

---

[512] Cf. *U* 17.2154-2199.
[513] "Of a bodily and mental male organism specially adapted for the superincumbent posture of energetic human copulation […]" (*U* 17.2157-8).
[514] "[...] a nature full and volatile in its free state, was alternately the agent and reagent of attraction" (*U* 17.2163-4).
[515] Também nesse caso se trata de um termo religioso, que compreende a renúncia ascética à própria vontade em função de anseios míticos ou princípios religiosos.
[516] "[...] an imminent provincial musical tour, common current expenses, net proceeds divided" (*U* 17.2175-6).

o sentido não era nunca dado e, justamente por isso, continuamente buscado. Aqui, no entanto, apesar dos nomes retornarem, eles soam tão artificiais e distanciados que, ao mesmo tempo em que indicam uma interpretação do personagem, parecem também uma paródia dos seus sentimentos. Contrapostos ao princípio de individualização do monólogo interior, esses substantivos são também generalizações e, na medida em que delimitam o sentido, também o reduzem. A particularidade de Bloom encontra-se assim resumida sob o signo da abstração. Não por acaso, portanto, Litz (1974, p.403), argumenta que "Ítaca", ao oscilar entre os níveis literais e alegóricos, ilustra metonicamente o funcionamento de *Ulysses* como um todo; os motivos, utilitários e simbólicos, pelos quais Bloom admira a água seriam exemplos privilegiados dessa dinâmica (Cf. UG p.950). Para Litz, no entanto, o final do episódio faz com que ele tenda irrevogavelmente para o lado do simbolismo. Para ele, a sequência de pensamentos de Bloom, "inveja, ciúme, abnegação e equanimidade", torna-se o resumo desse processo, já que, com a substantivação e a generalização da temática do adultério (que ganha ares universais), Bloom e Molly são transformados de indivíduos em tipos e arquétipos.

O fluxo de pensamentos e sentimentos que o estilo nomeia e generaliza inclui, ainda, possíveis reações para o adultério[517]. A irrealidade das possibilidades aventadas somada aos modificadores que reiteradamente as postergam ou excluem é o que retira do trecho todo sentido possível de desfecho ou resolução. O invólucro de racionalidade que o estilo confere ao conteúdo acaba por revelar o seu oposto: o papel que o irracional desempenha nas decisões. A própria forma da pergunta, hipotética devido à condicional – "Que represália, se alguma houvesse?" (UG p.1032) –, remete tanto à estrutura temporal do monólogo interior (por meio da qual o futuro do pretérito acompanhado pela condicional era uma síntese da frustração), quanto àquilo que "Sereias" evidenciou: a incursão no pensamento dos personagem em *Ulysses* não se desdobra em ações; até os planos futuros se tornam rapidamente lembranças. Ao escolher, justamente no último episódio em que estaremos com Bloom e Stephen, acumular uma série de informações que não os levam a uma situação específica e, muito menos, a alguma situação definitiva, "Ítaca" brinca com a noção de eficácia narrativa. Essa brincadeira, porém, não é algo totalmente novo. Tanto é assim que à

[517] "Que represália, se alguma houvesse?
Assassínio, jamais, pois que dois males não perfaziam um bem. Duelo por combate, não. Divórcio, não agora. Desmascaramento por artifício mecânico (cama automática) ou depoimento individual (testemunhas oculares ocultas), ainda não. Processo por perdas e danos através de influência legal ou simulação de lesão corporal tendo como provas ferimentos sofridos (autoinflingidos), não impossivelmente. Se alguma houvesse, absolutamente, conivência, introdução de emulação (material, uma próspera agência de publicidade rival: moral, um bensucedido agente rival de intimidade), depreciação, alienação, humilhação, separação, que protegem um do outro os separados, que protegem de ambos separador" (UG p.1-32).

"solução", Bloom sobrepõe outros pensamentos que lhe dão satisfação e, por fim, o mais eficaz de todos eles, a sempre certeira atenuação de suas dores: depois dessa série de ruminações amargas, o beijo que Bloom dá nos "roliços melões" de Molly é a concretização, a materialização *in acto*, do termo final da cadeia associativa de muitos dos seus monólogos; um lembrete, agora em carne e osso, de que, está tudo ordem, pois "a forma está lá. A forma está lá ainda. Ombro. Quadril. Roliça" (UG p.214).

Em lugar da conclusão ou Penélope, a última tentativa de nocaute em Bloom

E a forma estava de fato lá. Agora, não mais sob o signo de um muxoxo monossilábico, de um pedaço de braço estendido pela janela, da fofoca maliciosa ou da lembrança ao mesmo tempo dolorosa e consoladora[518]. Aquilo que tinha sido até então um referente sempre presente, mas apenas parcialmente desvelado, uma notação a todo instante descrita pelos outros, mas, ainda assim, um objeto abreviado e, por isso mesmo, incessantemente expandível e misterioso, ganha finalmente o direito ao monólogo interior. Em "Ítaca", Bloom, respondendo às perguntas de Molly sobre o dia, omite a correspondência com Martha Clifford, o inconveniente no bar Kiernan e o flerte com Gerty, acrescenta outros fatos para preencher essas lacunas, e adormece no meio do diálogo que dá, então, lugar ao monólogo de Molly em "Penélope". Já de saída, seu monólogo interior começa em tudo diferente de qualquer outro: a falta de pontuação, as sentenças extremamente longas quando comparadas à abreviação sintática dos monólogos de Bloom, porém demasiadamente coloquiais, despuradoradas e com erros se contrapostas às sentenças longas, mas poéticas de Stephen; tudo aponta para o fato de que "Penélope", portanto, opera segundo o princípio de individualização e o efeito de verossimilhança psicológica, mas também para o fato de que o episódio é construído a partir de uma concepção de pensamento como uma espécie de discurso interior continuado e infinito, de tal modo que o termo "fluxo de consciência" parece fazer, inclusive, mais sentido nesse caso... A imagem, afinal, de um escoamento, de um movimento contínuo que segue um curso, parece adequada a essa configuração própria da verborragia de Molly Bloom.

Attridge (2000, p.95-6), no entanto, já constatou que essa radicalidade formal é apenas aparente e que os monólogos de Bloom e Stephen infringem muito mais as convenções

518 Cf. os dezenove verbetes de Molly no "Dicionário de Leopld Bloom". Eles formam não só uma imagem vívida de Molly, como também, unidos, se tornam uma verdadeira afirmação do amor.

gramaticais: uma vez pontuado, "Penélope" ganha quase o aspecto de uma narrativa convencional, a não ser, claro, pelo fato significativo de que o sentido dessa narrativa ocasionalmente depende de onde cada leitor coloca os pontos finais. E, acrescentaríamos, também de como os pronomes são preenchidos, o que depende basicamente de uma avaliação do contexto, nem sempre uma garantia em si, já que eles também variam constantemente. Isso porque um dos aspectos formais mais marcantes do monólogo de Molly é também a acentuação da indeterminação pronominal: ao saltar de um "ele" a outro, sem identificá-lo, o seu monólogo simula a privacidade da mente, ao mesmo tempo em que transita intensamente entre passado, presente e futuro, retomando outra característica da lógica da forma... Com isso, *Ulysses* retoma a relação outrora estabelecida entre personagem e estilo e reinicia, no seu momento final, ao princípio que guiou os primeiros episódios. Com uma exceção: a (quase) ausência do narrador em terceira pessoa. Não é à toa que o monólogo da Molly foi tantas vezes considerado o *lócus classicus* do monólogo autônomo, a sua forma mais bem acabada. Molly, porém, não podemos esquecer, está, diferentemente de Bloom e Stephen, não apenas no interior da sua casa, mas deitada em sua cama; sem qualquer interação com o mundo exterior e com outros personagens. Tudo isso leva a crer que o abandono quase total[519] do narrador deve-se mais ao contexto narrativo, às particularidades desse evento ficcional, do que exatamente a uma escolha pré-determinada por princípio. Não por acaso, alguma voz (que não poderia ser a voz interior da personagem) transcreve os três apitos do trem... "Penélope" é, portanto, não só o retorno de Bloom para sua casa, mas, junto com ele, o retorno daquela forma narrativa que Stephen inaugurou e que Bloom permitiu desenvolver ainda mais, ainda que de uma maneira diferente...

Contudo, apesar de aparentemente prescindir daquela concepção de forma que o romance apresenta, sobretudo, a partir de "Sereias", "Penélope" carrega inevitavelmente atrás de si o peso dessa concepção, ao menos em dois sentidos. O primeiro é que, quando nos deparamos com esse episódio, não estamos imunes à impressão algo consolidada de que, no limite, qualquer situação narrativa pode ser apresentada das mais variadas formas, nem estamos isentos da desconfiança já criada de que os estilos podem não ter motivação e propósito. O segundo é que "Penélope" é tão enfaticamente um repassar pelo próprio romance que se torna, em si mesmo, um grande comentário sobre o livro e, sobretudo, sobre os eventos aos quais tivemos acesso apenas lateralmente. O mais flagrante deles é, claro, o encontro de

519 Dizemos "quase total" porque alguma instância, afinal, transcreve o apito do trem.

Molly com Boylan. "Penélope" parece ocupar, assim, uma posição intermediária entre essas duas concepções de forma sobre as quais o romance se estrutura: sem deixar de ser indubitavelmente uma expressão da interioridade de Molly Bloom, é também linguagem e, enquanto linguagem, o episódio é uma nova versão dos fatos e, como não poderia deixar de ser, uma interpretação do romance que lemos até aqui.

Com efeito, parte do que faz o monólogo de Molly tão especial é o fato de que nós, antes de termos contato com a sua interioridade, sabemos muito do que Molly sabe, o que aumenta nosso prazer com a leitura. Vários eventos ficcionais e personagens já conhecidos são revisitados a partir de um novo ângulo, o que acaba por conferir novos sentidos à trama: a lembrança da senhora Riordan, por exemplo, parece confirmar a fofoca de "Ciclope" de que Bloom, "um sobrinho maluco", ficava, na época em que morava no City Arms, "tentando conquistar a velha bancando o adelaide jogando besigue pra entrar na partilha dos contados no testamento dela"[520] (UG p.497). Molly relembra essa mesma circunstância, ao mesmo tempo em que nos esclarece que o esforço de Bloom foi em vão, pois a Senhora Riordan "não deixou nem um tostão pra gente tudo pras missas pra ela e pra alma dela maior mãodevaca do mundo"[521] (UG p.1037). Também nos reencontramos com a mulher de M'Coy, Boylan (e com o fato de que Molly, assim como nós, sabe que Bloom "anda meio cismado"[522] sobre ele e ela), Bloom, Tom Kernan, Stephen, Milly, Rudy (que Molly se arrepende de ter enterrado com o casaquinho de lã, que poderia ter sido doado para uma criança que precisava...), a empregada Marry Driscoll, Jack Power, Paddy Dignam, Ben Dollard (com a roupa de gala emprestada e apertada), Simon Dedalus, todo aquele "grupinho", enfim, que fica "gozando [de Bloom] pelas costas"[523] (UG p.1092, inserção nossa). Quando Molly surge, portanto, ela complementa não só a imagem dela mesma, mas também a dos outros personagens e, sobretudo, a dos fatos. É por isso que se torna possível cotejar eventos, comparando como uma mesma experiência desperta emoções diferentes. Vejamos, por exemplo, as lembranças que a noite no comarote dado por Gunn suscitou em Bloom e em Molly, respectivamente:

> A noite que o Michael Gunn deu o camarote pra nós [...] ela estava bonita. O vestido açafrão que ela estava usando, decotado, documentos à mostra. De

[520] "Time they were stopping in the City Arms pisser Burke told me there was na old one there with a cracked loodheramaun of a nephew and Bloom trying to get the soft side of her doing the mollycoddle playing bezique to come in for a bit of the wampum in her will […]" (*U* 12.504-507).
[521] "[...] she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever […]" (*U* 18.5-6).
[522] "porque ele anda meio cismado sobre eu e ele ele não é tão bobo assim" (UG p.1041) / "because he has an idea about him and me hes not such a fool" (*U* 18.81).
[523] "[...] making fun of him then behind his back" (*U* 18.1276-1277).

> cravo o hálito dela sempre no teatro quando se curvava pra fazer uma pergunta. Contei a ela o que o Spinoza diz naquele livro do coitado do papi. Hipnotizada, ouvindo. Olhos desse tamanho. Ela se curvou. Camarada nas frisas, espiando dentro dela com o binóculo de ópera com todo o empenho do mundo[524] (UG p.469).

> [...] aquela noite que me veio assim na primeira e única vez que a gente estava num camarote que o Michael Gunn deu pra ele pra ver a senhora Kendall com o marido dela no Gaiety alguma coisa que ele fez de um seguro pra ele na Drimmies era de pedir arreglo apesar que eu não ia desistir com aquele cavalheiro da sociedade me encarando com o binóculo lá de cima e ele do meu outro lado falando do Spinoza e da alma dele que está morta tem milhões de anos já eu acho e eu sorrindo o melhor possível toda encharcada me inclinando pra frente como se estivesse interessada já que tinha que aguentar sentada até o último momento[525] (UG p.1085).

Quase tudo na lembrança de Molly constrasta com a lembrança que a mesma experiência suscitou em Bloom: enquanto Bloom se recorda da roupa que Molly estava usando, Molly se lembra que foi "a primeira e única vez que a gente estava no camarote", o que remete à sua frustração com o fato de Bloom não ter dinheiro. Ela já havia se exasperado com os "trocadinhos que ele arranja" no Freeman ao invés de "entrar em algum escritório ou uma coisa assim onde tivesse um salário regular" ou de "estar até agora com o senhor Cuffe"[526] (UG p.1059). Mesmo a irritação com a presença de Bloom na cama e na casa o dia inteiro poderia ser amenizada "se pelo menos a gente tivesse uma banheira ou no mínimo o meu quarto"[527] (UG p.1076). A afirmação indica uma forte presença do dinheiro como compensação. Não por acaso, portanto, uma de suas primeiras perguntas sobre Boylan (reverberante na mente de Bloom) foi "Esse Boylan é bem de vida?"[528] (UG p.183). Na lembrança, o camarote perde o seu valor por ter sido não um bem adquirido, mas um agradecimento por algum favor. Ainda assim, ele foi um lugar privilegiado para Molly ser admirada, o que ela, sempre sedutora, aparentemente gosta. A menção à Spinoza é um caso a parte, pois torna flagrante a contraposição entre a impressão que Bloom teve de Molly,

---

524 "Night Michael Gunn gave us the box [...] She looked fine. Her crocus dress she wore lowcut, belongings on show. Clove her breath was always in theatre when she bent to ask a question. Told her what Spinoza says in that book of poor papa´s. Hypnotised, listening. Eyes like that. She bent. Chap in dresscircle staring down int her with his operaglass for all he was worth" (*U* 11.1050;1056-1060) .

525 "[...] that night it came on me like that the one and only time we were in a box that Michael Gunn gave him to see Mrs Kendal and her husband at the Gaiety something he did about insurance for him in Drimmies I was fit to be tied though I wouldnt give in with that gentleman of fashion staring down at me with his glasses and him the other side of me talking about Spinoza and his soul thats dead I suppose millions of years ago I smiled the best I could all in swamp leaning forward as if I was interested having to sit it out then to the last tag […]" (*U* 18.1110-1117).

526 "[...] he ought to chuck that Freeman with the paltry few shellings he knocks out of it and go into na office or something where hed get regular pay [...] he could have been in Mr Cuffes still […]" (*U* 18.503-5; 510).

527 "If we had even a bath itself or my own room" (*U* 18.904-5).

528 "Is that Boylan well off?" (*U* 4.528-9).

"Hipnotizada, ouvindo. Olhos desse tamanho", e o que Molly realmente sentiu: "e eu sorrindo o melhor possível toda encharcada me inclinando pra frente como se estivesse interessada".

É inegável que Molly manifesta um quê de Emma Bovary: não só no sentido da temática mais óbvia do adultério, de uma suposta "influência" da leitura de romances, do deslumbramento fruto do conluio entre erotismo e mercadoria, mas também do casamento como sinônimo de frustração. No entanto, se Emma, como dissemos, foi produto de uma sociedade que produziu a mitologia social do casamento por amor e, junto com essa falsa promessa, o seu correlato, o adultério por amor, Molly está um passo à frente e parece menos ingênua. Molly Bloom não tem qualquer reivindicação de felicidade, e parece crer tão pouco no casamento por amor – "ora tanto faz ele quanto outro"[529] (UG p.1106) –, quanto no adultério por amor. Boylan parece tê-la enfadado tanto quanto (e mesmo mais) que o próprio Bloom: peludo demais para o calor, pesado demais com seu quadril ossudo, rude demais ao lhe dar um tapa na bunda, sem "educação nem refinamento nem nada", "um pateta que não sabe diferenciar um poema de um repolho"[530] (UG p.1096). "Penélope" termina, assim, de desenhar a imagem que já tínhamos feito dele por meio dos monólogos interiores de Bloom e por meio do seu único monologo interior ("Franguinha nova"). As lembranças de Molly, assim como suas impressões, acabam por endossar a nossa visão de Boylan como um grosseiro e vulgar sedutor. Diante da insatisfação com o casamento e da decepção com o adultério, a fuga do já conhecido, continua sendo uma alternativa possível. Tão importante quanto o fato de que nós já sabemos muito do que Molly sabe, é o fato de que nós, algumas vezes, sabemos mais do que ela sabe. Essa outra dimensão da leitura de "Penélope" é o que confere certa comicidade às idealizações de Molly, e, também, certa ironia dramática à leitura. A presença do Stephen em sua casa, por exemplo, faz aflorar a sua imaginação e surge como uma saída interessante, um devaneio bem-vindo diante de um presente amoroso pouco promissor em todos os sentidos. A presença de Stephen a leva a uma série de fantasias ao seu respeito que, quando constrastadas com o conhecimento que temos sobre ele depois de tantas páginas, soam risíveis: "espero que ele não seja aquele tipo de universitário travado"[531] (UG p.1094), ela deseja em vão. Se Molly acerta ao imaginá-lo como alguém inteligente e que poderia lhe ensinar italiano, ela se equivoca ao imaginá-lo "tão limpo comparado com aqueles porcos daqueles homens que [...] nunca nem sonham em lavar aquelas partes de um ano pro

529 "I thought well as well him as another" (*U* 18.1604-5).
530 "no manners nor no refinement nor no nothing [...] the ignoramus that doesnt know poetry from a cabbage" (*U* 18.1368-9).
531 "I hope hes not that stuckup university student sort" (*U* 18.1328-9).

outro"[532] (UG p.1095). Da mesma maneira, sabemos, por exemplo, que Bloom de fato gozou como suspeita Molly, mas, diferente dela, sabemos que não foi pagando por isso.... Reconhecemos o destinatário da carta que ela o viu "escrevinhando" (e sabemos que o caso não passa disso).... Também podemos nomear os lugares que Bloom frequentou, quando Molly apenas tenta adivinhá-los.... No entanto, em alguns momentos, sabemos tanto quanto Molly: O que teria motivado Bloom a pedir o café na cama? Ele de fato pediu? Nada nesse sentido passou pela sua cabeça ao longo do dia. Molly atenderá seu desejo? Esse pedido, assim como essa modificação significativa na rotina do casal Bloom, se houver, pode significar algo mais? O quê? Essas quatro dimensões da leitura de "Penélpe", prazer, comicidade, ironia dramática e indeterminação do sentido, não são efeitos novos, mas retomam, de uma maneira diferenciada, sensações que já nos atravessaram antes durante a leitura de *Ulysses*.

O monólogo de Molly, porém, dá ainda continuidade a outra dinâmica retórica já presente e conhecida. Como vimos ao longo do nosso percurso argumentativo, Bloom já vinha sendo vítima de uma esturutra de auto-interpretação do romance que o tornava ao mesmo tempo objeto de comentário, ironia e crítica. Essa estrutura também se manifesta aqui e, nesse sentido, Molly tem algo do narrador de "Ciclope", motivo pelo qual denominamos esse tópico de "última tentativa de nocaute em Bloom": "ele devia ganhar uma medalha de couro com uma borda de massa de vidraceiro por todos os planos que ele inventa"[533] (UG p.1079), "mas eu nunca na minha vida que entro de novo num barco com ele depois dele em Bray dizendo pros barqueiros que sabia remar se alguém perguntasse se ele sabia cavalgar em corrida de obstáculos pra Copa de Ouro ele ia dizer que sim"[534] (UG p.1078). Quando o rancor de Molly a leva finalmente a pensar no caso de uma mulher que assasinou o marido com arsênico branco no chá, ela se pergunta por que a substância tem esse nome e, logo, lança: "se eu perguntasse pra ele ele ia dizer que vem do grego e você fica sabendo tanto quanto sabia antes de perguntar"[535] (UG p.1048). Ou, sobre a palavra "metempsicose": "e aquela palavra mete alguma coisa com cose e ele me veio com uns travalínguas sobre encarnação ele nunca consegue explicar alguma coisa simplesmente de um jeito que um

532 "hed be so clean compared with those pigs of men I suppose never dream of washing it from 1 years end to the other" (*U* 18.1356-7).
533 "he ought to get a leather medal with a putty rim for all the plans he invents" (*U* 18.988-9).
534 "Id never again in this life get into a boat with him after him at Bray telling the boatman he knew how to row if anyone asked could he ride the steeplechase for the gold cup hed say yes" (*U* 18.954-6).
535 "if I asked him hed say its from the Greek leave us as wise as we were before" (*U* 18.241-2).

cristão entenda"[536] (UG p.1061-2). "Travalíngua" [jawbreakers] aqui é a mesma palavra usada, inclusive, pelo narrador de "Ciclope" (Cf. *U* 12.466). As referências a Bloom não param por aí: "mas que ele sabe um monte de coisinha isso sabe"[537] (UG p.1045), "tudo era comèquechama"[538] (UG p.1072), "sempre ouvindo ele e o anúncio do Billy Prescott e o anúncio do Shawes e o anúncio do Raio que o Parta"[539] (UG p.1094-5), "explicando e patacoando sobre religião e perseguição ele não deixa você aproveitar nada de um jeito normal"[540] (UG p.1088). Como se vê, deixamos Bloom, em "Ítaca", reduzido à um ponto final que Joyce fazia questão que fosse graficamente visível na página. Bloom, no entanto, não nos deixou. Todo esse conjunto não deixa de ser uma espécie de decodificação irritadiça do comportamento do personagem, uma descrição dele sob a perspectiva de Molly. Seu espírito utópico, sua predisposição à explicação, sua inabilidade para nomear certos fenômenos ("coméquechama"), todas essas marcas típicas do monólogo de Bloom estão presentes no monólogo de Molly; são sinais, em suma, de que a interioridade de Bloom se manifesta também por meio da interioridade de Molly. Com elas, observamos toda a vulnerabilidade de Bloom, tão caleicospicamente mostrado.

Cansada do marido e do amante, Molly também realiza constantemente em seu monólogo o mesmo movimento dos monólogos de Bloom: o salto do particular (Bloom/Boylan/outros) para o geral (homens). Eis como "Penélope" é também um verdadeiro gesto de desforra diante dos verbetes das mulheres do "Dicionário de Leopold Bloom": "eles são tão fracos e choraminguentos quando estão doentes eles precisam de uma mulher pra ficar bons se o nariz dele sangra você era capaz de pensar que era oh uma tragédia"[541] (UG p.1038), "mostre um pouco de atenção e eles te tratam que nem merda"[542] (UG p.1098-9), "ia ser muito melhor pro mundo ser governado pelas mulheres do mundo você não ia ver as mulheres saírem se matando e chacinando quando é que a gente vê uma mulher rolando por aí de bêbada que nem eles fazem ou jogando a última moedinha que têm e perdendo nos cavalos

536 "and that Word met something with hoses in it and he came out with some jawbreakers about the incarnation he never can explain a thing simply the way a body can understand" (*U* 18.565-7).
537 "still he knows a loto f mixedup things" (*U* 18.179-180).
538 "everything was whatyoucallit" (*U* 18.820).
539 "always listening to him and Billy Prescots ad and Keyess ad and Tom the Devils ad" (*U* 18.1342-3).
540 "explaining and rigmaroling about religion and persecution he wont let you enjoy anything naturally" (*U* 18.1190-1).
541 "theyre so weak and puling when theyre sick they want a woman to get well if his nose bleeds you think it was O tragic" (*U* 18.23-4).
542 "show them attention and they treat you like dirt" (*U* 18.1433-4).

sim porque uma mulher não importa o que ela faça ela sabe quando parar"[543] (UG p.1099), "nenhum bobo é mais bobo que um bobo velho"[544] (UG p.1039), "fingir que está gostando até ele gozar e aí resolvo eu mesma sozinha"[545] (UG p.1041), "por que que a gente não pode beijar um homem sem ter que casar com ele antes"[546] (UG p.1042), "bela invenção que eles fizeram pra mulher isso de ele ficar com todo o prazer"[547] (UG p.1044), "porque é isso que eles querem de você com aquela cara decidida e depravada"[548] (UG p.1044), "eles não conseguem se virar sem nós"[549] (UG p.1047), "eu preferia morrer 20 vezes seguidas que casar com outro do sexo deles"[550] (UG p.1047), "marido tudo bem mas amante não dá pra enganar"[551] (UG p.1052), "não são umas bestas nunca entendem o que você diz nem se você mandasse imprimir num cartaz grandão"[552] (UG p.1067), "onde é que entra a grande inteligência deles isso eu queria saber massa cinzenta pra mim eles tem é só no rabo"[553] (UG p.1067), "eles são tudo louquinho pra entrar lá de onde eles saem"[554] (UG p.1072), "todos eles mudam eles não têm nem metade do caráter que as mulheres têm"[555] (UG p.1072), "o que eu quisesse ele ia fazer imediatamente ou antes até com quem será com quem será que você vai casar"[556] (UG p.1079), "homens trapaceiros nem todos os 20 bolsos deles bastam pras mentiras"[557] (UG p.1090). "onde é que eles iam estar todos se não tivessem todos uma mãe pra cuidar deles"[558] (UG p.1099) etc. Dessa forma, seu monólogo é também uma enxurrada de rancor contra os homens, que culmina constantemente na estereotipia. Se o ressentimento também acaba por resvalar as mulheres – "vacas nojentas", "pronta pra te enfiar a faca"[559] (UG p.1099; 1100) – ele é logo justificado a partir de uma falha....dos homens: "eu imagino que são as dificuldades todas que a gente tem que deixam a gente tão irritada"[560] (UG

543 "itd be much better for the world to be governed by the women in it you wouldnt see women going and killing one another and slaughtering when do you ever see women rolling around drunk like they do or gambling every penny they have and loosing it on horses yes because a woman whatever she does she knows where to stop" (*U* 18.1434-9).
544 "no fool like an old fool" (*U* 18.52).
545 "pretending to like it till he comes and then finish it off myself" (*U* 18.98-9).
546 "why cant you Kiss a man without going and marrying him first" (*U* 18.102-3).
547 "nice invention they made for women for him to get all the pleasure" (*U* 18.157).
548 "because thats all they want out you with that determined vicious look in his eye" (*U* 18.152-3).
549 "they cant get on without us" (*U* 18.239-40).
550 "Id rather die 20 times over than marry another of their sex" (*U* 18.231-2).
551 "all very well a husbund but you cant fool a lover" (*U* 18.354-5).
552 "arent they thick never understand what you say even youd want to print it up on a big pôster" (U 18.706-7).
553 "where does their great intelligence come in Id like to know grey matter they have it all in their tail" (*U* 18.709-10).
554 "theyre all mad to get in there where they come out of" (*U* 18.806).
555 "changed they all do they havent half the character a woman has" (*U* 18.826-7).
556 "whatever I liked he was going to do immediately if not sooner will you be my man will you carry my can" (*U* 18.987-8).
557 "deceitful men all their 20 pockets arent enough for their lies" (*U* 18.1236-7).
558 "where would they all of them be if they hadnt all a mother to look after hem" (*U* 18.1441-2).
559 "ready to sitck her knife in you" (*U* 18.1457-8), "we are a dreadful lof of bitches" (*U* 18.1459).
560 "I suppose its all the troubles we have make us so snappy" (*U* 18.1459).

p.1100). Até o seu atrito com a Milly "é culpa dele claro deixando nós duas de escravas aqui em vez de arranjar uma menina tem muito tempo"[561] (UG p.1083).

As citações são longas, mas divertidas e, quando reunidas (sobretudo porque estão algo condensadas; as considerações de Bloom sobre as mulheres estão, afinal, dispersas em muito mais páginas do que as de Molly), nos lembram que, se o dia 16 de junho foi um dia comum para Bloom e para Stephen (com exceção talvez para a sua decisão de deixar a Torre Martello), ele não foi um dia qualquer para Molly: ela, afinal, teve um encontro, o mesmo que assombrou Bloom durante o dia e que só esteve presente na narrativa por meio de seus monólogos interiores, da sua alucinação ou delírio em "Circe" e que, agora, finalmente, nos é contado com detalhes (inclusive os sórdidos) pela própria Molly.... É, portanto, esse acontecimento nada trivial (embora um pouco decepcionante), somado ao fato de que Bloom chega tarde e supostamente lhe faz um pedido no mínimo estranho, o que a faz perder o sono, pensar em toda a sua vida. Esses acontecimentos incomuns a levam a uma retrospectiva dos seus amantes e amores, da sua infância, da sua relação com o pai, das cenas mais memoráveis com Leopold Bloom (o passeio de barco, a sopa derramada no trem, a sua caça ao rato com o candelabro, "fazendo barulho pra facilitar pro ladrão", o jantar de peixe...) e, finalmente, ao princípio do seu casamento com Bloom... Não é por acaso, portanto, que o monólogo termina com o pedido de casamento que Molly recebeu. É, em certa medida, o início da sua história com ele (e, em certo sentido, também da história que nos trouxe até aqui) o último elo da cadeia associativa que viemos acompanhando desde o início de Penélope. Como outros monólogos desse romance, este também é um círculo concêntrico, que se abre e "fecha" em si mesmo.

Esse monólogo, no entanto, também se abre para novas direções e interpretações e é justamente do seu excerto final que uma impressão nova, um novo tom, pode surgir: Molly oscila em relação a Bloom numa mesma afirmação, quando recorda a cena dos dois deitados ao sul no morro Howth: "por isso que eu gostei dele porque eu vi que ele entendia ou sentia o que uma mulher é eu sabia que sempre ia poder passar a perna nele"[562] (UG p.1105). Essa passagem condensa em uma única frase o movimento geral do monólogo da Molly e, porque não, também de alguns episódios da segunda parte do romance. Como quase tudo em "Penélope", esse único trecho também retroage, tem efeito sob o passado: podemos, então, a

---

[561] "its his fault of course having the two of us slaving here instead of getting in a woman long ago" (*U* 18.1078-9).
[562] "I liked him because I saw he understood or feld what a woman is and I knew I could always get round him" (*U* 18.1578-80).

partir da sua leitura, perceber que, logo já na primeira página do monólogo, a irritação com a postura de Bloom diante da Senhora Riordam se converteu em amor, um defeito se transformou rapidamente em qualidade: "ainda assim eu gosto disso nele educado com as velhinhas assim e os garçons e os mendigos também"[563] (UG p.1038). E, depois da leitura de todo o monólogo, pode-se dizer que a falta de reciprocidade de Bloom é o motivo do tom irritadiço que tantas vezes caracteriza os pensamento de sua mulher. Molly parece estar mais incomodada com a ausência de Bloom (Poldy já não a abraça mais e a deixa o dia todo sozinha em casa) do que com a sua presença.

"Penélope" realiza uma espécie de movimento pendular (também não de todo estranho à segunda parte do romance), ao oscilar constantemente entre o afeto/admiração/condescendência e o ódio por Bloom: "ele me divertia cada coisa que ele dizia com aquele sorriso meio babão"[564] (UG p.1088), "acho que não deve existir na raça humana inteirinha outro homem com os hábitos que ele tem"[565] (UG p.1088), "ele tem o bom senso de não sair torrando até o último penny que ganha lá na gorja deles e cuida da mulher dele e da família"[566] (UG p.1092), "ele teve os bons modos de não me acordar"[567] (UG p.1077), "eu gostava do jeito dele fazer a corte naquela época ele sabia como ganhar uma mulher"[568] (UG p.1051), "estava mesmo com cara de bobão pingando na chuva uns dentes maravilhosos que ele tinha que eu ficava com fome só de olhar"[569] (UG p.1050), "eu adoro ouvir ele correndo escada acima de manhã com as xícaras chacoalhando na bandeja e aí brincar com a gata"[570] (UG p.1077), "Poldy pelo menos apesar de tudo sempre limpa o pé no capacho quando entra faça chuva ou faça sol e sempre engraxa as próprias botas também e ele sempre tira o chapéu quando encontra alguém na rua"[571] (UG p.1047), "ele era bem bonitão naquela época tentando ficar parecido com o lorde Byron [...] lindo demais para um homem"[572] (UG p.1046), "eu gostava dele por isso porque mostrava que ele sabia se conter e

563 "still I like that in him polite to old women like that and waiters and beggars" (*U* 18.16-7).
564 "he used to amuse me the things he Said with the half sloothering smile on him" (*U* 18.1185-6).
565 "I suppose there isnt in all creation another man with the habits he has" (*U* 18.1197-8).
566 "he has sense enough not to squander every penny piece he earns down their gullets and looks after his wife and family" (*U* 18.1278-9).
567 "still he had the manners not to wake me" (*U* 18.927-8).
568 "I like the way he made love then he knew the way to take a woman" (*U* 18.328-9).
569 "he did look a big fool dreeping in the rain splendid set of teeth he had made me hungry to look at them" (*U* 18.306-8).
570 "I Love to hear him falling up the stairs of a morning with the cups rattling on the tray and then play with the cat" (*U* 18.933-4).
571 "Poldy anyhow whatever he does always wipes his feet on the mat when he comes in wet or shine and always blacks his own boots too and he always takes off his hat when he comes up in the street" (*U* 18.225-7).
572 "he was very handsome at that time trying to look like Lord Byron [..] he was too beautiful for a man" (*U* 18.208-210).

não estava à disposição da primeira que pedisse"[573] (UG p.1046) etc. Mesmo a única comparação com Boyla resulta no estapafúrdio "o Poldy tem mais porra"[574] (UG p.1044).

O nocaute, portanto, parece não ter sido eficaz, Bloom parou em pé exatamente como já havia parado antes, a despeito das tentativas, que não foram poucas, de derrubá-lo. Sobreviveu aos encontros com Boylan, à exclusão dos amigos, ao enterro de um deles, ao ódio do Cidadão e à verborragia raivosa do narrador anônimo, aos pastiches, ao mocego bisbilhoteiro de Sandymont, à preocupação com Milly, à Nighttown, aos guardas dos quais livrou Stephen, às lembranças dolorosas de seu pai, de Rudy e de Molly. Sobreviveu também à supremacia dos estilos, à paródia e aos ataques que sofreu, também de Molly. "Penélope" parece ser, com seus múltiplos "sims" – e com aquele que confirma a união com Bloom – a reiteração de algo já afirmado ao longo de todo o romance: assim como Molly, aceitamos Bloom. A cena final é, no limite, ao mesmo tempo o que deu início a uma das tramas mais importantes do romance, o que também faria com que essa trama começasse de novo, se preciso fosse. E talvez seja. Não apenas a ausência de ponto final, portanto, caracteriza o movimento circular e infinito de "Penélope". Ao finalizar com a recordação dessa cena em especial, ao revisitar lembranças, fatos e eventos que retroagem em todo o romance, incidindo sobre toda a narrativa, e ao recusar realmente o fim, "Penélope" não termina de fato, mas se torna um convite tentador para recomeçar a leitura: o pedido de Molly (e do leitor) – "O Jamesy let me out of this" (*U* 18.1128-9) – parece ter sido em vão. O *Ulysses* é um romance do qual não se sai tão cedo. "Penélope" é esse aviso final, a advertência de que o romance será realmente lido quando for relido.

[573] "I liked him for that it showed he could hold in and wasnt to be got for the asking" (*U* 18.196-8).
[574] "Poldy has more spunk in him" (*U* 18.168).

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Tradução de Robert Hullot-Kentor. London: Continuum, 2002.

ADORNO, Theodor W. *Aesthetics*: 1958/1958. Translated by Wieland Hoban. Medford: Polity Press, 2018.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p.55-63.

ALLISON, Sarah; GEMMA, Marissa; HEUSER, Ryan; MORETTI, Franco; TEVEL, Amir; Irena, YAMBOLIEV. Style at the Scale of the Sentence. In: Moretti, Franco (org.). *Canon/Archive*: Studies in Quantitative Formalism. Nova York: N+1 Books, 2017, p.33-63.

AMARAL, Vitor Alevato do; COGO, Elis Maria; DALL´BELLO, Eloísa. As nove vidas de um conto: as traduções de 'Os mortos', de James Joyce, em português brasileiro (1942-2018). *Revista Gragoatá* (UFF), v. 49, p. 493-512, 2019.

ATTRIDGE, Derek. Molly´s flow: the writting of 'Penelope' and the questiono f women´s language. In: *Joyce effects*: on language, theory, and history. United Kingdom: University Press, 2000, p.93-116.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. 6ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*: estudos de costumes: cenas da vida privada. Vol. 1. Tradução de Vidal de Oliveira. 3ª Edição. São Paulo: Globo, 2012.

BANFIELD, Ann. *Unspeakable sentences*: narration and representation in the language of fiction. New York: Routledge, 2015.

BARNES, Djuna. James Joyce. *Vanity Fair*, nº 3 (April 1922). Disponível em www.vanityfair.com/news/1922/03/james-joyce-djuna-barnes-ulysses Acesso em 21 ago. 2019.

BARON, Scarlett. *'Strandentwining Cable'*: Joyce, Flaubert, and Intertextuality. New York: Oxord University Press, 2012.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.181-190.

BARTHES, Roland. *S/Z* – Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac. Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BICKERTON, Derek. James Joyce and the development of interior monologue. In: *Essays in Criticism*, Volume XVIII, p.32-46, Issue 1, January 1968.

BICKERTON, Derek. Modes of interior monologue: a definition. In: *Modern Language Quartely*, Volume 28, Issue 2, p.229-239, Duke University Press, June. 1967.

BLAMIRES, Harry. *The New Bloomsday Book*: A Guide Through Ulysses. New York: Routledge, 2009.

BLOOM, Harold. *Gênio*. Tradução de José Roberto O´Shea.São Paulo: Objetiva, 2003.

BLUMENBERG, Hans. *Paradigms for a metaphorology*. Translated by Robert Savage. New York: Cornell University Press and Cornell University Library, 2010.

BOOKER, M. Keith. *Joyce, Bakhtin and the literary tradition*: toward a comparative cultural poetics. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. 2ª Edition. United States: University of Chicago Press, 1983.

BRAZEAU, Robert. Ulysses e a forma. Tradução de Fabio Akcelrud Durão. In: DURÃO, F. A.; GALINDO, C.W.; BRAZEAU, R.; GOLDMAN, J.; RODOVALHO, O. Metamorfoses de Joyce – dossiê. *Revista Cult*. São Paulo, p.26-43, 01 fev. 2013. Disponível em https://revistacult.uol.com.br/home/ulysses-e-forma/ Acesso em 04 out. 2022.

BRUNS, Gerald. L. "Eumaeus". In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyce´s Ulysses*: Critical Essays. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974, p.363-383.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the making of Ulysses*. London: Oxford University Press, 1972.

BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim*: uma introdução a James Joyce para o leitor comum. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURGESS, Anthony. *Joysprick*: an introduction to the language of James Joyce. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1973.

CECCONI, Elisabetta. "*Who Chose This Face for Me?"*: Joyce's Creation of Secondary Characters in "Ulysses". Bern: Peter Lang, 2007.

COHN, Dorrit Claire. Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style. In: *Comparative Literature*, Vol. 18, No. 2 (Spring, 1966), pp. 97-112.

COHN, Dorrit Claire. *Transparent minds*: narrative modes of presenting consciousness in fiction. Princeton: University Press, 1978.

CREASY, Matthew. 'To vary the timehonoured adage': Ulysses and the proverb. *English: Journal of the English Association*, Volume 57, Issue 217, 2008, p. 65–81.

CROSS, Richard. *Flaubert and Joyce*: the rite of fiction. Princeton: Princeton University Press, 1971.

DAHL, Liisa. The Linguistic presentation of the Interior Monologue in James Joyce´s Ulysses. In: *James Joyce Quartely*, University of Tulsa, Winter, 1970, Vol.7, Nº 2 (Winter, 1970), pp.114-119.

DANTO, Arthur C. *O abuso da beleza*: a estética e o conceito de arte. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DEMING, Robert H (Editor). *James Joyce*: The Critical Heritage. Volume 2, 1928-41. London and New York: Routledge, 2005.

DÖBLIN, Alfred. "Ulysses" von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz:* a história de Franz Biberkopf. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DUJARDIN, Édouard. *Le monologue intérieur* : son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. Paris: A. Messein, 1931.

DUJARDIN, Édouard. *Os loureiros estão cortados*. Tradução de Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Editora Brejo, 2005.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". In: *Do texto à obra e outros ensaios*. Curitiba: Appris, 2019, p.149-159.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Fome de ordem. In: *Entre Clássicos*, São Paulo: Duetto Editorial, n.9, 2008.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e Coerência*: quatro capítulos de uma estética negativa. São Paulo: Nankin, 2012.

DURÃO, Fabio Akcelrud; TINTI, Tauan Fernandes. Do pastiche sobre si: estilo e antropomorfismo no "Nausica", de Ulysses. In: *Revista da Anpoll*, nº 36, p.187-214, Florianópolis, Jan/Jun. 2014.

EAGLETON, Terry. *Humor*: o papel fundamental do riso na cultura. Tradução de Alessandra Bonrruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIOT, Thomas Stearns. Ulysses: order and mithy. In: *Selected prose of T.S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975.

ELLMANN, Richard. *Ulysses on the liffey*. London: Faber and Faber, 1972.

FAULKNER, William. *O som e a fúria*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Mœurs de province roman. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Volume 715 : version 2.01. Ed. Paris, Librairie de France, 1929. Disponível em https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Flaubert-Bovary.pdf Acesso em 03 abr. 2019.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 2002.

FLUDERNIK, Monika. Narrative and Its Development. In: *The Journal of Narrative Theory*. Winter, 1986, Vol. 16, Nº 1 (Winter, 1986), p.15-40.

FRIEDRICH, Hugo. *Tres clasicos de la novela francesa*. Buenos Aires. Editora Losada S.A., 1939.

GAIPA, Mark; LATHAM, Sean; SCHOLES, Robert (Editors). *The Little Review "Ulysses"*. United States of America: Yale University, 2015.

GALINDO, Caetano W. *Abre aspas*: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakthin. Vol. 1. Tese de doutorado (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Linguística) - Universidade de São Paulo, 2006.

GALINDO, Caetano W. *Sim, eu digo sim*: uma visita guiada a Ulysses de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GENETTE, Gerárd. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. 1ª edição. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GENETTE, Gerárd. Verossimilhança e motivação. In: *Figuras II*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015, p.73-102.

GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert. J. *Ulysses Annoted* – Notes for James Joyce´s Ulysses. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 1988.

GILBERT, Stuart. *James Joyce´s Ulysses*: a study by Stuart Gilbert. New York: Vintage Books, 1955.

GILLESPIE, Michael Patrick. *Recent criticism of James Joyce´s Ulysses*: an analytical review. New York: Camden House, 2000.

HART, Clive. Wandering Rocks. In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyce´s Ulysses*: Critical Essays. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974, p.181-216.

HAYMAN, David. Toward a Postflaubertian Joyce. In: *Scribble 2*: Joyce et Flaubert. Edited by Claude Jacquet and André Topia. Minard: Paris, 1990, p.13-33.

HAYMAN, David. *Ulysses*: the mechanics of meaning. London: The University of Wisconsin Press, 1982.

HOBSBAWM, Eric, J. *A era das revoluções*: Europa 1789-1848. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 24ª edição; 9º edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOGAN, Patrick Colm. Parallel processing and the human mind: Re-understanding consciousness with James Joyce's Ulysses. In: *Journal Of Literary Semantics*, 2013, 42 (2), p.159-164.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*: A study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and other. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1958.

IGOE, Vivian. *The Real People of Joyce´s 'Ulysses'*: A Biographical Guide. Dublin: University College Dublin Press, 2016.

JACQUET, Claude; TOPIA André (Eds.*)*. James Joyce 2: *'Scribble' 2*: Joyce et Flaubert. Paris, Revue des Lettres Modernes, 1990.

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: *A arte da ficção* – e outros ensaios. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário editorial, 1995, p.19-46.

JAMESON, Frederic. Filmar O capital? In: *Crítica Marxista*, n.30, p.67-74, 2010.

JAMESON, Frederic. *The modernist papers*. London: Verso, 2016.

JOLLES, André. *Formas Simples*: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Traduçaõ de Álvaro Cabra. São Paulo, Editora Cultrix, 1976.

JOYCE, James. *Ulysses*. The Gabler Edition. New York: Random House, 1986.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2013.

JOYCE, James. *Dubliners*: text, critcism, and notes. SHCHOLES, Robert; Litz, A. Walton (Organizadores.). New York: The Viking Press, 1969.

JOYCE, James. In: *James Joyce*: Cartas a Harriet. MEDEIROS, Sérgio; AMARANTE, Dirce Waltrick do (Organização e tradução). São Paulo: Iluminaras, 2018.

JOYCE, James. In: *Lettes of James Joyce*. Stuart Gilbert (Editor.). New York: The Viking Press, 1957.

JOYCE, James. O novo drama de IbsenIn: *De santos e sábios*: escritos estéticos e políticos. Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante (Orgs.). Tradução de Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.49-70.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. New York: New Directions, 1955.

JOYCE, James. *Stephen Herói*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2012b.

JOYCE, James. *The Portrait of the Artist as Young man and Dubliners*. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

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

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, Stanislaus. In: Letters from Stanislaus to James Joyce, 26 February 1922. In: ELLMANN, Richard (Ed.). In: *Letters of James Joyce*., Vol.3. New York: The Viking Press, 1966, p.58.

KAFKA, Franz. *Letters to Felice*. Edited by Erich Heller and Jürgen Born. Translated by James Stern and Elisabeth Duckworth.United States: Shocken Books, 1973.

KAFKA, Franz. *O processo*. Traduzido por Guimarães Editores. Portugal: Publicações Dom Quixote, 2009.

KENNER, Hugh. Circe. In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyce´s Ulysses*: Critical Essays. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974, p.341-62.

KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce y Beckett*. Los comediantes estoicos. Traducción de Rafael Vargas. México: FCCE, 2011.

KENNER, Hugh. *Joyce´s voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

KIBERD, Declan. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p.13-91.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. United States of America: Princeton University Press, 1981.

LEONARD, Garry. Joyce and Advertising: Advertising and Commodity Culture in Joyce. In: J*ames Joyce Quarterly*. Vol. 30/31, Vol. 30, no. 4 - Vol. 31, no. 1, Joyce and Advertising (Summer - Fall, 1993), pp. 573-592.

LITZ, A. Walton. Ithaca. In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyce´s Ulysses*: Critical Essays. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974, p.385-405.

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua*: Flaubert e Madame Bovary. Tradução de José Rubens Siqueira. 1ª Ediçao. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LUKÁCS, György. A concepção do mundo subjacente a vanguarda literária. In: *Realismo Crítico Hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969a, p.33-75.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. Franz Kafka ou Thomas Mann?. In: *Realismo Crítico Hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1969b, p.77-133.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MCHALE, Brian. Constructing (Post)Modernism: The Case of "Ulysses". *Style*, Vol. 24, No. 1, Tel Aviv Poetics: Language and the Reader (Spring 1990), p. 1-21.

McKENNA, Wayne; ANTONIA, Alexis. 'A few simple words' of interior monologue in Ulysses: Reconfiguring the Evidence. In: *Literary and Linguistic Computing*, Vol 11, Nº 2, Oxford University Press, 1996.

MCKEON, Michael. *The origins of the English Novel*: 1600-1740. United States of America: The Johns Hopkins University Press, 2002.

MORETTI, Franco. Árvores. In: *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2008, p.109-154.

MORETTI, Franco. O século sério. In: *Novos Estudos CEBRAP*, nº 65, março de 2003, p.3-33.

MORETTI, Franco. The Long Goodbye: Ulysses and the End of Liberal Capitalism In: *Signs Taken For Wonders*: Essays in the Sociology of Literary Forms. Translated by Susan Fisher, David Forgacs and David Miller. London: Verso, 1997, p.182-208.

MORETTI, Franco. Ulysses in the twentieth century. In: *Modern epic*: the world-system from Goethe to García Márquez. Translated by Quintin Hoare. London: Verso, 1996, p.123-229.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

PASCAL, Roy. *The duasl voice*: free indirect speech and its function in the nineteenth-century European Novel. Machester: Manchester University Press, 1977.

PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy*: Rimbaud to Cage. United States of America: Princeton University Press, 1981.

PERUCHI, Camila Hespanhol. Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em Ulysses. In: *Qorpus*, v.9 n. 3 dez 2019 / Especial James Joyce I, p.131-148.

PERUCHI, Camila Hespanhol. O que pode Ulysses nos dizer sobre a racionalidade estética? In: *Scripta Uniandrade*, v.19, n.2 (2021), p. 258-277.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. London, Boston: Faber and Faber, 1991.

POUND, Ezra. At last the novel appears. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce*: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce. New York: New Directions Books, 1967b, p. 88-91.

POUND, Ezra. Dubliners and Mr. James Joyce. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce*: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce. New York: New Directions Books, 1967a, p.27-30.

POUND, Ezra. The quality of Mr. Joyce´s work. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce*: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce. New York: New Directions Books, 1967c, p. 248-52

PROUST, Marcel. A propósito do estilo de Flaubert. In: *Nas Trilhas da Crítica*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Edusp, 1994, p.65-85.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. O fio perdido do romance. In: *O fio perdido*: ensaios sobre a ficção moderna. Trad. de Marcelo Mori. São Paulo, Martins Fontes, 2017, p.15-75.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Madame Bovary, by Gustave Flaubert. In: *Madame Bovary*: contexts, critical reception. Edited by Margaret Cohen. New York, NY; London: W.W. Norton & Company, 2005, p. 392-403. (A Norton critical edition).

SCHNITZLER, Arthur. *O tenente Gustl*: novela. Organização e tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SCHOLES, Robert; PHELAN, James; KELLOGG, Robert. *The nature of narrative*. New York: Oxford University Press, 2006.

SENN, Fritz. Nausicaa. In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyce´s Ulysses*: Critical Essays. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974, p.277-311.

SOMER, John. The Self-Reflexive Arranger in the Initial Style of Joyce´s Ulysses. In: *James Joyce Quartely*. Vol.31, Nº2 (Winter, 1994), p.65-79.

STEINBERG, Erwin. R. *The Stream of Consciousness and Beyond Ulysses*. United States of America: University of Pittsburgh Press, 1973.

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir* : chronique du XIXe siècle. La Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents Volume 776 : version 1.0. Ed. Paris, Le Divan, 1927. Disponível em https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Stendhal-rouge.pdf Acesso em 09 jan. 2019.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Abril, 2010

TITAN JR, Samuel. *Gustave Flaubert – A Educação Sentimental*. In: *Revista Bravo!*, Edição de outubro/2009. São Paulo: Editora Abril.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: Todorov, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura* – Textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p.305-356.

TRILLING, Lionel. *The Liberal Imagination*. Introduction by Louis Menand. New York: The New York Review Books (NYRB), 2008.

TULLY, Nola (Editor).*Yes I said yes I will Yes*: A celebration of James Joyce, Ulysses, and 100 years of Bloomsday. United States: Vintage Books, 2004.

TUMANOV, Vladimir. *Mind Reading*: Unframed direct interior monologue in European fiction. Amsterdan: Rodopi, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance inglês*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WICKE, Jennifer. Joyce and consumer cultura. In: ATTRIDGE, Derek (Editor.). *Cambridge Companinon to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.234-253.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. *Rumo ao Farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

ZOLA, Émile. *Les romanciers naturalistes*. Paris. Bibliothèque-Charpentier. G. Charpentier & E. Fasquelle, 1893.

Anexos

Dicionário de Leopold Bloom ou As artes de Mestre Poldy	
DIVERSOS	
Areia: coisa mais inútil. Não cresce nada (UG p.600).	Hopeless thing sand. Nothing grows in it (*U* 13.1266-67).
Bêbados: anotam três e levam cinco (UG p.168).	Off the drunks perhaps. Put down three and carry five (*U* 4.130-1).
Bêbados (2): levam metade do tempo para cobrir uma distância (UG p.690).	Drunks cover distance double quick (*U* 15.636).
Preto: conduz, reflete (refrata será?), o calor. (UG p.166).	Black conducts, reflects, (refracts is it?), the heat (*U* 4.79-80).
Cores: dependem da luz que você vê. Encarar sol por exemplo que nem a águia daí olhar pra um sapato vê um borrão mancha amarelenta (UG p.594-5).	Colours depend on the light you see. Stare the sun for example like the eagle then look at a shoe see a blotch blob yellowish (*U* 13.1132-3).
Lombo semovente: bom de ver assim logo de manhã (UG p. 169-70).	[…] behind her moving hams. Pleasant to see first thing in the morning (*U* 4.171-2).
Eucaliptos: excelentes para a sombra, combustível e construção (UG p.170).	[…] and plant with eucalyptus trees. Excellent for shade, fuel and construction (*U* 4.193-4).
Azeitonas: é mais barato: laranja precisa irrigação artificial (UG p.170)	Olives cheaper: oranges need artificial irrigation (*U* 4.196-7).
Fruto de cera fresco: bom de segurar, levar até o nariz e sentir o perfume (UG p. 171).	Nice to hold, cool waxen fruit, hold in the hand, lift it to the nostrils and smell the perfume (*U* 4. 207-8).
O povo mais antigo: vagaram longe por toda a terra, cativeiro em cativeiro, multiplicando, morrendo, nascendo em toda parte (UG p. 171-2).	The oldest people. Wandered far away over all the earth, captivity to captivity, multiplying, dying, being born everywhere (*U* 4.225-6).
Mar Morto: vento algum ai ser capaz de erguer aquelas ondas (UG p. 171).	[…] the dead sea […] No wind could lift those waves (*U* 4.219-21).
Mar Morto (2): sem peixe, sem alga, fundo afundado na terra (UG p.171).	[...] the dead sea: no fish, weedless, sunk deep in the earth (*U* 4.219-20).
Mar Morto (3): você não consegue afundar nem que tente: de tão grossa de sal (UG p.185).	Couldn´t sink if you tried: so thick with salt (*U* 5.39).
Picadeiro: crueldade por trás disso tudo. Animais dopados (UG p.176).	*Ruby: the Pride of the Ring*. […] cruelty behind it all. Doped animals (*U* 4.346; 349).
O trapézio no Hengler: tive que olhar pra outro lado (UG p.176).	Trapeze at Hengler´s. Had to look the other way (*U* 4.349-50).
Terra vagabunda: toda terra fica assim sem bosta (UG p.181).	[...] scabby soil. [...] All soil like that without dung (*U* 4.477-8).
Bosta: sujeira limpa (UG p.181).	Mulch of ung [...] dirty cleans (*U* 4.481).
Cingaleses: se enrolando tomando sol, no *dolce far niente*. Sem mexer uma palha o dia inteiro. Dormem seis meses em cada doze [...]	[…] cinghalese lobbing about in the sun in dolce far niente, not doing a hand´s turn all day. Sleep six months out of twelve. […] The

A maioria vive de ar (UG p.185).	air feeds most (*U* 5.32-3; 34).
A umidade do ar: dá vista longa quem sabe (UG p.188).	Moisture about gives long sight perhaps (*U* 5.112-3).
Charuto: tem efeito refrescante. Narcótico. (UG p.194).	Cigar has a cooling effect. Narcotic (*U* 5.272).
Chapéu: essas panelas que a gente tem que usar. Deviam moldar os chapéus nas nossas cabeças (UG p.198).	These pots we have to wear. We ought to have hats modeled on our heads (*U* 5.355-6).
Drogas: envelhecem depois da excitação mental. Letargia. Por quê? Reação. Uma vida em uma noite. Aos poucos vai te mudando o caráter (UG p.202) .	Drugs age you after mental excitement. Lethargy then. Why? Reaction. A lifetime in a night. Gradually changes your character (*U* 5.474-5).
Ervas, untos, desinfetantes: o cheiro quase já te cura que nem campainha da porta do dentista (UG p.202).	[…] herbs, ointments, disinfectants. […] smell almost cure you like the dentist´s doorbell (*U* 5.476; 477-8).
Venenos: a única cura. Alívio onde você menos espera. Esperta a natureza (UG p.203).	Poisons the only cures. Remedy where you least expect it. Clever of nature (*U* 5.483-4).
Sujeira: faz rolinho no umbigo da gente (UG p.203).	Dirt gets rolled up in your navel (*U* 5.502-3).
Banho: juntar dever e prazer (UG p. 203).	Bath [...] combine business with pleasure (*U* 5.504; 504-5).
Jogo: está dando em árvore ultimamente. (UG p.205).	Betting. Regular hotbed of it lately (*U* 5.544-5).
Rifa de grande peru macio: sua ceia de natal por três pence (UG p.205).	Raffle for large tender turkey. Your Christmas dinner for threepence (*U* 5.545-6).
Filho: alguma coisa que fica (UG p.209).	[...] son [...] Something to hand on (*U* 6.74-5).
Cartola: relíquias da antiga decência (UG p.215).	[...] silk hat [...]. Relics of old decency (*U* 6.234).
Contato com a morte: não perca essa oportunidade (UG p.211).	Canvassing for death. Don't miss this chance (*U* 6. 124-5).
Um sorriso: garante muita coisa (UG p. 215).	A smile goes a long away (*U* 6.243)
Cadáver: muito melhor fechar todos os orifícios. Sim, também. Com cera. O esfíncter solto. Selar tudinho (UG p.222).	Much better to close up all the orifices. Yes, also. With wax. The sphincter loose. Seal up all (*U* 6. 425-6).
Cadáver (2): Quantos! Todos esses aqui um dia andaram por Dublin. Fieis que se foram. *Como são vocês hoje um dia fomos nós* (UG p.243, grifo nosso).	How many! All these here once walked round Dublin. Faithful departed. As you are now so once were we (*U* 6.960-1).
Cadáver (3): carne estragada (UG p. 244).	A corpse is meat gone bad (*U* 6.981-2).
Cadáver (4): cobertos com pás de terra às carradas rapidinho. Milhares a cada hora. Sobrando no mundo (UG p.226).	Shovelling them under by the cartload doublequick. Thousands every hour. Too many in the world (*U* 6.515-16).
Queijo: cadáver do leite (UG p. 244).	Well and what´s cheese? Corpse of milk (*U* 6.982).
Assassinato: adoram ler sobre essas coisas (UG p. 225).	The murderer´s image in the eye of the murdered. They love reading about it (*U* 6.478-9).
Enterros: no mundo todo em toda parte a toda hora (UG p.226).	Funerals all over the world everywhere every minute (*U* 6.514).
Caixão: só um peso morto (UG p.226).	[..] coffin [...] so much dead weight (*U* 6.521).
Caixão (2): a última morada na terra (UG p.238).	Poor Dignam! His last lie on the earth in his box (*U* 6.815) .

Caixão (3): quando você pensa neles todos acaba parecendo um desperdício de madeira (UG p.238).	When you think of them all it does seem a wast of wood (*U* 6.815-6).
Caixão (4): Preto pros casados. Pedrês pros solteirões. Fosco pras freiras (UG p.218).	[…] coffin [...] Black for the married. Piebald for bachelors. Dun for a nun. (*U* 6.322; 323-324)
Caixão (5): de que lado está a cabeça? (UG p.228).	The mutes bore the coffin into the chapel.Which end is his head? (*U* 6.579-580).
Gás mefítico: eles têm que fazer um buraco nos caixões de vez em quando pra deixar sair e aí queimar. Sai num jorro: azul. Uma fungada naquilo e você já era (UG p. 230).	Down in the vaults of saint Werburgh's lovely old organ hundred and fifty they have to bore a hole in the coffins sometimes to let out the bad gas and burn it. Out it rushes: blue. One whiff of that and you're a doner (*U* 6.609-612).
Coração: uma bomba afinal, bombeando milhares de galões de sangue todo dia. Um belo dia trava e lá se vai você (UG p.232).	A pump after all, pumping thousands of gallons of blood every Day. One fine day it gets bunged up: and there you are (*U* 6.674-75).
Células: continuam vivendo. Mudando por aí. Vivem pra sempre praticamente. Não tendo o que comer se comem (UG p.236).	Of course the cells or whatever they are go on living. [...] Nothing to feed on feed on themselves (*U* 6.780-782).
Morte: bom é um longo descanso. Não sentir mais. É o momento que você sente. Deve ser desagradável pra danar. De início não acredita. Engano tem que ser: outra pessoa. *Tente a casa da frente. Espera, eu queria. Eu ainda não.* E aí a câmara mortuária obscurecida. Luz eles querem. Sussurrando em volta de você. *Quer que chame o padre?* Daí alucinações e errâncias. Delirando tudo que você escondeu a vida inteira. A luta da morte. *O sono dele não está normal. Aperte a pálpebra inferior*. Olhando se o nariz dele está pontudo se a queixada está caindo se a sola do pé amarelou. Arranca esse travesseiro e acaba com tudo aí no chão já que ele está condenado (UG p.239, grifo nosso).	Well, it is a long rest. Feel no more. It's the moment you feel. Must be damned unpleasant. Can't believe it at first. Mistake must be: someone else. Try the house opposite. Wait, I wanted to. I haven't yet. Then darkened deathchamber. Light they want. Whispering around you. Would you like to see a priest? Then rambling and wandering. Delirium all you hid all your life. The death struggle. His sleep is not natural. Press his lower eyelid. Watching is his nose pointed is his jaw sinking are the soles of his feet yellow. Pull the pillow away and finish it off on the floor since he's doomed (*U* 6.843-851).
Morte (2): daí alucinações e errâncias. Delirando tudo o que você escondeu a vida inteira (UG p.239).	Then rambling and wandering. Delirium all you hid all your life (*U* 6. 847-8).
Morte (3): Bum! Expira. Até que enfim. As pessoas falam de você um pouco: te esquecem. *Não esqueçam de rezar por ele. Lembrem-se dele nas suas orações*. Até o Parnell. O dia da hera vai morrendo. Depois eles segue: caindo num buraco, um depois do outro (UG p.239, grifo nosso).	Bam! He expires. Gone at last. People talk about you a bit: forget you. Don't forget to pray for him. Remember him in your prayers. Even Parnell. Ivy day dying out. Then they follow: dropping into a hole, one after the other (*U* 6.853-856).
Anjos entristecidos, cruzes, pilares partidos, mausoléus de família: mais razoável gastar o dinheiro em alguma caridade pros vivos (UG p.242).	[…] Saddened angels, crosses, broken pillars, family vaults […] More sensible to spend money on some charity for the living (*U* 6.928-9; 930-1).
Epitáfio: mais interessante se dissessem o que eles eram. Fulano de tal, borracheiro. Eu	More interesting if they told you what they were. So and So, wheelwright. I travelled for

viajava vendendo linóleo. Eu paguei cinco xelins de cada libra. Ou a de uma mulher com uma panela de molho. Eu fazia um bom cozido irlandês (UG p. 242).	cork Lino. I paid Five shillings in the Pound. Or a woman´s with her saucepan. I cooked good Irish stew (*U* 6.937-40).
Guirlandas de folha de bronze: compensam mais pelo dinheiro que a gente paga. Ainda assim, as flores são mais poéticas. A outra fica meio cansativo, nunca murcha. Não expressam nada. Semprevivas (UG p.242-243).	Rusty wreaths hung on knobs, garlands of bronzefoil. Better value that for the Money. Still, the flowers are more poetical. The other gets rather tiresome, never withering. Expresses nothing. Immortelles (*U* 6.945-8).
Afogamento: dizem que é o mais agradável. Vê a tua vida toda num lampejo. (UG p.244)	Drowning they say is the pleasantest. See your whole live in a flash (*U* 6.988).
Unhas e cabelos: cresce mesmo assim depois (UG p.207).	[...] the nails and the hair. [...]. Grows all the same after (*U* 6.19-20).
Coqueluche: dizem que cura. Sorte que a Milly nunca teve. Coitadinhas das crianças! Ficam lá virando do avesso de convulsão. De dar dó (UG p.211).	Whooping cough they say it cures. Good job Milly never got it. Poor children! Doubles them up black and blue in convulsions. Shame really (*U* 6.121-123).
Pingos de chuva: separados. Engraçado. Como que por um crivo (UG p. 211.)	A raindrop spat on his hat […]. Apart. Curious. Like through a colander (*U* 6.129-131).
A fonte com o busto em memória de sir Philip Crampton: Ele era o quê? (UG p. 213).	Plasto's. Sir Philip Crampton's memorial fountain bust. Who was he? (*U* 6.191).
Corpo ficando um pouco mole: o que é que provoca isso acho que a pele não consegue se contrair tão rápido assim quando a carne despenca (UG p.214).	Body getting a bit softy. [...] What causes that? I suppose the skin can't contract quickly enough when the flesh falls off (*U* 6.204-206).
Suicídio: eles não têm piedade disso por aqui ou de infanticídio. Recusam enterro cristão. Antigamente enfiavam uma estaca de madeira no coração do sujeito no túmulo. Como se já não estivesse partido (UG p. 219).	They have no mercy on that here or infanticide. Refuse christian burial. They used to drive a stake of wood through his heart in the grave. As if it wasn't broken already (*U* 6.345-348).
Suicidas: às vezes eles se arrependem tarde demais. Encontrado no leito do rio agarrado aos juncos (UG p. 219).	Yet sometimes they repent too late. Found in the riverbed clutching rushes (*U* 6. 348-349).
Um rabecão vazio: parece aliviado (UG p.223).	An empty hearse [...] looks relieved (*U* 6.436-437).
Bicicleta: o Wren tinha uma outro dia no leilão mas de mulher (UG p. 223).	Wren had one other day at the auction but a lady´s (*U* 6.446-447).
Vias hídricas: o James M`Cann que se divertia me levando a remo até o ferry. Transporte mais barato. Estágios graduais. Casas flutuantes. Acampando. Rabecões também. Pro céu pela água (UG p.223).	[…] waterways. James M'Cann's hobby to row me o'er the ferry. Cheaper transit. By easy stages. Houseboats. Camping out. Also hearses. To heaven by water (*U* 6.447-449).
Enterrinho fuleiro: rabecão e três carruagens. Dá na mesma. Carregadores, rédeas douradas, missa de réquiem, disparo de uma salva. Pompa da morte (UG p. 225).	Paltry funeral: coach and three carriages. It's all the same. Pallbearers, gold reins, requiem mass, firing a volley. Pomp of death (*U* 6.498-499).
Viuvez: não está mais na moda desde que a velha rainha morreu (UG p. 227).	Widowhood not the thing since the old queen died (*U* 6.549).
Viúva moça: os homens gostam assim. Amor	You might pick up a young widow here. Men

entre as lápides. Romeu. Tempero do prazer. No meio da morte estamos na vida. As duas pontas se atam (UG p. 235).	like that. Love among the tombstones. Romeo. Spice of pleasure. In the midst of death we are in life. Both ends meet (*U* 6.757-760).
Mortos: são tão exigentes. *Depositem-me em minha terra natal* (UG p. 238).	They´re so particular. Lay me in my native earth (*U* 6.818-819).
Treze: é o número da morte [...] Superstição boba essa (UG p. 238).	I'm thirteen. […]Death's number. [...] Silly superstition that about thirteen (*U* 6.825-827).
Cova: a minha lá perto de Finglas, o jazigo que eu comprei. A mamãe, coitadinha, e o meu Rudy (UG p. 239).	Mine over there towards Finglas, the plot I bought. Mamma, poor mamma, and little Rudy (*U* 6.862-63).
Enterro: comece a ser esquecido. Longe dos olhos, longe do coração.(UG p. 240)	The clay fell softer. Begin to be forgotten. Out of sight, out of mind.(*U* 6.872)
A porta do escritório de Rutledge: eles sempre fazem uma porta na frente da outra para que o vento. Entrada. Saída (UG p. 248).	They always build one door opposite another for the wind to. Way in. Way out (*U* 7.50-1).
Máquinas: reduziam um sujeito a uns átomos se pegassem de jeito. Governam o mundo hoje em dia (UG p. 249).	Machines. Smash a man to atoms if they got him caught. Rule the world today (*U* 7.80-1).
Máquinas (2): quase humano o jeito que ela fica slltando pra chamar atenção. Fazendo o melhor que pode pra falar. Aquela porta também estava slltando quando rangia, pedindo pra ser fechada. Tudo fala à sua maneira. Sllta (UG p.253).	Almost human the way it sllt to call attention. Doing its level best to speak. That door too sllt creaking, asking to be shut. Everything speaks in its own way. Sllt (*U* 7.175-7).
Máquinas (3): Aparatos que poupem trabalho, suplantadores, bichospapões, monstros manufaturados para mútua matança criaturas sacrílegas produzidas por uma horda de cobiça várias de nosso trabalho prostituído (UG p.721).	Laboursaving apparatus, supplanters, bugbears, manufactured monsters for mutual murder, hideous hobgoblins produced by a horde of capitalistic lusts upon our prostituted labour (*U* 15.1392-3).
Anúncios e manchetes secundárias: sãos eles que vendem um hebdomadário e não as notícias rançosas da gazeta oficial (UG p.250).	It's the ads and side features sell a weekly, not the stale news in the official gazette (*U* 7. 89-90).
Coluna social Quase só Fatos: Quase só Fotos. Banhistas formosas em praia dourada. O maior balão do mundo. Celebrado casamento duplo de irmãs. Dois noivos rindo solto um do outro (UG p.250).	The personal note. M. A. P. Mainly all pictures. Shapely bathers on golden strand. World's biggest balloon. Double marriage of sisters celebrated. Two bridegrooms laughing heartily at each other (*U* 7.97-9).
Prensas: prensando, prensando, prensando. Agora se ele ficasse paralisado ali e ninguém soubesse como parar aquelas prensas elas iam continuar tilintando sem nem dar por isso, imprimir e comprimir e oprimir e deprimir (UG p.250).	The machines clanked in threefour time. Thump, thump, thump. Now if he got paralysed there and no-one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over and up and back (*U* 7.101-3).
Jornal: o que acontece com ele depois? Ah, embrulhar carne, pacotes: vários usos, mil e uma coisas (UG p.252).	What becomes of it after? O, wrap up meat, parcels: various uses, thousand and one things (*U* 7.137-8).
Bala de abacaxi, chupachupa de limão, caramelo: dá dor de barriga (UG p.290).	Pineapple rock, lemon platt, butter scotch. […] Bad for their tummies (*U* 8.1; 3).
Rei: sentado no trono, chupando jujubas rubras até embranquecerem (UG P.290).	Lozenge and comfit manufacturer to His Majesty the King. [...] Sitting on his throne

	sucking red jujubes white (*U* 8.3-4).
Bacalhau: a fosforescência, aquele esverdeado meio que azulado. Muito bom pro cérebro (UG p.291)	If you live a bit of codfish for instance. [...] The phosphorescence, that bluey greeny. Very good for the brain (*U* 8.21-2; 25-6).
Shakespeare: não tem rima: verso branco. O fluir da língua, aquilo. Os pensamentos. Solenes (UG p. 293).	But then Shakespeare has no rhymes: blank verse. The flow of the language it is. The thoughts. Solemn (*U* 8.64-6).
Maçãs esmaltadas amontoadas no tabuleiro: devem ser da Austrália nessa época do ano. Casca brilhante: esfrega com um trapo ou um lenço (UG p. 293).	His gaze passed over the glazed apples serried on her stand. Australians they must be this time of year. Shiny peels: polishes them up with a rag or a handkerchief (*U* 8.70-2).
Barco a remo: fico imaginando se ele paga aluguel pra prefeitura. Como é que alguém ia poder ser dono da água? (UG p.294).	His eyes sought answer from the river and saw a rowboat rock [...] Wonder if he pays rent to the corporation. How can you own water really? (*U* 8.88; 93-4).
Água: está sempre correndo num fluxo, nunca a mesma, que no fluxo da vida traçamos (UG p.294).	It's always flowing in a stream, never the same, which in the stream of life we trace (*U* 8.94-95).
Vida: é um fluxo (UG p.294).	Because life is a stream (*U* 8.95).
Cama: sempre quente do corpo dela (UG p.298).	Swish and soft flop her stays made on the bed. Always warm from her (*U* 8.198-9).
Irish Times: o melhor jornal de longe pra um anúncio pequeno (UG p.303).	He passed the *Irish Times*. [...] Best paper by long chalks for small ad. (*U* 8.323; 334).
Parto: três dias imagine gemendo numa cama com um lencinho com vinagre enrolado na testa, aquele barrigão inchado. Uff! Horrível simplesmente! A cabeça da criança grande demais: fórceps. Enroscado dentro dela tentando abrir caminho com a bunda às cegas, tateando pelo caminho. Me matava uma coisa dessas. Sorte que a Molly passou fácil pelos dela. Tinham que inventar alguma coisa pra acabar com isso (UG p.304-305).	Three days imagine groaning on a bed with a vinegared handkerchief round her forehead, her belly swollen out. Phew! Dreadful simply! Child's head too big: forceps. Doubled up inside her trying to butt its way out blindly, groping for the way out. Kill me that would. Lucky Molly got over hers lightly. They ought to invent something to stop that (*U* 8.373-8).
Estátua de Tommy Moore: fizeram bem de colocar ele em cima de um mictório: encontro das águas (UG p.306).	He crossed under Tommy Moore's roguish finger. They did right to put him up over a urinal: meeting of the waters (*U* 8.414-15).
Criança: nasce um a cada segundo em algum lugar. Outro morre a cada segundo. Desde que eu dei comida pras gaivotas cinco minutos. Trezentos bateram as botas. Outros trezentos nasceram, lavando o sangue, todos são lavados no sangue do cordeiro, balindo mééééé (UG p.309).	Purefoy swollen belly on a bed groaning to have a child tugged out of her. One born every second somewhere. Other dying every second. Since I fed the birds five minutes. Three hundred kicked the bucket. Other three hundred born, washing the blood off, all are washed in the blood of the lamb, bawling maaaaaa (*U*. 8.479-83).
O senhorio: nunca morre. [...] Compram tudo com ouro e ainda assim ficam com todo o ouro. Tem um engodo em algum lugar (UG p.309).	Landlord never dies they say. […]They buy the place up with gold and still they have all the gold. Swindle in it somewhere (*U* 8.486-87; 488-89).
13:00: essa é a hora mais horrenda do dia. Vitalidade. Parada, melancólica: odeio essa hora. Parece que eu fui comido e vomitado (UG p.309).	This is the very worst hour of the day. Vitality. Dull, gloomy: hate this hour. Feel as if I had been eaten and spewed (*U* 8.494-95).
Lei dos corpos em queda: cai tudo no chão	Law of falling bodies […] they all fall to the

(UG p.186).	ground (*U* 5.44-5).
Conversar: como se fosse resolver (UG p.187).	Talk: as if that would mend matters (*U* 5.76-7).
Como começa a vida: *vamos brincar um pouquinho, Poldy. Meu Deus, eu estou morrendo de vontade* (UG p.209).	Give us a touch, Poldy. God, I'm dying for it. How life begins (*U* 6.80-1).
Vegetarianos: só verdurinhâncias e frutas. Não comem um bifinho. Se você comer os olhos daquela vaca te hão de seguir por toda a eternidade. Eles dizem que é mais saudável. Gases e mijadeira, por outro lado. Eu tentei. Você fica indo o dia inteiro. Pior que arenque defumado. Sonhando a noite inteira. Como é que eles chamam aquela coisa que me deram bife de nozes? Nozarianos. Frutarianos. Pra dar a ideia que você está comendo lombinho. Absurdo. E ainda é salgado. Cozinham em soda. Você fica sentado a noite inteira na frente da pia (UG p.311).	Coming from the vegetarian. Only weggebobbles and fruit. Don't eat a beefsteak. If you do the eyes of that cow will pursue you through all eternity. They say it's healthier. Windandwatery though. Tried it. Keep you on the run all day. Bad as a bloater. Dreams all night. Why do they call that thing they gave me nutsteak? Nutarians. Fruitarians. To give you the idea you are eating rumpsteak. Absurd. Salty too. They cook in soda. Keep you sitting by the tap all night (*U* 8.534-541).
Pessoalzinho literário: etéreo todos eles são. Sonhadores, nebulosos, simbolísticos. Estetas é o que eles são (UG p.311).	Those literary etherial people they are all. Dreamy, cloudy, symbolistic. Esthetes they are (*U* 8.543-544).
Binóculos: podia topar com uns desses no escritório de achados e perdidos da ferrovia. (UG p.312).	He crossed at Nassau street corner and stood before the window of Yeates and Son, pricing the fieldglasses. […]Might chance on a pair in the railway lost property office. (*U*. 8.551-2; 556).
Achados e perdidos da ferrovia: impressionante as coisas que as pessoas deixam pra trás nos trens e nos guardavolumes. Onde é que estavam com a cabeça? (UG p.312).	[…] the railway lost property office. […] Astonishing the things people leave behind them in trains and cloakrooms. What do they be thinking about? (*U*. 8.852; 556-558).
Alemães: abrindo caminho por toda parte (UG p.312).	Germans making their way everywhere. (*U* 8.555)
Diversão de bebum: gargalhada com fumaça (UG p.314).	[...] fun for drunkards: guffaw and smoke (*U* 8.605).
Tempo: não dá pra fazer voltar atrás. Que nem segurar água na mão (UG p.314).	Can't bring back time. Like holding water in your hand (*U* 8.610-11).
Alfineteiras: faz tempo que eu estou ameaçando comprar uma. Enfia em tudo quanto é lugar. Agulhas pelas cortinas das janelas (UG p.314).	Pincushions. I'm a long time threatening to buy one. Sticking them all over the place. Needles in window curtains (*U* 8.625-26).
Sardinhas: quase dá pra sentir o gosto só de olhar (UG p.319).	Sardines on the shelves. Almost tasting them by looking (*U* 8.741).
Paz e Guerra: dependem da digestão de algum fulano (UG p.319).	Peace and war dependo n some fellow´s digestion (*U* 8.752-3).
Queijo: digere a tudo menos a si mesmo (UG p.319).	Cheese digests all but itself (*U* 8.755).
Uma bela salada: resolvia o pepino (UG p.319).	A Nice salad, cool as a cucumber (*U* 8.759).
Latas: tudo quanto é coisa esquisita que as pessoas pegam pra comer. De conchas, pervincas vincadas, de árvores, lesmas do	His eyes unhungrily saw shelves of tins: sardines, gaudy lobsters' claws. All the odd things people pick up for food. Our of shells,

chão os franceses comem, do mar com isca no anzol (UG p.323).	periwinkles with a pin, off trees, snails out of the ground the French eat, out of the sea with bait on a hook (*U* 8.855-58).
Elite: crème de la crème. Precisam de pratos especiais pra fingir que são (UG p.324).	The élite. Crème de la crème. They want special dishes to pretend they're (*U* 8.877-78).
Deusas nuas: ajuda na digestão. Elas não se importam com o que o homem vê. Tudo à vista (UG p. 325).	Shapely goddesses, [...] Aids to digestion. They don't care what man looks. All to see (*U* 8.920; 822-23).
Borgonha: belo levanta defunto (UG p. 330).	Burgundy. Good pick me up (*U* 8.1042).
Cegos: veja só todas as coisas que eles conseguem aprender a fazer. Ler com os dedos. Afinar piano. Ou é a gente que fica surpreso que eles não sejam estúpidos. Por isso que a gente acha esperta uma pessoa deformada ou um corcunda se diz alguma coisa que a gente podia ter dito (UG p.333).	Look at all the things they can learn to do. Read with their fingers. Tune pianos. Or we are surprised they have any brains. Why we think a deformed person or a hunchback clever if he says something we might say (*U* 8.1115-17).
Cegos (2): e com uma mulher, por exemplo. Mais desavergonhados por não ver. [...]Deve ser estranho não ver a mulher. Como que uma forma na cabeça dele. A voz temperatura quando ele encosta nela com dedos deve quase ver as linhas, as curvas. Com as mãos no cabelo dela, por exemplo. Digamos que fosse preto, por exemplo. Muito bem. Nós chamamos de preto. Depois passando pela pele branca. Sensação diferente quem sabe. Sensação de branco (UG p.333).	And with a woman, for instance. More shameless not seeing. […]. Must be strange not to see her. Kind of a form in his mind's eye. The voice, temperatures: when he touches her with his fingers must almost see the lines, the curves. His hands on her hair, for instance. Say it was black, for instance. Good. We call it black. Then passing over her white skin. Different feel perhaps. Feeling of white (*U* 8.1125-1131).
Vinho: dizem que não dá pra sentir o gosto com os olhos fechados ou com um resfriado (UG p.333).	They say you can't taste wines with your eyes shut or a cold in the head (*U* 8.1123-24).
Fumar no escuro: dizem que não dá prazer (UG p.333).	Also smoke in the dark they say get no pleasure (*U* 8.1024).
***As terríveis revelações de Maria Monk*, depois de *A obra-prima* de Aristóteles**: impressão torta e borrada (UG p.403).	Mr Bloom turned over idly pages of *The Awful Disclosures of Maria Monk*, then of Aristotle's *Masterpiece*. Crooked botched print (*U* 10.584-5).
Bebês: montes deles assim nesse momento no mundo interior. Todos forçando com o crânio para sair dali. Uma criança nasce a cada minuto em algum lugar (UG p.403).	Lots of them like that at this moment all over the world. All butting with their skulls to get out of it. Child born every minute somewhere (*U* 10.587-8).
***Belas tiranas* de James Lovebirch**: conheço o tipo desse aí. Já peguei? Já (UG p.403).	*Fair Tyrants* by James Loverbirch. Know the kind that is. Had it? Yes (*U* 10.601-2).
Doçuras do pecado: mais o estilo dela (UG p.403).	*Sweets of Sin*. More in her line (*U* 10.606).
Estátuas: a brancura. Isso que atrai aquela montoeira de homem (UG p.435).	That brings those rakes of fellows in: her white (*U* 11.154-155).
Preto: como é quente. [...] Refrata (será?) o calor (UG p.445-6).	How warm black is. [...] Refracts (is it?) heat. (*U* 11.446).
Piano de novo: soando melhor que da última vez que ouvi. Afinado provavelmente (UG p.453).	Piano again. Sounds better than last time I heard. Tuned probably (*U* 11.650).
Silêncio: é nele que você sente que ouve (UG p.459).	It´s in the silence after you feel you hear (*U* 11.793-4).

Solo: eu diria que ia ficar bem gordo de adubo de cadáver, osso, carne, unha, nos carneiros (UG p. 236).	I daresay the soil would be quite fat with corpsemanure, bones, flesh, nails. Charnelhouses (*U* 6.776-777).
Carneiros: ficando verde e cor de rosa, deocmpondo. Apodrecem rápido em terra úmida. Os velhos secos são mais duros. Aí meio que um ensebado meio que um rançoso. Aí começa a ficar preto, um melaço brotando deles. Aí resseca. Mariposas agourentas (UG p.236).	Charnelhouses. Dreadful. Turning green and pink decomposing.Rot quick in damp earth. The lean old ones tougher. Then a kind of a tallowy kind of a cheesy. Then begin to get black, black treacle oozing out of them. Then dried up. Deathmoths (*U* 6.777-780).
Música: números é o que é. Toda música quando você para pra pensar. [...] Matemáticamusa. E você acha que está ouvidndo o etéreo (UG p.460).	Numbers it is. All music when you come to think. […] Musemathematics. And you think you are listening to the etherial (*U* 11.830; 834-5).
Música (2): tem feitiços Shakespeare disse (UG p.463).	Music hath charms. Shakespeare said (*U* 11. 904-5).
Música (3): mar, vento, folhas, trovão, águas, vacas mugindo, o mercado de gado, galos, galinha não cacareja, cobras ssssibilam. Tem música em tudo. A porta do Ruttledge: ii rangendo. Não, isso é barulho (UG p.465).	Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise (*U* 11.963-5).
Sidra: coisa gasosa: prende além disso (UG p.473).	Gassy thing that cider: binding too (*U* 11.1180).
Vela harmônio: podia aprender a tocar. Barato (UG p.476).	Mr Leopold Bloom envisaged battered candlesticks melodeon oozing maggoty blowbags. Bargain: six bob. Might learn to play. Cheap (*U* 11.1262-4).
O belo da música: tem que ouvir duas vezes (UG p.469).	Beauty of music you must her twice (*U* 11.1060-1).
Roupa: põe tudo aquilo pra tirar aquilo tudo (UG p.581).	Put them all on to take them all off. (*U* 13.799).
Moda: muda bem quando você está para pegar o jeito (UG p.581).	Just changes when you´re on the track of the secret (*U* 13.804-5).
Moças bonitas e homens feios casando: a bela e a fera (UG p.583).	Pretty girls and ugly men marrying. Beauty and the beast (*U* 13.836).
Feio: eu não posso ser tão se a Molly (UG p.583).	Besides I cant´t be so if Molly (*U* 13.837).
Relógio: engraçado ter parado às quatro e meia [...] Será que foi bem quando ele, ela? Oh, ele fez. Dentro dela. Ela fez. Feito. Ah! [...] Muito estranho isso do meu relógio. Relógio de pulso vive dando problema. Fico imaginando se tem alguma influência magnética entre a pessoa porque foi mais ou menos na hora que ele. É acho que imediatamente. Sai o gato brinca o rato (UG p.583; 588-589).	Funny my watch stopped at half past four. [..] Was that just when he, she? Oh, he did. Into her. She did. Done. Ah! [...] Very strange about my watch. Wristwatches are Always going wrong. Wonder is there any magnetic influence between the person because that was about the time he. Yes I suppose, at once. Cat´s way, the mice will play (*U* 13.846-8; 983-6).
Belos olhos: é o branco do olho que realça isso não tanto a pupila (UG p.585).	Fine eyes [...] It´s the white of the eye brings that out not so much the pupil (*U* 13.906-8).
Cura pra beiço grosso: dizer prunos e prismas quarenta vezes toda manhã (UG p.585).	Say prunes and prisms forty times Every morning, cure for fat lips (*U* 13.901-2).
Espelho: melhor lugar pra um anúncio pra	Best place for na ad to catch a woman´s eye

chamar atenção de uma mulher (UG p.586).	on a mirror. (*U* 13.919-20).
Masturbação: mas me fez bem mesmo assim. Meio murcho depois do Kiernan, do Dignam. Por este alívio muitas graças (UG p.587).	Did me good all the same. Off colour after Kiernan´s, Dignam´s. For this relief much thanks. (*U* 13.939-40).
Eu: nunca consegui arremessar nada reto na escola. Torto que nem chifre de carneiro (UG p.587).	Course I never could thorw anything straight at school. Crooked as ram´s horn (*U* 13.951-2).
Magnetismo: o que provoca o movimento. A terra por exemplo puxando uma coisa e sendo puxada [...] Mulher e homem isso. Garfo e agulha. A Molly, ele (UG p.589).	Also that now is magnetism. [...]Earth for instance pulling this and being pulled. That causes movement. [...] Woman and man that is. Fork and steel. Molly, he (*U* 13.987-8; 992-3).
Cheiro: imagino que sejam milhões e milhões de grãozinhos que vêm soprados. Sim, é isso. Porque aquelas ilhas das especiarias, o cingalês hoje de manhã, você fareja a léguas de distância (UG p.590).	Suppose it´s ever so many millions of tiny grains blown across. Yes, it is. Because those spice islands, Cinghalese this morning, smell them leagues off (*U* 13.1017-19).
Cheiro (2): os animais se guiam por isso. Isso agora, vendo assim. A gente é igual. Algumas mulheres, exemplo, mandam uma mensagem de alerta quando estão menstruadas. Chega mais perto (UG p.590).	Animals go by that. Yes now, look at it that way. We´re the samae. Some women, instance, warn you off When They have their period. Come near (*U* 13.1030-2).
Hálito: o que você come e bebe é que dá (UG p.591).	Breath? What you eat and drink gives that (*U* 13.1035-1036).
Esperma: fonte da vida e é extremamente curioso o cheiro (UG p.591).	Source of life. And it´s extremely curious the smell. (*U* 13.1040-1041)
Apito: traz chuva dizem (UG p.592).	Whistle brings rain They say (*U* 13.1063).
Estradas do interior: te atravessam pelas tripas por uma ninharia (UG p.592).	Country roads. Run you through the small guts for nothing. (*U* 13.1072-3)
Na sombra depois do sol: melhor hora de regar as plantas também (UG p.592).	Best time to spray plants too in the shade after the sun (*U* 13.1074).
Raios vermelhos: são os mais longos (UG p.592).	Red rays are longest (*U* 13.1075).
A minha juventude: nunca mais (UG p.593)	Never again. My youth (*U* 13.1102).
Armas: como é que as pessoas podem mirar uma arma na cara da outra? As armas às vezes disparam (UG p.597).	How can people aim guns at each other. Sometimes they go off (*U* 13.1193-1194).
Peitinhos: o esquerdo é mais sensível, eu acho. O meu também. Mais perto do coração. (UG p.597).	Left one is more sensitive, I think. Mine too (*U* 13.1200-1).
Viúvo: odeio ver. Parece tão desamparado (UG p.599).	Widower I hate to see. Looks so forlorn (*U* 13.1232).
Confiança: pão lançado sobre as águas (UG p.599).	Trust? Bread casto n the waters (*U* 13.1251).
Fisgada aqui do lado: por que eu fui correr? (UG p.671).	Stitch in my side. Why did I run? (*U* 15.163).
Presença de espírito: não pode te salvar toda vez (UG p.691).	[...] presence of mind. Can't always save you (*U* 15.644-645).
Mão esquerda: pede mais esforço. Por quê? Menor porque é menos usado (UG p.692).	[...] left hand. Calls for more effort. Why? Smaller from want to use (*U* 15.669-670).
Amoresperfeitos: embelezam jardins suburbanados (UG p.731).	Panises? Embellish [...] suburban gardens (*U* 15.1665-1667).

Instinto: domina o mundo. Na vida. Na morte (UG p.762).	Instinct rules the world. In life. In death (*U* 15.1457-1458).
Luz confusa: confunde a memória (UG p.773).	Confused light confuses memory (*U* 15.2738).
O sono: revela o pior de todo mundo, a não ser quem sabe as crianças (UG p.796).	Sleep reveals the worst side of everyone, children perhaps excepted (*U* 15.3272-3273).
Fragilidade: teu nome é casamento (UG p.796).	Frailty, thy name is marriage (*U* 15.3277).
Ninfas: recatadas mas dispostas (UG p.803).	Shy but willing (*U* 15.3450).
Holandeses: Esses holandeses voadores ou holandeses roubadores enquanto se reclinam em seus castelos de proa acolchoados, jogando dados, que se lhes dá? Máquinas é seu brado, sua quimera, sua panacéia (UG p.721).	These flying Dutchmen or lying Dutchmen as they recline in their upholstered poop, casting dice, what reck they? Machines is their cry, their chimera, their panacea (*U* 15.1390-2).
PROFISSÕES	
Fuzileiros reais de Dublin: casacasvermelhas. Muito espalhafatoso. Deve ser por isso que as mulheres ficam atrás deles Uniforme (UG p.186-7).	Royal Dublin fusiliers. Redcoats. Too showy. That must be why the women go after them. Uniform (*U* 5.68-9).
Soldados da O`Connel Street: umas caras meio bobas: como que hipnotizados (UG p. 187).	Maud Gonne´s letter about taking them off O'Connell Street at night: […]. Half baked they look: hypnotized like (*U* 5.70; 73).
Soldados da O`Connel Street (2): um exército podre de doenças venéreas: império marítimo ou mareado (UG p.187).	[…] an army rotten with venereal disease: overseas or halfseasover empire (*U* 5.72).
Cocheiros: esquisita a vida dos cocheiros d(e praça errantes, faça chuva ou faça sol, seja aqui seja acolá, por hora ou combinado, sem vontade própria (UG p.192).	Curious the life of drifting cabbies. All weathers, all places, time or setdown, no will of their own (*U* 5.223-4).
Cocheiros (2): gosto de dar um cigarrinho de vez em quando. Sociáveis. Soltam umas sílabas volantes quando passam (UG p.192).	Like to give them an odd cigarette. Sociable. Shout a few flying syllables as they pass (*U* 5.225-6).
Cocheiros (3): só dois ali agora. Concordando com a cabeça. Inchados que nem uns sapos. Osso demais no crânio deles. O outro trotando por aí com um passageiro (UG p.213).	Only two there now. Nodding. Full as a tick. Too much bone in their skulls. The other trotting round with a fare (*U* 6.171-173).
Farmacêuticos: raramente se mudam. Aqueles potõesfaróis verdes e dourados são pesados demais pra levar (UG p.202).	Chemists rarely move. Their Green and gold beaconjars too heavy to stir (*U* 5.463-4).
Agulheiro: será que não podiam inventar alguma coisa automática pra que a própria roda muito mais prático? Bom mas aí esse sujeito ia perder o emprego? Bom mas aí um outro sujeito ia ganhar um emprego fabricando a invenção? (UG p.213).	Couldn't they invent something automatic so that the wheel itself much handier? Well but that fellow would lose his job then? Well but then another fellow would get a job making the new invention? (*U* 6.176-179).
Prostitutas nos cemitérios turcos: aprendem qualquer coisa se são levadas jovens (UG p. 235).	Whores in Turkish graveyards. Learn anything if taken young (*U* 6.757).
Tipógrafo com prova de paquê: quer ter certeza da grafia. Febre de provas (UG p.253).	Mr Bloom stood by, hearing the loud throbs of cranks, watching the silent typesetters at

	their cases. […] Want to be sure of his spelling. Proof fever (*U* 7.162-3; 165).
Tipógrafo: lê primeiro ao contrário. Faz rápido. Deve exigir alguma prática isso. mangiD. kcirtaP. O coitado do papai com o seu livro do hagadah, lendo de trás pra frente com o dedo pra mim (UG p. 255).	He stayed in his walk to watch a typesetter neatly distributing type. Reads it backwards first. Quickly he does it. Must require some practice that. mangiD kcirtaP. Poor papa with his hagadah book, reading backwards withhis finger to me (*U* 7.204-7).
Pelotão de guardas: passo de ganso. Rostos quentes barrigacheios, capacetes suarentos, batendo os cassetetes. Depois da ração com uma bela panelada de sopa gorda na pança. A sorte do polícia nem é das piores (UG p.306).	A squad of constables debouched from College street, marching in Indian file. Goosestep. Foodheated faces, sweating helmets, patting their truncheons. After their feed with a good load of fat soup under their belts. Policeman's lot is oft a happy one (*U* 8.406-9).
Chef: chapéu branco que nem rabino (UG p.324).	Whitehatted chef like a rabbi (*U* 8.882-3).
O primeiro destilador: alguém acabrunhado (UG p.330).	Who distilled first? Some chap in the blues (*U* 8.1142-43).
Tenores: ganham mulher sem precisar nem cantada (UG p.454).	Tenors get women by the score (*U* 11.686).
Bom vendedor: faz você comprar o que ele quer vender (UG p.477).	That's what good salesman is. Make you buy what he wants to sell (*U* 11 1265-6).
Marinheiros: vida terrível [...]. Uns monstros imensos de uns vapores transoceânicos tateando no escuro, mugindo que nem umas vacas marinhas. Faugh a ballagh. *Sai daí, desgraçado maldito*. Outros em barcos menores, uma velinha de lenço, jogados pra lá e pra cá que nem rapé em funeral quando sopram os ventos de tempestade. Casados também. Às vezes anos longe no fim do mundo em algum lugar. Fim não na verdade porque é redondo. Esposa em cada porto dizem (UG p.595).	Dreadful life sailors have too. Big brutes of oceangoing steamers floundering along in the dark, lowing out like seacows. Faugh a ballagh! Ouro f that, bloody curse to you! Others in vesels, bit of handkerchief sail, pitched about like snuff at a wake when the stormy winds do blow. Merried too. Sometimes Away for Years at the ends of the Earth somewhere. No ends really because it´s round. Wife in Every port theu say (*U* 13.1148-53).
Marinheiros (2): como é que eles podem gostar do mar? Mas gostam. Levantam âncora. E lá vai ele com um escapulário ou uma medalhinha pra dar sorte.[...] (UG p.595-596).	How can they like the sea? Yet They do The anchor´s weighed. Off he sails with a scapular or a medal on him for luck [...]Life those chaps out there must have, stuck in the same spot (*U* 13.1155-7; 1182).
Motorneiro: a tensão deixa eles nervosos (UG p.673).	[...] Driver: tension makes them nervous (*U* 15.204-5).
Juízes: o poder que esses juízes têm. Pausdáguas cascasgrossas de peruquinhas (UG p.334).	Power those judges have. Crusty old topers in wigs (*U* 8.1159-60).
MULHERES	
Feia: mulher nenhuma acha que é (UG p.599).	Ugly: no woman think she is (*U* 13.1236-7).
Cores: influenciam o caráter das mulheres, se é que elas têm (UG p.773).	Colours affect women´s characters, any they have (*U* 15. 2738).
Universitárias: felizes das cadeiras embaixo	[...] girl graduates. Happy chairs under them

delas (UG p.593)	(*U* 13. 1087-88).
Mulheres: todas castas até você acertar o ponto justo (UG p.188).	Women all for caste till you touch the spot (*U* 5. 104)
Mulheres (2): maluco o tanto de alfinetes que elas têm. Não há rosas sem espinhos (UG p.195).	Queer the number of pins they always have. No roses without thorns (*U* 5.277-8).
Mulheres (3): gostam mais de você desalinhado (UG p.202).	Women […] Still like you better untidy (*U* 5.453; 456).
Mulheres (4): elas às vezes sentem o que uma pessoa é. Instinto (UG p.214).	They sometimes feel what a person is. Instinct. (*U* 6.202-3).
Mulheres (5): são tão suscetíveis (UG p. 235).	Women especially are so touchy (*U* 6.753-4).
Mulheres (6): extraordinário o interesse que elas têm por um cadáver (UG p. 206-7).	Extraordinary the interest they take in a corpse (*U* 6.14).
Mulheres (7): não alcançam os intervalos dos homens. Um vazio na voz delas também. *Me preencha* (UG p. 466).	They can´t manage men´s intervals. Gap in their voices too. Fill me (*U* 11.973-4).
Mulheres (8): barba pinicando elas gostam (UG p.322).	Prickly beards they like (*U* 8.846-47).
Mulheres (9): perto das regras ficam todas sensíveis (UG p.580).	Near her monthlies, I expect, makes them feel ticklish (*U* 13.777-8).
Mulheres (10): por que é que não menstruam ao mesmo tempo com a mesma lua? Depende quando elas nasceram, imagino. Ou começam todas juntas e aí perdem o passo (UG p.580-581).	But then why don´t all women menstruate at the same time with the same moon, I mean? Depends on the timethey were born I suppose. Or all start scratch then get out of step (*U* 13.783-5).
Mulheres (11): nunca esquecem um compromisso (UG p.581).	They never forget an appointment (*U* 13.807-8).
Mulheres (12): são uns diabos quando está pra vir. Uma aparência sombria de demônio mesmo. A Molly me disse várias vezes sente as coisas pesarem uma tonelada (UG p.582).	Devils they are when that´s coming on them (*U* 13.822).
Mulheres (13): pra roupa é que elas olham. Sempre reconhecem um camarada flertando (UG p.582).	Dress they look at. Always know a fellow courting (*U* 13.829-30).
Mulheres (14): é disso que elas gostam. Tirar um homem de outra mulher. Ou até ouvir falar disso. Diferente comigo. Feliz de me livrar da mulher de outro sujeito. Comendo os restos dele (UG p.584).	That´s what they enjoy. Taking a man from another woman. Or even hear of it. Different with me. Glad to get Away from Other chap´s wife. Eating off his cold plate. (*U* 13.873-6).
Mulheres (15): fingir que quer terrivelmente alguma coisa, aí desistir por causa dela. Ficam lisonjeadas (UG p.585).	Pretend to want something awfully, then cry off for her sake. Flatters them (*U* 13.883-4).
Mulheres (16): é lógico que elas entendem passarinhos, animais, nenéns. É o que elas fazem (UG p.585).	Of course they understand birds, animals, babies. In their line (*U* 13.903-4).
Mulheres (17): muitas delas não conseguem ir às nuvens, eu acho (UG p.589).	But lots of them can´t kick the beam, I think (*U* 13.1004-5).
Mulheres (18): quem sabe elas não sentem um cheiro de homem na gente? Mas qual? [...] Cheiro másculo é o que eu quero dizer (UG p.591).	Perhaps they get a man smell off us. What though? […] Mansmell, I mean. (*U* 13.1034; 1036).
Mulheres (19): abrem que nem flor, é saber	Open like flowers, know their hour [...] (*U* 13.

as horas delas (UG p.593).	1089).
Mulheres (20): tem que estar alerta pra não sentir pena demais. Elas se aproveitam (UG p.593).	Sad about her lamê of course but must be on your guard not to feel too much pity. They take advantage (*U* 13.1094-6).
Mulheres (21): tem que ser cuidadoso com as mulheres. É pegar elas com a calça na mão uma vez só. Nunca mais te perdoam (UG p. 225).	Must be careful about women. Catch them once with their pants down. Never forgive you after (*U* 6.484-485).
Mulher: dizem que perde o encanto com cada alfinete que tira [...] (UG p.581).	Say a woman loses a charm with every pin she takes out (*U* 13.802-3).
Mulher (2): mais fácil deter o mar (UG p.453).	Woman. As easy stop the sea (*U* 11.641).
Mulher (3): nunca vai ver uma delas sentar num banco marcado Tinta Fresca. Olhos por toda parte. Olham embaixo da cama procurando o que não está lá. Ansiosas pra tomar o maior susto da vida. Espertas como quê (UG p.586).	Never see them sito n a bench marked Wet Paint. Eyes all over them. Look under the bed for what´s not there. Longing to get the fright of their lives. Sharp as needles they are (*U* 13.911-3).
Mulher (4): dizem que perde o encanto com cada alfinete que tira [...] (UG p.581).	Say a woman loses a charm with every pin she takes out (*U* 13.802-3).
Defeito: é dez vezes pior numa mulher. Mas ficam educadas (UG p.580).	A defect. Is tem times worse in a woman. But makes them polite (*U* 13.774-5).
Linguagem das flores: elas [as mulheres] gostam porque ninguém consegue ouvir. (UG p.194).	Language of flowers. They like it because no-one can hear (*U* 5.261-62).
Amantes: delícia (UG p.593).	Lovers: yum yum (*U* 13.1100).
Amizade entre as mulheres: até o príncipe encantado aparecer e aí se vêem uma vez na vida outra na morte (UG p.582).	Till Mr Right comes along, then meet once in a blue moon (*U* 13.814-15).
O primeiro beijo: é o que basta. O momento propício. Alguma coisa dentro delas estala (UG p.585).	First kiss does the trick. The propitious moment. Something inside them goes pop. (*U* 13.886-8).
Assanhadas: todas são (UG p.582).	[...] flirt. All are (*U* 13.828).
Molly e Josie Powell: uma procurando defeito na aparência da outra. [...] Almas irmãs mostrando os dentes uma pra outra. [...] Não seria capaz de emprestar uma pitadinha de sal pra outra (UG p.582).	Picking holes in each other´s appearance. [...] Sister souls. Showing their teeth ato ne another [...] Woundn´t lend each Other a pincho f salt (*U* 13.817-20).
As virgens: acho que acabam ficando loucas (UG p.580).	Virgins go mad in the end I suppose (*U* 13.781).
ANIMAIS	
Morcego: fico imaginando porque que eles saem por aí de noite que nem rato. São uma raça viralata (UG p.594).	Bat […] Wonder why they come out at night like mice. They´re mixed breed (*U* 13.1127-8).
Morcego (2): parece um homezinho de capa com umas mãozinhas minúsculas (UG p.594).	Bat [...] like a little man in a cloack he is with tiny hands (*U* 13.1127; 1130-1).
Morcego (3): o que será que assusta eles, a luz ou o barulho? [...] Tudo instinto que nem o pássaro na seca que conseguiu pegar água no fundo de um jarro jogando pedrinha lá dentro (UG p.594).	Bat […] What frightens them, light or noise? […] All instinct like the bird in drouth got water out of the end of a jar throwing in pebbles (*U* 13.1127; 1128-30).

Morcego (4): ossinhos fininhos. Quase dá pra ver eles cintilarem, como que um brancoazulado (UG p.594)	Bat [...] Weeny bonés. Almost see them shimmering, kind of a bluey white (*U* 13.1127; 1131-2).
Pássaros: são como que ratos saltitantes (UG p.594).	Birds are like hopping mice (*U* 13.1128).
Peixes: será que nunca ficam mareados? (UG p.596).	Do fish ever get seasick? (*U* 13.1162).
Pangarés combalidos do ponto (1): não sabem e não ligam pra mais nada com o nariz comprido enfiado na cevadeira. Cheios demais pra falar. Pelo menos eles ganham comida direitinho e pousada (UG p.192).	[..] the drooping nags of the hazard […]. Damn all they know or care about anything with their long noses stuck in nosebags. To full for words. Still they get their feed all right and their doss (*U* 5.210-11; 215-17).
Pangarés combalidos do ponto (2): castrados além disso: um toco de gutapercha preta balançando murcho entre as ancas. Pode ser que eles continuem felizes desse jeito (UG p.192).	Gelded too: a stump of black guttapercha wagging limp between their haunches. Might be happy all the same that way (*U* 5. 217-19).
Pangarés combalidos do ponto (3): uns coitados de uns bichos bonzinhos eles parecem. Ainda assim o relincho deles consegue ser bem irritant. (UG p.192).	Good poor brutes they look. Still their neigh can be very irritating (*U* 5.219-20).
Burro: nunca a gente vê um deles morto, dizem. Vergonha da morte. Se escondem (UG p.238).	Far away a donkey brayed. […] Never see a dead one, they say. Shame of death. They hide (*U* 6.837-8).
Athos: uma garatuja moribunda. Ele não aguentou, como sofreu. Bicho quieto. Os cachorros dos velhos normalmente são (UG p.211).	A dying scrawl. He took it to heart, pined away. Quiet brute. Old men's dogs usually are (*U* 6.126-128).
Cavalo: olhando em torno pra ele com o penacho de fianco. Olho baço: a cernelha apertada no pescoço, comprimindo um vaso sanguíneo ou algo assim. Será que eles sabem o que carregam pra cá todo dia? (UG p.226)	Horse looking round at it with his plume skeowways. Dull eye:collar tight on his neck, pressing on a bloodvessel or something. Do they know what they cart out here every day? (*U* 6.510-512).
Rato cinza obeso: veterano: bisavô: ele conhece os caminhos (UG p.243-244).	An old stager: greatgrandfather: he knows the ropes (*U* 6.974).
Rato cinza obeso (2): um desses sujeitos dava conta de um camarada em dois tempos. Limpam ossos não importa quem ele tenha sido. Carne comum pra eles (UG p. 244).	An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles. […]One of those chaps would make short work of a fellow. Pick the bones clean no matter who it was. Ordinary meatfor them (*U* 6.973-4; 980-81).
Moscas: chegam antes de ele estar bem morto (UG p.244).	Flies come before he´s well dead (*U* 6.992).
Bicho morto: é mais triste ainda. A Millymelosa enterrando o passarinho morto na caixa de fósforo da cozinha, uma corrente de margaridas e pedacinhos de porcelana quebrada na cova (UG p. 243).	Dead animal even sadder. SillyMilly burying the little dead bird in the kitchen matchbox, a daisychain and bits of broken chainies on the grave (*U* 6.951-53).
Gaiovotas: em busca de rancho. Espera. [...] Não são tão estúpidas assim. Também no dia que eu joguei aquele bolo velho do Erin's King pegaram lá no marulho cinquenta jardas à popa. Vivem de esperteza (UG p.292).	Looking for grub. […]Not such damn fools. Also the day I threw that stale cake out of the Erin's King picked it up in the wake fifty yards astern. Live by their wits (*U* 8.56; 59-61).

Todas as aves do oceano: vivem de carne mareada (UG p.293)	Live on fish, fishy flesh they have, all seabirds, […] (*U* 8.79).
Cisnes de Anna Liffey: às vezes nadam até aqui pra se pavonear. Gosto pra tudo. Fico imaginando como será carne de cisne. O Robinson Crusoé teve que viver disso (UG p.293).	Swans from Anna Liffey swim down here sometimes to preen themselves. No accounting for tastes. Wonder what kind is swanmeat. Robinson Crusoe had to live on them (*U* 8.80-2).
Peixes: estúpidos, não aprendem nada em mil anos (UG p.323).	Silly fish learn nothing in a thousand years (*U* 8.858).
Ostras: repulsivas que nem uma bola de catarro (UG p.323).	Yes but what about oysters. Unsightly like a clot of phlegm (*U* 8.863-64).
Ostras (2): conchas imundas. Difícil como o diabo de abrir também. Quem foi que descobriu? Lixo, esgoto é o que elas comem (UG p.323).	Filthy shells. Devil to open them too. Who found them out? Garbage, sewage they feed on (*U* 8.864-65).
Burro: no chicote a vida inteira e na marreta depois da morte (UG p.475).	Asse´s skins. Welt them through life, then wallop after death (*U* 11.1231-2).
A gata: o também gosta de cheirar a roupa dela na cama. Conhece o cheiro dela entre mil (UG p.590).	Also the cat likes to sniff in her shift on the bed. Know her smell in a thousand (*U* 13.1023-4).
Gato: dizem que você nunca vai ver um de três cores (UG p.595).	Say you never see them with three colours (*U* 13.1135).
Os pássaros: não tem olfato? (UG p.594).	Have birds no smell? (*U* 13.1118).
Os pássaros (2): a gente nunca sabe o que eles dizem. Que nem a nossa conversa à toa. E disse ela e disse ele (UG p.595).	Birds too. Never find out. Or what They say. Like our smell talk. And says she and says he (*U* 13.1145-6).
Pássaros (3): eles têm que atravessar o oceano de um lado pro outro. Devem morrer vários em tempestades, cabos de telégrafo (UG p.595).	Nerve they have to fly over the ocean and back. Lots must be killed in storms, telegraph wires (*U* 13.1146-7).
Cachorros: estranho como eles se apegam a mim. Até aquele monstro hoje (UG p.691).	Strange how they take to me. Even that brute today (*U* 15.660).
RELIGIOSIDADE	
Crescei e multiplicai: onde já se viu uma ideia dessas? Vai-se a casa e o lar do indivíduo em comida (UG p.291).	Increase and multiply. Did you ever hear such an idea? Eat you out of house and home (*U* 8.33).
Buda: o deus deles deitado de lado no museu. Levando com calma com a mão embaixo da bochecha. Pauzinhos de incenso queimando. Não como o Ecce Homo. Coroa de espinhos e cruz. Ideia inteligente (UG p.197).	Buddha their god lying on his side in the museum. Taking it easy with hand under his cheek. Josssticks burning. Not like Ecce Homo. Crown of thorns and cross. Clever idea (*U* 5.328-30).
Latim: boa idéia o latim. Atordoa primeiro (UG p.197).	Good idea the Latin. Stupefies them first (*U* 5. 350-51).
Latim (2): faz eles se sentirem mais importantes (UG p. 229).	Makes them feel more important to be prayed over in Latin (*U* 6.602).
Hóstia: idéia estrambótica: comer pedaço de cadáver por isso que os canibais pegam gosto (UG p.197).	Rum idea: eating bits of a corpse. Why the cannibals cotton to it (*U* 5.352).
Hóstia (2): eu aposto que elas ficam felizes com isso. Pirulito. Ficam sim. É, pão angélico eles dizem. Tem uma grande idéia por trás	Now I bet it makes them feel happy. Lollipop. It does. Yes, Bread of angels it´s called. There´s a big idea behind it, kind of kingdom

disso, meio que uma sensação o reino de Deus está em você. [...] Um tostão de abracadabra por pedacinho (UG p.198).	of God is within you feel. […] Kokypoky penny a lump (*U* 5.359-62).
I.H. S.: Infelizmente o Homem Sofre (UG p.198).	I.H.S: I have suffered (*U* 5.372-3).
I.N.R.I: Indivíduo Nu Rasgado Inteiro (UG p.198).	I.N.R.I: Iron nails ran in (*U* 5.372; 374).
Ratosdessacristia: agora isso aí que é um nome bom pra eles, têm sempre um jeitinho meio traiçoeiro (UG p.199).	The crawthumpers, now that´s a good name for them, there´s always something shiftylooking about them (*U* 5.382-3).
Vinho: fica mais aristocrático do que se por exemplo ele bebesse o que eles estão acostumados a, Guiness ou alguma outra bebida de abstêmio bíter de lúpulo Dublin da Wheatley ou a Gengibirra de Cantrell e Cochrane (aromática). [...] (UG p.199).	Wine. Makes it more aristocratic than for example if he drank what they are used to Guiness´s porter or some temperance beverage Wheatley´s Dublin hop bitters or Cantrell and Cochrane´s ginger ale (aromatic) (*U* 5.387-90).
Papas antigos: gostavam de música, de arte e de estátuas e pinturas de tudo quanto é tipo (UG p.200).	Those old popes keen on music, on art and statues and pictures of all kinds (*U* 5.404-5).
Missa: mais interessante se você entendia do que é que se tratava (UG p.200).	Mass [...] more interesting if you understood what it was all about (*U* 5.422; 423-24).
Igreja: uma organização maravilhosa com certeza, funciona que nem um relógio. (UG p.200)	Wonderful organization certainly, goes like clockwork. (*U* 5.424-25)
Confissão: grande arma nas mãos deles (UG p.200).	Confession [...] Great weapon in their hands (*U* 5.425; 426).
Roma: sujeitinhos de cabeça boa eles devem ter lá: organizam o negócio todo (UG p. 201).	Squareheaded chaps those must be in Rome: they work the whole show (*U* 5.434-5).
Água benta: pra ver se ele acorda (UG p. 230).	Holy water that was, I expect. Shaking sleep out of it (*U* 6.621).
A ressureição e a vida: morreu está morto. Aquela coisa do juízo final. Arrancando eles todos da cova. *Adianta-te, Lázaro!* E ele atrasou e perdeu o emprego. *Acordem! Juízo final!* E aí cada um fuçando atrás do fígado e das vistas e do resto dos pertences (UG p. 232, grifo nosso).	The resurrection and the life. Once you are dead you are dead. That last day idea. Knocking them all up out of their graves. Come forth, Lazarus! And he came fifth and lost the job. Get up! Last day! Then every fellow mousing around for his liver and his lights and the rest of his traps (*U* 6.677-680).
Rezar pelo repouso de sua alma. Pelo seu êxtase eterno, e que não esteja no inferno: bela mudança de ares. Pular da cruz da vida pra caldeirinha do purgatório (UG p. 239).	We are praying now for the repose of his soul. Hoping you're well and not in hell. Nice change of air. Out of the fryingpan of life into the fire of purgatory(*U* 6.857-859).
O Sagrado Coração: mostrando. Com o coração na mão. […] Parece tudo menos satisfeito (UG p.243).	The Sacred Heart that is: showing it. Heart on his sleeve. [...] Seems anything but pleased (*U* 6. 954; 956).
Pessach: ano que vem em Jerusalém. Ah, que coisa! Toda aquela estória comprida de isso nos trouxe da terra do Egito para a casa da servidão aleluia (UG p.255).	Pessach. Next year in Jerusalem. Dear, O dear! All that long business about that brought us out of the land of Egypt and into the house of bondage *alleluia* (*U* 7.207-9).
Deus: quer vítima de sangue. Parto, hímen, mártir, guerra, pedra fundamental, sacrifício, holocausto de rim, altares dos druidas (UG p. 290-1).	God wants blood victim. Birth, hymen, martyr, war, foundation of a building, sacrifice, kidney burntoffering, druids' altars (*U* 8.11-13).
Nossa Senhora do Monte Carmelo: nome	Feast of Our Lady of Mount Carmel. Sweet

saboroso também: caramelo (UG p.296).	name too: caramel (*U* 8.148-9).
Deus: escreve certo e o homem compõe por linhas tortas (UG p.469).	God made the country man the tune (*U* 11.1061-2)..
Freiras: vingativas pelo que não podem ter (UG p.582).	Nuns [...] vindictive too for what They can´t get (*U* 13.811; 813).
Padres: as mulheres se aglomeram em volta que nem mosca em volta do melado. Se não tivesse a cerca em volta do altar (UG p.591).	Women buss round it like flies round treacle. Railed off the altar get on to it at any cost (*U* 13.1037-8).
PESSOAS	
Mulher de Woods: velhusca. Sangue novo. Proibidos pretendentes. Par de braços fortes. Batendo um tapete no varal. E como bate, meu santo. O jeito que balança a saia torta a cada golpe (UG p.169).	Woods his name is. [...] Wife is oldish. New blood. No followers allowed. Strong pair of arms. Whacking a carpet on the clothesline. She does whack it, by George. The way her crooked skirt swings at each whack (*U* 4.149-151).
Mulher de Mc Coy: decente lá do jeito dela: pra uma baladinha (UG p.191).	Nice enough in its way: for a little ballad (*U* 5.184-5).
M'Coy: sem colhão. Nós dois, sabe como? No mesmo barco (UG p.191).	No guts in it. You and me, don´t you know: in the same boat (*U* 5.185-6).
M'Coy (2): aquele chupim me parando pra dizer nada. E a mulher dele compromisso no interior maleta, voz de taquara rachada. Feliz com pouca coisa. Vulgar também (UG p.581).	That gouger M'Coy stopping me to say nothing. And his wife engagement in the country valise, voice like a pickaxe. Thankful for small mercies. Cheap too (*U* 13.788-790).
Padre Farley: tinha cara de bobo mas não era (UG p.197).	Father Farley who looked a fool but wasn´t (*U* 5.332-33).
Richie Goulding: as piadas dele estão ficando um pouco passadas. Grande figura ele era. Valsando pela Stamer Street com o Ignatius Gallaher numa manhã de domingo, os dois chapéu da senhoria alfinetados na cabeça. Na farra a noite toda. Começando a sentir as consequências agora: aquela dor nas costas que ele tem, eu acho. A mulher apertando as costas dele. Acha que vai curar com pílulas (UG p.208).	Richie Goulding […] His jokes are getting a bit damp. Great card he was. Waltzing in Stamer street with Ignatius Gallaher on a Sunday morning, the landlady's two hats pinned on his head. Out on the rampage all night. Beginning to tell on him now: that backache of his, I fear. Wife ironing his back. Thinks he'll cure it with pills (*U* 6. 56; 57-61).
Richie Goulding (2): saindo com alguma lorota agora. Inventa moda sobre tudo. Acredita nas próprias mentiras. De verdade. Belíssimo mentiroso Mas precisa ter boa memória. [...] Um dia foi Richie risonho. Piadas velhas agora rançosas (UG p.452; 453).	Speech pause on Richie´s lips. Coming out with a whopper now. Rhapsodies about damn all. Believes his own lies. Does really. Wonderful liar. But want a good memory. [...] Rollicking Richie once. Jokes old stale now (*U* 11. 626-7; 646-7).
Richie Gounding (3): tônica. Exigente com o que bebe. [...] Bispando fósforo dos balcões pra economizar. Aí torrar um soberano em porcaria. E quando precisam dele nem um tostão. Torto e se negando a pagar a passagem. Tipinhos curiosos (UG p.452).	Power. Particular about his drink. [...] Fecking matches from counters to save. Then squander a sovereign in dribs and drabs. And when he´s wanted not a farthing. Screwed refusing to pay his fare. Curious types (*U* 11.618-21).
Richie Goulding (4): nem está vendo meu luto. Calejado: tudo pelo seu príprio umbigo (UG p.460).	He doesn't see my mourning. Callous: all for his own gut (*U* 11.833-4).

Simon Dedalus: gritalhão cabeçadura (UG p. 209).	Noisy selfwilled man (*U* 6.74).
Simon Dedalus (2): aquele sujeito acha cada expressão mais engraçada. Hhhhh: estourar pelas bordas (UG p. 229).	Dedalus says he will. [..] Most amusing expressions that man finds. Hhhn: burst sideways (*U* 6.598; 599-600).
Simon Dedalus (3): um timbre esplendoroso ele tem ainda. Ar de Cork mais suave e o sotaque deles também. Sujeitinho bobo! Podia ter ganhado oceanos de dinheiro. Cantando a letra errada. Consumiu a esposa: agora canta. [...] As mãos e os pés dele cantam também. Bebida. Nervos tensos como corda de violino. Tem que ser abstêmio pra cantar (UG p.455).	Glorious tone he has still. Cork air softer also their brogue. Silly man! Could have made oceans of money. Singing wrong words. Wore out his wife: now sings. […] His hands and feet sing too. Drink. Nerves overstrung. Must be abstemious to sing (*U* 11.695-7; 698-9).
Stephen Dedalus: fico imaginando se aquele menino Dedalus é o motor da coisa. Está com umas botas boas hoje. Da última vez que eu vi ele estava com os calcanhares à mostra. Andou pisando na lama em algum lugar. Sujeito descuidado. O que é que ele estava fazendo em Irishtown? (UG p.286).	Wonder is that young Dedalus the moving spirit. Has a good pair of boots on him today. Last time I saw him he had his heels on view. Been walking in muck somewhere. Careless chap. What was he doing in Irishtown? (*U* 7.984-7).
A filha de Simon Dedalus: ainda lá na frente da casa de leilões do Dillon. Deve estar passando alguma mobília velha nos cobres. Reconheci os olhos dela imediatamente por causa do pai. Matando tempo esperando por ele. A casa sempre cai quando a mãe se vai (UG p. 291).	Dedalus' daughter there still outside Dillon's auctionrooms. Must be selling off some old furniture. Knew her eyes at once from the father. Lobbing about waiting for him. Home always breaks up when the mother goes (*U* 8.28-31).
A esposa de Simon Dedalus: quinze filhos ele teve. Um parto por ano quase. Está lá na teologia deles senão o padre não ministra a confissão à coitada, a absolvição (UG p. 291).	Fifteen children he had. Birth every year almost. That's in their theology or the priest won't give the poor woman the confession, the absolution (*U* 8.31-3).
Boylan: será que ele tem alguma coisa a mais que elas ela vê? Fascínio. O pior homem de Dublin (UG p.214).	Is there anything more in him that they she sees? Fascination. Worst man in Dublin (*U* 6.201-2).
Boylan (2): ostras do Red Bank com espumante. Efeito no sexual. Afrodis. Ele estava no Red Bank hoje de manhã. Será que estava ostras peixe velho na mesa. Quem sabe ele carne nova na cama. Não. Junho não tem érre não tem ostra (UG p.323).	Fizz and Red bank oysters. Effect on the sexual. Aphrodis. He was in the Red Bank this morning. Was he oysters old fish at table perhaps he young flesh in bed no June has no ar no oysters (*U* 8.865-68).
Boylan (3): ele vem de tarde (UG p. 213).	He's coming in the afternoon (*U* 6.190).
Boylan (4): bem naquela hora que eu estava pensando (UG p. 213).	Just that moment I was thinking (*U* 6.197).
Boylan (5):chapéu de palha à luz do sol. Sapato marrom. Barra italiana. É sim. É sim (UG p.335).	Straw hat in sunlight. Tan shoes. Turnedup trousers. It is. It is (*U* 8.1168).
Boylan (6): não muito educado. É por isso que ele consegue elas (UG p.470).	Not too much polite. That´s why he gets them (*U* 11.1090).
Boylan (7): a gravata que ele estava usando, aquelas meias bonitinhas e a calça de barra italiana. Ele estava de polaina quando a gente se conheceu. A camisa bonitinha reluzindo debaixo da o quê? de azeviche (UG p.581).	The tie he were, his lovely socks and turnedup trousers. He wore a pair of gaiters the night that first we met. His lovely shirt was shining beneath his what? Of jet (*U* 13.800-2).

Molly. Milly: a mesma coisa diluída (UG p.209).	Molly. Milly. Same thing wetered down (*U* 6. 87).
Molly: os mesmos olhos jovens. A primeira noite depois das charadas. Dolphin´s Barn. (UG p.176).	The same young eyes. The first night after the charades. Dolphin´s Barn (*U* 4.344-45).
Molly (2): mas a forma está lá. A forma ainda está lá. Ombro. Quadril. Roliça. Noite do baile se vestindo. Combinação atrás presa na bunda (UG p.214).	But the shape is there. The shape is there still. Shoulders. Hips. Plump. Night of the dance dressing. Shift stuck between the cheeks behind (*U* 6.206-208).
Molly (3): arrumando o cabelo, cantarolando: *voglio e non vorrei*. Não: *vorrei e non*. Olhando as pontinhas do cabelo pra ver se está partido. *Mi trema um poço Il*. Linda nesse ter a voz dela fica: tom lamurioso. Um tordo. Um melro (UG p.215).	Looking at the tips of her hairs to see if they are split. Mi trema un poco il. Beautiful on that tre her voice is: weeping tone. A thrush. A throstle (*U* 6.238-240).
Molly (4): a noite que eu desci até a cozinha. […] O que era que ela queria? As passas de Málaga. Pensando na Espanha. Antes do Rudy nascer (UG p.291).	Night I went down to the pantry in the kitchen. […]What was it she wanted? The Malaga raisins. Thinking of Spain. Before Rudy was born (*U* 8.22-3; 24-5).
Molly (5): ficar perto da carne dela, ampla, quente da cama. Sim, sim (UG p.172).	Be near her ample bedwarmed flesh. Yes, yes (*U* 4.238-9).
Molly (6): fico imaginando se ela pronuncia isso direito: *voglio* (UG p.175).	Wonder if she pronounces that right: *voglio* (*U* 4.327-8).
Molly (7): *mete em si e cose* ela dizia até eu contar da transmigração. *Ah, com a breca!*[...]. Ela tem razão no fim das contas. Só palavras grandes pra umas coisas comuns por causa do som. Ela não é exatamente espirituosa. Chega a ser grosseira também. Cuspi o que estava pensando. Ainda assim eu não sei. Ela dizia que o Ben Dollard tinha uma voz de baixo barríltono. As pernas dele parecem um barril e dava pra pensar que ele canta pra dentro de um barril. E aí, isso não é espirituoso? (UG p.294-295, grifo nosso).	Met him pike hoses she called ittill I told her about the transmigration. O rocks! [...]She's right after all. Only big words for ordinary things on account of the sound. She's not exactly witty. Can be rude too. Blurt out what I was thinking. Still, I don't know. She used to say Ben Dollard had a base barreltone voice. He has legs like barrels and you'd think he was singing into a barrel. Now, isn't that wit (*U* 8.112-13; 114-19).
Molly (8): a voz dela sai flutuando (UG p.331).	Her voice floating out (*U* 8.1065)
Molly (9): várias vezes eu achei que ela estivesse no buraco até que ela começou a cantarolar (UG p.466).	Often thought she was in the dumps till she began to lilt (*U* 11.971).
Molly (10): odeia costurar (UG p.333).	Workbasket I could buy for Molly's birthday. Hates sewing (*U* 8.1119).
Molly (11): grandes olhões espanholados encarando o nada. E o cabelo dela pesadoadoadoandoondoonduondulado des pent':ado (UG p.459).	Big spanishy eyes goggling at nothing. Her wavyavyeavyheavyeavyevyevyhair un comb:'d (*U* 11.808-9)
Molly (12): é cobra em ver alguém olhando (UG p.468).	Molly great dab at seeing anyone looking (*U* 11.1045).
Molly (13): pode passar a perna nelas. É o sangue do Sul. Mourisca. Também as formas, o corpo (UG p.588).	That´s where Molly can knock spots off them. It´s the blood of the South. Moorish. Also the form, the figure (*U* 13.968-969).
Molly (14): de queixo caído e cabeça pra trás, por causa do fazendeiro com bota de cavalaria	Molly, her underjaw stuck out, head back, about the farmer in the ridingboots and spurs

e de esporas na exposição de cavalos. (UG p.589).	at the horse show (*U* 13.998-1000).
Molly (15): gosta de opopânax. Combina com ela com um pouquinho de jasmim misturado. As notas agudas e as graves dela. Na noite do baile que ela conheceu ele, dança das horas. [...] Ela estava com o preto e ele estava com o cheiro da vez passada (UG p.590).	Why Molly likes opoponax. Suits her, with a littler jasmine mixed. Her high notes and her low notes. At the dance night she met him, dance of the hours. [...] She was wearing her black and it had the perfume of the time before (*U* 13.1010-13).
Molly (16): a mostarda noturna no jardim do Mat Dillon onde eu beijei o ombro dela. Queria era ter um retrato a óleo em tamanho natural dela naquela época. Era junho também que eu cortejei. O ano retorna. A história se repete. Penhas e rochedos eis-me aqui de volta convosco. Vida, amor, viagem pelo teu próprio mundinho (UG p.593).	Nightstock in Mat Dillon´s garden where I kissed her shoulder. Wish I had a full length oilpainting of her then. June that was too I wooed. The year returns. History repeats itself. Ya crags and peaks I´m with you once again. Life, love, voyage round your little world (*U* 13.1090-1094).
Molly (17): engraçado ela filha única, eu filho único. Assim retorna. (UG p.593-4)	Curious she an Only child, I na Only child. So it returns. (*U* 13.1999-1100)
Molly (18): olhos mouriscos. Vinte anos dormindo em Sleepy Hollow. Tudo mudou. Esquecido. Os jovens estão velhos (UG p.594).	Moorish eyes. Twenty years asleep in Sleepy Hollow. All changed. Forgotten. The young are old (*U* 13.1114-116).
Molly (19): olhando pro mar ela me disse. Uma noite como essa, mas limpa, sem nuvens. *Eu sempre achei que ia casar com um lorde ou um cavalheiro com um iate particular. Buenas noches, señorita. El hombre ama la muchacha hermosa.* Por que eu? *Porque você era tão estrangeiro comparado com os outros* (UG p.598, grifo nosso).	Evening like this, no clouds. I Always thought I´d marry a lord or a rich gentleman coming with a private yacht. Buenas noches, señorita. El hombre ama la muchacha hermosa. Why me? Because you were so foreign from the others (*U* 13.1207-10).
Rudy: um rosto de anão enrugado e malva. Corpo de anão, fraco que nem massa de vidraceiro, numa caixa de pinho e forro branco.(UG p.218).	A dwarf´s face, mauve and wrinkled like little Rudy´s was. Dwarf´s body, weak as putty, in a whitelined deal box (*U* 6.326-7).
Rudy (2): ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa. Caminhando ao lado da Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele. Sensação estranha ia ser (UG p.209).	If little Rudy had lived. See him grow up. Hear his voice in the house. Walking beside Molly in an Eton suit. My son. Me in his eyes. Strange feeling it would be (*U* 6. 75-7).
Rudy (3): eu podia ter ajudado ele na vida. Podia. Fazer ele ser independente. Aprender alemão também (UG p.209).	I could have helped him on life. I could. Make him independent. Learn German too (*U* 6.83-84).
Rudy (4): eu podia ter ajudado ele na vida. Podia. Fazer ele independente. Aprender alemão também (UG p.209).	I could have helped him on in life. I could. Make him independent. Learn German too (*U* 6.83-84).
Rudy (5): Nosso. Pequeno. Filhinho [...]. Equívoco da natureza. Se é saudável vem da mãe. Se não do homem. Boa sorte na próxima (UG p.219).	Our. Little. Beggar. Baby. Meant nothing. Mistake of nature. If it's healthy it's from the mother. If not from the man. Better luck next time (*U* 6.328-330).
Milly: as expressões de menina arteira. Ô Santo Padre! Pelos deuses e os peixinhos! Ainda assim é uma gracinha. Logologo uma	Her tomboy oaths. O jumping Jupiter! Ye gods and little fishes! Still, she's a dear girl. Soon be a woman. Mullingar. Dearest Papli.

mulher. Mullingar. *Queridíssimo papi. Um estudante*. Sim, sim: mulher também. Vida, vida (UG p.209, grifo nosso).	Young student. Yes, yes: a woman too. Life, life (*U* 6.87-90).
Milly (2): se safou bem com as doenças relativamente. Só sarampo (UG p.211).	Got off lightly with illnesses compared. Only measles (*U* 6.123).
Milly (3): ela podia não gostar de eu aparecer por lá sem avisar. Tem que ser cuidadoso com as mulheres. É pegar elas com a calça na mão uma vez só. Nunca mais te perdoam. Quinze (UG p. 225)	She mightn't like me to come that way without letting her know. Must be careful about women. Catch them once with their pants down. Never forgive you after. Fifteen. (*U* 6.483-485)
Milly (4): cheiro aconchegante da água do banho dela. Engraçadinha que ficava toda ensaboada. As curvas também. Agora fotografia. O ateliê de daguerreótipos do coitado do papai que ele me falou. Gosto hereditário (UG p.297).	Milly's tubbing night. American soap I bought: elderflower. Cosy smell of her bathwater. Funny she looked soaped all over. Shapely too. Now photography. Poor papa's daguerreotype atelier he told me of. Hereditary taste (*U* 8.171-4).
Milly (5): três anos de idade estava na frente da penteadeira da Molly logo antes de a gente sair da Lombard Street West. Eu tem rostinho bonito. Mullingar. Quem pode saber? O mundo. Um estudante. Com os dois pés no chão pelo menos não que nem a outra (UG p.586).	Three years old she was in front of Molly´s dressingtable, just before we left Lombard street West. Me have a nice pace. Mullingar. Who knows? Ways of the world. Young student. Straight on her pins anyway not like the Other (*U* 13.925-8).
Milly (6): mãozinha pequena que era: agora grande. *Queridíssimo pápi*. Tudo que a mão diz quando você toca. Adorava contar os meus botões do colete. O primeiro corpete dela eu lembro. Me fez rir de ver. Peitinhos pequenos pra começar [...] As dores do crescimento de noite, chamando, me acordando. Assustada quando as regras vieram pela primeira vez ela ficou. Coitada! Momento estranho pra mãe também. Traz de volta o tempo de menina (UG p.597, grifo nosso).	Little hand it was: now big. Darest Papli. All that the hand says When you touch. Loved to count my waistcoast bottons. Her first I remember. Made me laugh to see. Little paps to begin with. [...] Her growing pains at night, calling, wakening me. Frightened she was When her nature came on her first. Poor child! Strange moment for the mother too. Brings back her girlhood (*U* 13.1197-1200; 1201-1204).
Martin Cunningham: um homem humano e misericordioso é o que ele é. Inteligente. Como o rosto de Shakespeare. Sempre alguma coisa boa para dizer (UG p.219).	Martin Cunningham´s large eyes. Looking away now. Sympathetic human man he is. Inteligent. Like Shakespeare´s face. Always a good word to say (*U* 6.343-5).
Martin Cunningham (2): podia arranjar um passe pro Gaiety. Ia ter que bancar um drinque ou dois. (UG 213)	Martin Cunningham could work a pass for the Gaiety. Have to stand a drink or two.(*U* 6.187-189)
A esposa de Martin Cunningham: aquela bêbada horrorosa. Montando uma casa depois da outra pra ela e depois ela vem e lhe penhora a mobília toda sábado quase. Dando o pão que o diabo amassou pra ele. É de tirar lágrima das pedras isso. Segunda de manhã começa tudo de novo. Mãos à obra. Meu senhor, ela deve ter sido uma cena naquela noite, o Dedalus me disse que estava lá. Bêbada pela casa e saltitando com o guardachuva do Martin [...] (UG p.219-20).	And that awful drunkard of a wife of his. Setting up house for her time after time and then pawning the furniture on him every Saturday almost. Leading him the life of the damned. Wear the heart out of a stone, that. Monday morning. Start afresh. Shoulder to the wheel. Lord, she must have looked a sight that night Dedalus told me he was in there. Drunk about the place and capering with Martin's umbrella (*U* 6.349-454).
Ned Lambert: sujeito janota ele já foi.	[...] Ned Lambert […] Dressy fellow he was

Trocava três ternos por dia (UG p.238).	once. Used to change three suits in the day (*U* 6.828; 829-30).
Ned Lambert (2): está tirando o dia de folga pelo que eu estou vendo. [...] Ele tem influência dizem. O velho Chatterton, o vicechanceler, é tioavô dele, ou tiobisavô. Perto dos noventa dizem. O sublide pra morte dele já está escrito há um tempão quem sabe. Vivo só de birra. Pode acabar indo ele primeiro. Johnny, abre espaço pro tio. O honorabilíssimo Hedges Eyre Chatterton. Até arrisco dizer que ele assina um ou outro chequezinho trêmulo pra ele em tempos de maus ventos. Dia de sorte quando ele esticar. Aleluia (UG p.257).	Ned Lambert is taking a day off I see. […] He has influence they say. Old Chatterton, the vicechancellor, is his granduncle or his greatgranduncle. Close on ninety they say. Subleader for his death written this long time perhaps. Living to spite them. Might go first himself. Johnny, make room for your uncle. The right honourable Hedges Eyre Chatterton. Daresay he writes him an odd shaky cheque or two on gale days. Windfall when he kicks out. Alleluia (*U* 7.260-7).
O terno de Ned Lambert: um belo tuíde macio o dele. Tom de roxo. Eu tinha um assim quando a gente estava morando na Lombard Street West. [...] Olha só. É tingido. A mulher dele esqueci que ele não é casado ou a senhoria tinha que ter tirado aqueles fios pra ele (UG p. 238).	Nice soft tweed Ned Lambert has in that suit. Tinge of purple. I had one like that when we lived in Lombard street West. […] Hello. It's dyed. His wife I forgot he's not married or his landlady ought to have picked out those threads for him (*U* 6.828-829; 831-2).
Paddy Dignam: um tem que ir primeiro: sozinho embaixo da terra: e não mais deitar na cama quente dela (UG p.227).	One must go first: alone, under the ground: and lie no more in her warm bed (*U* 6.554-5).
A esposa de Dignam: sobreviveu a ele, perdeu o marido. Mais morto pra ela que pra mim. Um tem que sobreviver ao outro. Diz a voz da experiência (UG p. 227).	She had outlived him. Lost her husband. More dead for her than for me. One must outlive the other. Wise men say. There are more women than men in the world (*U* 6.544-47).
A esposa de Dignam (2): dar-lhe as condolências. Sua terrível perda. Espero que o encontre em breve. Só pras viúvas hindus. Ela ia casar com outro. Ele? Não. Mas quem é que sabe depois? (UG p. 227) .	Condole with her. Your terrible loss. I hope you'll soon follow him. For Hindu widows only. She would marry another. Him? No. Yet who knows after (*U* 6.547-549).
Padre Coffey: sabia que o nome dele era que nem um caixão. Domine-namine. Tem uma fuça carazuda ele. Comanda o espetáculo. Cristão vigoroso. Ai do coitadinho de quem olhar torto pra ele: padre.Tu és Pedro. Está pra estourar pelas bordas que nem uma ovelha prenha diz Dedalus. Com um barrigão que parece um cachorrinho envenenado (UG p.229).	Father Coffey. I knew his name was like a coffin. Dominenamine. Bully about the muzzle he looks. Bosses the show. Muscular Christian. Woe betide anyone that looks crooked at him: priest. Thou art Peter. Burst sideways like a sheep in clover Dedalus says he will. With a belly on him like a poisoned pup. Most amusing expressions that man finds. Hhhn: burst sideways (*U* 6.595-600).
Padre Coffey (2): tem que comer direito mesmo, sentado lá a manhã inteira no escuro balançando os pezinhos e esperando o próximo por favor. Olho de sapo também. O que será que deixa ele inchado desse jeito? A Molly fica inchada com repolho. O ar do lugar talvez. Ele parece entupido de gás mefítico. Deve ter uma quantidade infernal de gás	Want to feed well, sitting in there all the morning in the gloom kicking his heels waiting for the next please. Eyes of a toad too. What swells him up that way? Molly gets swelled after cabbage. Air of the place maybe. Looks full up of bad gas. Must be an infernal lot of bad gas round the place. Butchers, for instance: they get like raw beefsteaks (*U*

mefítico por aqui. Os açogueiros, por exemplo: eles ficam que nem bife cru (UG p. 229-30).	6.604-608).
Padre Coffey (3): ele deve estar cheio desse trabalho, sacudir aquele negócio em cima de tudo quanto é cadáver que eles trazem pra cá. Que mal teria se ele pudesse ver o que está molhando. A cada dia uma fornada fresquinha: homens de meiaidade, velhas, crianças, mulheres mortas no parto, homens de barba, negociantes carecas, menininhas tísicas com peitinho de pardoca. O ano interior ele rezava a mesma coisa em cima deles todos e sacudia água em cima delas: duram. Agora o Dignam (UG p. 230).	He must be fed up with that job, shaking that thing over all the corpses they trot up. What harm if he could see what he was shaking it over. Every mortal day a fresh batch: middleaged men, old women, children, women dead in childbirth, men with beards, baldheaded businessmen, consumptive girls with little sparrows' breasts. All the year round he prayed the same thing over them all and shook water on top of them: sleep. On Dignam now (*U* 6.621-627).
John O'Connel (zelador): todo mundo quer ficar de bem com ele. Sujeito decente, do melhor tipo (UG p.234).	All want to be on good terms with him. Decent fellow, John O'Connell, real good sort (*U* 6.739-40).
John O'Connel (2): imagine ser mulher dele. Fico imaginando como é que ele teve a petulância de pedir a mão de uma mulher. *Vem comigo morar no cemitério* (UG p.235, grifo nosso).	Fancy being his wife. Wonder he had the gumption to propose to any girl. Come out and live in the graveyard (*U* 6.746-8).
John O´Connel (3): ele parece bem animado vendo isso tudo. Fica com uma sensação de poder vendo todos os outros virem pra cá primeiro. Fico imaginando como é que ele vê a vida. Contando lá as suas piadas também: aquece os recônditos do coração [...] Difícil de imaginar o enterro dele. Parece um tipo de piada (UG p. 236; 237).	He looks cheerful enough over it. Gives him a sense of power seeing all the others go under first. Wonder how he looks at life. Cracking his jokes too: warms the cockles of his heart. [...]Hard to imagine his funeral. Seems a sort of a joke (*U* 6.785-787; 794-795).
John O´Connel (4): casaca bem cortada. Sopesando quem sabe pra ver quem é o próximo (UG p. 239).	Wellcut frockcoat. Weighing them up perhaps to see which will go next (*U* 6.842-3).
O camarada do mackintosh: mas quem é ele que eu quero saber? Mas eu dava um prêmio pra quem me dissesse. Sempre aparece alguém que você nem imaginava (UG p.237).	Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh? No who is he I`d like to know? Now I´d give a trifle to know who he is. Always someone turns up you never dreamt of (*U* 6.805-7).
O camarada do mackintosh (2): de onde ele foi me aparecer, diacho? Que ele não estava na capela eu sou capaz de jurar (UG p. 238).	Now who is that lankylooking galoot over there in the macintosh? Now who is he I'd like to know? Now I'd give a trifle to know who he is. Always someone turns up you never dreamt of (*U* 6.805-807).
John Henry Menton: advogado, eu acho. Eu conheço o rosto dele. Menton. John Henry, advogado, comissionado pra juramentos e testemunhos. O Dignam trabalhou no escritório dele. [...] Isso, Menton. Subiu nas tamancas aquela noite na cancha de bocha porque eu singrei pra dentro dele. Puro bambúrrio meu: o efeito. Por isso que ele pegou uma aversão tão grande por mim. Ódio	Solicitor, I think. I know his face. Menton, John Henry, solicitor, commissioner for oaths and affidavits. Dignam used to be in his office. […]. Yes, Menton. Got his rag out that evening on the bowlinggreen because I sailed inside him. Pure fluke of mine: the bias. Why he took such a rooted dislike to me. Hate at first sight (*U* 6.1007-1012).

à primeira vista (UG p.245).	
John Henry Menton (2): sujeito sempre assim mortificado se tem mulher por perto (UG p. 245).	Menton, John Henry [...] Fellow always like that, mortified if women are by (*U* 6.1007; 1013-4).
John Henry Menton (3): eu podia ter dito quando ele enfiou a cartola. Obrigado. Eu devia ter dito alguma coisa sobre um chapéu velho ou algo assim. Não, eu podia ter dito. Ficou como novo agora. Ver a pinta dele depois (UG p.253).	I should have said when he clapped on his topper. Thank you. I ought to have said something about an old hat or something. No. I could have said. Looks as good as new now. See his phiz then (*U* 7.171-3).
Smith O`Brien: alguém pôs um buquê de flores ali. Mulher. Deve ser aniversário dele. Muitas felicidades, muitos anos de (UG p.215).	Smith O'Brien. Someone has laid a bunch of flowers there. Woman. Must be his deathday. For many happy returns (*U* 6.226-7).
Um velho de roupa parda no meiofio: fico imaginando por que é que lhe impediram o exercício. Tinha lá o seu escritório na Hume Street. Na mesma casa que aquele que deve ser parente da Molly, Tweedy, advogado da coroa pra Waterford. Tem aquela cartola desde aquele tempo. Relíquias da antiga decência. De luto também. Tremenda degradação, pobre coitado! Mais perdido que cego em tiroteio (UG p. 215).	[…] a dullgarbed old man from the curbstone tendered his wares […]. Wonder why he was struck off the rolls. Had his office in Hume street. Same house as Molly's namesake, Tweedy, crown solicitor for Waterford. Has that silk hat ever since. Relics of old decency. Mourning too. Terrible comedown, poor wretch! Kicked about like snuff at a wake (*U* 6.229; 232-235).
Senhor Power: grisalhando em cima das orelhas. *Madame*: sorrindo. Eu sorri de volta. Um sorriso garante muita coisa. Só educação quem sabe. Bom sujeito. Quem sabe será que é verdade aquilo da mulher que ele sustenta? Nada agradável pra esposa. Apesar que dizem, quem foi que me disse, que não é carnal. Era de imaginar que uma coisa dessas fosse cansar bem rápido. É, foi o Crofton que encontrou com ele uma tarde levando uma libra de lagarto pra ela. O que era mesmo que ela era? Garçonete no Jury´s. Ou no Moira, será? (UG p. 215).	[…] Mr Power's goodlooking face. Greyish over the ears. Madame: smiling. I smiled back. A smile goes a long way. Only politeness perhaps. Nice fellow. Who knows is that true about the woman he keeps? Not pleasant for the wife. Yet they say, who was it told me, there is no carnal. You would imagine that would get played out pretty quick. Yes, it was Crofton met him one evening bringing her a pound of rumpsteak. What is this she was? Barmaid in Jury's. Or the Moira, was it? (*U* 6.242-248).
Paddy Dignam: cara luminosa: rubicunda. Muita água que passarinho não bebe. Cura pra nariz vermelho. Beber que nem o diabo pra ficar adelita. Gastou uma montanha de dinheiro pra tingir desse jeito (UG p. 218).	Blazing face: redhot. Too much John Barleycorn. Cure for a red nose. Drink like the devil till it turns adelite. A lot of money he spent colouring it (*U* 6.307-309).
Paddy Dignam (2): e se ele estivesse vivo o tempo todo? Ui! Pela mãe do guarda, isso ia ser horrível! Não, não: ele está morto, é claro. É claro que está morto. Morreu segunda. Deviam fazer alguma lei pra atravessar o coração e garantir ou um despertador ou um telefone no caixão e algum tipo de tela de ventilação. Bandeira de perigo. Três dias. Meio longo de segurar ele no verão (UG p.240).	And if he was alive all the time? Whew! By jingo, that would be awful! No, no: he is dead, of course. Of course he is dead. Monday he died. They ought to have some law to pierce the heart and make sure or an electric clock or a telephone in the coffin and some kind of acanvas airhole. Flag of distress. Three days. Rather long to keep them in summer (*U* 6.865-870).
Filho de Dignam: coitadinho! Será que ele	Poor boy! Was he there when the father? Both

estava lá quando o pai? Inconscientes os dois. Iluminação no último momento e reconhecer pela última vez. Tudo que ele podia ter feito (UG p.228).	unconscious. Lighten up at the last moment and recognise for the last time. All he might have done (*U* 6.576-578).
Rudolf Virag: pensei que ele estava dormindo primeiro. Aí eu vi como que uns riscos amarelos na cara dele. Tinha escorregado pro pé da cama. Veredito: intoxicação. Morte por desventura. A carta. Para meu filho Leopold. Chega de dor. Não acordar mais. De ninguém (UG p. 220).	Thought he was asleep first. Then saw like yellow streaks on his face. Had slipped down to the foot of the bed. Verdict: overdose. Death by misadventure. The letter. For my son Leopold. No more pain. Wake no more. Nobody owns (*U* 6.362-365).
Senhora Riordan: a xicarazinha de comida dela e ficar esfregando a boca com a colher. Aí o biombo em volta da cama pra ela morrer (UG p. 221).	Her feeding cup and rubbing her mouth with the spoon. Then the screen round her bed for her to die (*U* 6.379-80).
O médico: estudantezinho muito simpático que tratou aquela mordida que a abelha me deu. Foi transferido pra maternidade me disseram. De uma ponta à outra (UG p. 221).	Nice young student that was dressed that bite the bee gave me. He's gone over to the lying-in hospital they told me. From one extreme to the other (*U* 6.380-382).
O filho da rainha Vitória: era a substância. Uma coisa nova em que se possa ter esperança não que nem o passado que ela queria de volta, esperando (UG p. 227).	Her son was the substance. Something new to hope for not like the past she wanted back, waiting. It never comes (*U* 6.552-554).
Rainha Vitória: ela acabou pondo umas violetas no chapéu. Vaidosa no fundo do coração. Tudo por uma sombra (UG p.227).	But in the end she put a few violets in her bonnet. Vain in her heart of hearts. All for a shadow (*U* 6.550-552).
Rainha Vitória (2): nove ela teve. Boa parideira (UG p.305).	Twilight sleep idea: queen Victoria was given that. Nine she had. A good layer (*U* 8.378-9).
Senhor Kernan: olhos secretos inquiridores. Maçom eu acho: não tenho certeza (UG p.232).	Secret eyes, secretsearching. Mason, I think: not sure (*U* 6.661-662).
Um sujeito com uma roupa marrom e uma braçadeira de crepre: não muita dor por ali. Quarto de luto. Parentes por afinidade, quem sabe (UG p.213).	A man in a buff suit with a crape armlet. Not much grief there. Quarter mourning. People in law perhaps (*U* 6.180-182).
Brayden: o miolo dele todinho está no cachaço do pescoço, o Simon Dedalus diz. Calombos de carne por trás dele. Fartas dobras de pescoço, gordura, pescoço, gordura (UG p. 248).	All his brains are in the nape of his neck, Simon Dedalus says. Welts of flesh behind on him. Fat folds of neck, fat, neck, fat, neck (*U* 7.47-8).
Nannetti: estranho ele nunca ter visto o seu país de verdade. Irlanda meu país. Eleito pelo College Green. Ele bateu naquela tecla de trabalhador comum horário comercial o quanto pôde (UG p.250).	Strange he never saw his real country. Ireland my country. Member for College green. He boomed that workaday worker tack for all it was worth (*U* 7.87-9).
Nannetti (2): logo vamos chamar ele de senhor prefeito. Está sendo apoiado pelo Lonh John dizem (UG p.250).	Soon be calling him my lord major. Lonh John is backing him, they say (*U* 7.106-7).
O pai de Nannetti: mercadejava essas coisas por aí, bajulando de porta em porta que nem eu (UG p.436).	Nannetti's father hawked those things about, wheedling at doors as I (*U* 11.186-7).
Nannetti (3): eu podia perguntar pra ele quem sabe sobre como se pronuncia aquele *voglio*.	I could ask him perhaps about how to pronounce that voglio. But then if he didn't

Mas aí se eles não soubesse só ia ficar constrangedor para ele. Melhor não (UG p.252).	know only make it awkward for him. Better not (*U* 7.152-3).
Rosto ocre do director do jornal [Nannetti]: acho que tem um tanto de icterícia (UG p.252).	Mr Bloom, glancing sideways up from the cross he had made, saw the foreman's sallow face, think he has a touch of jaundice […] (*U* 7.134-5).
Heynes: três merréis que eu emprestei pra ele no Meagher. Três semanas (UG p.251).	Three bob I lent him in Meagher's. Three weeks (*U* 7.119).
O velho Monks: o encarregado do dia. Deve ter mexido em um belíssimo monte de coisa esquisita nessa vida: notas de obituário, anúncios de bares, discursos, processos de divórcio, encontrado afogado. Chegando ao fim da trilha agora. Sujeito sério sóbrio com um pouquinho na poupança eu diria. Mulher boa na cozinha e na lavanderia. Filha trabalhando com a máquina na sala. Mariamijona, sem gracinhas (UG p.254).	Old Monks, the dayfather. Queer lot of stuff he must have put through his hands in his time: obituary notices, pubs' ads, speeches, divorce suits, found drowned. Nearing the end of his tether now. Sober serious man with a bit in the savingsbank I'd say. Wife a good cook and washer. Daughter working the machine in the parlour. Plain Jane, no damn nonsense (*U* 7.197-202).
J.J.O' Molloy: a maior esperança dos tribunais ele era. Decadente o coitado. Aquele rubor enfebrado quer dizer finis pro sujeito. Só um empurrãozinho. Que ventos o trazem, eu fico imaginando. Problemas de dinheiro. [...]Clientela minguando. Um frustrado. Perdendo ímpeto. Jogando. Dívidas de honra. Colhendo tempestade. Ganhava uns belos duns honorários com D. e T. Fitzgerald. As perucas deles pra mostrar a massa cinzenta. Miolos na mão que nem aquela estátua em Glasnevin. Se não me engano ele faz uns artigos literários pro Express com o Gabriel Conroy. Sujeito lido (UG P.258).	J. J. O'Molloy shook his head. […] Cleverest fellow at the junior bar he used to be. Decline, poor chap. That hectic flush spells finis for a man. Touch and go with him. What's in the wind, I wonder. Money worry. […]Practice dwindling. A mighthavebeen. Losing heart. Gambling. Debts of honour. Reaping the whirlwind. Used to get good retainers from D. and T. Fitzgerald. Their wigs to show the grey matter. Brains on their sleeve like the statue in Glasnevin. Believe he does some literary work for the Express with Gabriel Conroy. Wellread fellow (*U* 7.290; 292-94; 303-7).
Sujeitos da imprensa: é engraçado como mudam de lado quando o vento vira. Biruta. Quente e frio no mesmo bafo. Não dá pra saber em que acreditar. Cada estória é boa até você ouvir a outra. Caem uns em cima dos outros sem cerimônia nos jornais e depois tudo vira ar. Ave amigo benvindo um minuto depois (UG p.258-9).	Funny the way those newspaper men veer about when they get wind of a new opening. Weathercocks. Hot and cold in the same breath. Wouldn't know which to believe. One story good till you hear the next. Go for one another baldheaded in the papers and then all blows over. Hail fellow well met the next moment (*U* 7.308-12).
Myles Crawford: começou no *Independent* (UG p. 258).	Myles Crawford began on the *Independent* (*U* 7.307-8).
Myles Crawford (2): meio nervoso. Cuidado com o furacão (UG p.286).	—Will you tell him he can kiss my arse? Myles Crawford said throwing out his arm for emphasis. Tell him that straight from the stable. A bit nervy. Look out for squalls (*U* 7.980-3).
Bem Dollard: chamavam ele de big Ben. Nem de longe tão espirituoso quanto dizer que ele era baixo barríltono. Apetite de um albatroz. Acaba com um lombo de boi inteirinho. Era um sujeito poderoso pra	They used to call him big Ben. Not half as witty as calling him base barreltone. Appetite like an albatross. Get outside of a baron of beef. Powerful man he was at stowing away number one Bass. Barrel of Bass. See? It all

enxugar aquela cerveja Bass. Tomava um barril. Está vendo? Funciona tudo direitinho (UG p.295).	works out (*U* 8.119-22).
Bem Dollard (2): a noite que ele correu lá em casa pedir uma roupa de gala emprestada praquele concerto. Calça apertada que nem couro de tambor nele. Leitões musicais. Como ria a Molly quando ele saiu. Se atirou na cama atravessada, gritando, esperneando. Com todos os documentos à mostra. *Ai, santo protetor, eu estou empapada! Ah, as mulheres da primeira fila! Ai, eu nunca que ri tanto!* Bom, claro, é isso que dá o baixo barríltono. Por exemplo os eunucos (UG p.450, grifo nosso).	Ben Dollard's famous. Night he ranround to us to borrow a dress suit for that concert. Trousers tight as a drum on him. Musical porkers. Molly did laugh when he went out. Threw herself back across the bed, screaming, kicking. With all his belongings on show. O saints above, I'm drenched! O, the women in the front row! O, I never laughed so many! Well, of course that's what gives him the base barreltone. For instance eunuchs (*U* 11. 554-560).
Freira do Convento de Tranquilla: era uma freirinha simpática aquela, um rosto muito delicado. O toucado ia bem com a cabecinha dela. Irmã? Irmã? Pelo olhar dela garanto que tinha um amor não correspondido. Muito difícil negociar com esse tipo de mulher. Eu perturbei as devoções dela aquele dia de manhã. Mas feliz de se comunicar com o mundo exterior. [...]Se tivesse casado tinha mudado (UG p.296).	Tranquilla convente. That was a nice nun there, really sweet face. Wimple suited her small head. Sister? Sister? I am sure she was crossed in love by her eyes. Very hard to bargain with that sort of a woman. I disturbed her at her devotions that morning. But glad to communicate with the outside world. […]. If she had married she would have changed (*U* 8.143-47; 149-150).
Bartell d'Arcy: era o tenor, acabava de aparecer. Levando ela pra casa depois do ensaio. Sujeito vaidoso com aquele bigodinho encerado. Deu aquela música pra ela *Ventos que sopram do Sul* (UG p.297).	Bartell d'Arcy was the tenor, just coming out then. Seeing her home after practice. Conceited fellow with his waxedup moustache. Gave her that song *Winds that blow from the south* (*U* 8.181-183).
Professor Goodwin: parafuso meio solto, velhinho bobo (UG p.298).	Professor Goodwin linking her in front. Shaky on his pins, poor old sot (*U* 8.188-9).
Senhora Breen (Josie Powell): o mesmo vestidinho de sarja azul que ela estava usando dois anos atrás, uma penugem desbotada. Já teve seu tempo. Uns cabelinhos desgrenhados por cima da orelha. E aquele chapelinho de matrona: três uvas velhas pra diminuir o estrago. Aristocrata maltrapilha. Ela era bem elegante. Rugas em torno da boca. Coisa de um ano só mais velha que a Molly (UG p.300).	Same blue serge dress she had two years ago, the nap bleaching. Seen its best days. Wispish hair over her ears. And that dowdy toque: three old grapes to take the harm out of it. Shabby genteel. She used to be a tasty dresser. Lines round her mouth. Only a year or so older than Molly (*U* 8.265-8).
Denis Breen: lelé da cuca (UG p.302).	Off his chump (*U* 8.314).
Lady Mountcashel: monta o cavalo que nem homem. Caçadora purossangue. Nada de silhão ou galapo pra ela, não pra essa cristã aqui. Primeira a se apresentar e presente durante o abate. Fortes que nem uma égua reprodutora algumas dessas mulheres cavalinas. Bazófia pelas estrebarias. Enxugam um copo de brandy puro antes de você dizer amém (UG p.303).	Lady Mountcashel […] Sit her horse like a man. Weightcarrying huntress. No sidesaddle or pillion for her, not for Joe. First to the meet and in at the death. Strong as a brood mare some of those horsey women. Swagger around livery stables. Toss off a glass of brandy neat while you'd say knife (*U* 8.340; 343-6).
Senhora Purefoy: coitadinha! E aí ter que dar	Poor thing! Then having to give the breast

o seio entra ano sai ano em todas as horas da noite (UG p.304).	year after year all hours of the night (*U* 8.365-6).
Marido da Senhora Purefoy: metodista. Método em sua loucura. [...] Dizem que tem boas relações pelo menos. O primo do Theodore lá no Dublin Castle. Pelo menos um parente grãfino em tudo quanto é família. Os anuários de Hardy que ele dá de presente pra ela. Estava lá no Three Jolly Topers marchando de cabeça descoberta e o menino mais velho carregando um outro numa sacola de mercado. Os pirralhinhos (UG p.304).	Poor Mrs Purefoy! Methodist husband. Method in his madness.[...] Supposed to be well connected. Theodore's cousin in Dublin Castle. One tony relative in every family. Hardy annuals he presents her with. Saw him out at the Three Jolly Topers marching along bareheaded and his eldest boy carrying one in a marketnet. The squallers (*U* 8.358; 361-5).
Molly e a senhora Moisel: engraçado de ver duas juntas, com a barriga de fora. [...]. Encontro de mães. A tísica se recolhe por enquanto, depois volta. Como elas ficam achatadas depois assim de repente! Olhos tranquilos. Tiram um peso da cabeça (UG p.305).	Funny sight two of them together, their bellies out. Molly and Mrs Moisel. Mothers' meeting. Phthisis retires for the time being, then returns. How flat they look all of a sudden after. Peaceful eyes. Weight off their mind (*U*.8.391-4).
A velha senhora Thornton: era uma criatura muito divertida. Todos os meus nenês, ela dizia. A colher de papinha na boca antes de dar pra eles. Mmm, gotoso. O filho do velho Tom Wall esmigalhou a mão dela. Sua primeira reverência pro público. Cabeça que nem uma abóbora premiada. O resmungão do dr. Murren. As pessoas batendo na porta deles a qualquer hora. Pelamordedeus, doutor. A patroa com as contrações. Aí deixam eles meses esperando o pagamento. Por cuidados para com sua esposa. As pessoas não têm gratidão (UG: p.305-6).	Mrs Thornton was a jolly old soul. All my babies, she said. The spoon of pap in her mouth before she fed them. O, that's nyumnyum. Got her hand crushed by old Tom Wall's son. His first bow to the public. Head like a prize pumpkin. Snuffy Dr Murren. People knocking them up at all hours. For God' sake, doctor. Wife in her throes. Then keep them waiting months for their fee. To attendance on your wife. No gratitude in people (*U* 8.394-399).
A senhora Miriam Dandrade: quem vendeu as mantas velhas e a roupa de baixo preta no hotel Shelbourne. Hispanoamericana divorciada. Não deu a mínima pra eu mexer naquilo tudo. Como se eu fosse o burro de carga. Ela estava na festa do vicerrei quando o Stubbs o guarda florestal me botou pra dentro com o Whelan do Express. Rapando as sobras da fidalguia. [...]A orelha dela deve ter ficado quente por algumas semanas depois daquilo. Tem que ser um touro para ela. Cortesã nata. Nada de trabalho de babá pra ela, muito obrigada (UG p.304).	Mrs Miriam Dandrade that sold me her old wraps and black underclothes in the Shelbourne hotel. Divorced Spanish American. Didn't take a feathe r out of her my handling them. As if I was her clotheshorse. Saw her in the viceregal party when Stubbs the park ranger got me in with Whelan of the Express. Sacavenging what the quality left [...] Her ears ought to have tingled for a few weeks after. Want to be a bull for her. Born courtesan. No nursery work for her, thanks (*U* 8.350-4; 355-357).
Julia Morkan: não perdeu a voz até o último momento. Aluna do Michael Balfe não era? (UG p.306)..	Great song of Julia Morkan's. Kept her voice up to the very last. Pupil of Michael Balfe's, wasn't she? (*U* 8.417-18).
Corny Kelleher: trabalhava na prefeitura também. Cutucando jovenzinhos verdes pra conseguir informação. O tempo todo recebendo pagamento do serviço secreto do Castelo. Largado que nem uma batata quente.	Corny Kelleher he has Harvey Duff in his eye […] Member of the corporation too. Egging raw youths on to get in the know all the time drawing secret service pay from the castle. Drop him like a hot potato. Why those

Por que é que esses paisanos andam sempre atrás das empregadinhas (UG p.307).	plainclothes men are always courting slaveys (*U* 8.441-2; 443-46).
Arthur Griffith: um sujeito de cabeça boa mas não tem apelo pra multidão. Quer é matraquear sobre a nossa linda terra. Feijão com arroz. Salão de chá da Dublin Bakery Company. Sociedades de debates. Que o republicanismo é a melhor forma de governo. Que a questão da língua deve ter precedência sobre a questão econômica (UG p.308).	Arthur Griffith is a squareheaded fellow but he has no go in him for the mob. Or gas about our lovely land. Gammon and spinach. Dublin Bakery Company's tearoom. Debating societies. That republicanism is the best form of government. That the language question should take precedence of the economic question (*U* 8.462-67).
John Howard Parnell: olha ele aqui: o irmão. A própria imagem. Rosto assombroso. Agora isso é que é coincidência. Claro que centenas de vezes você pensa numa pessoa e não encontra. Como alguém que anda dormindo. Ninguém conhece ele. Deve ser reunião da câmara hoje. Dizem que ele nunca vestiu o uniforme de oficial de justiça municipal desde que arrumou o emprego. [...] Olhe o passo miserável dele. Comeu ovo podre. Olhos estrelados no fantasma. Carrego uma dor. Irmão de um grande homem: irmão do seu irmão. Ele ia ficar bem em um carro de parada. Passadinha na D.B.C. provavelmente pra um café, jogar xadrez ali. O irmão dele usava homens que nem peões. Que vão todos pra panela. Receio de lhe fazer um comentário. Congelava todo mundo com aquele olho que ele tinha. Esse é que é o fascínio: o nome. [...] O Simon Dedalus disse quando colocaram ele no parlamento que o Parnell ia voltar do túmulo e levar ele pra fora da Casa dos Comuns pela mão (UG p.310).	[…] John Howard Parnell passed, unseeing. There he is: the brother. Image of him. Haunting face. Now that's a coincidence. Course hundreds of times you think of a person and don't meet him. Like a man walking in his sleep. No-one knows him. Must be a corporation meeting today. They say he never put on the city marshal's uniform since he got the job. […]. Look at the woebegone walk of him. Eaten a bad egg. Poached eyes on ghost. I have a pain. Great man's brother: his brother's brother. He'd look nice on the city charger. Drop into the D.B.C. probably for his coffee, play chess there. His brother used men as pawns. Let them all go to pot. Afraid to pass a remark onhim. Freeze them up with that eye of his. That's the fascination: the name. […] Simon Dedalus said when they put him in parliament that Parnell would come back from the grave and lead him out of the house of commons by the arm (*U* 8. 500-506; 507-513; 517-519).
Jovem Sinclair: sujeito de bonsmodos (UG p.312).	Or will I drop into old Harris's and have a chat with young Sinclair? Wellmannered fellow (*U* 8.552-553).
Professor Joly: se eu conseguisse ser apresentado a ele ou ficar sabendo alguma coisa sobre a família dele. Isso havia de bastar: o sujeito sempre se sente elogiado. A vaidade se satisfaz com cada coisa. Nobre orgulhoso de ser descentende de alguma amante do rei. A sua amantepassada (UG p.312).	If I could get an introduction to professor Joly or learn up something about his family. That would do to: man always feels complimented. Flattery where least expected. Nobleman proud to be descended from some king´s mistress. Fis foremother (*U* 8.573-576).
Bob Doran: na sua bebedeira anual, disse o M'Coy. Eles bebem pra dizer ou fazer alguma coisa ou *cherchez la femme*. Lá na Coombe com os camaradinhas e os vagabundos da rua e daí o resto do ano sóbrio que nem um juiz (UG p.313).	With ha keep quiet relief his eyes took note this is the street here middle of the day of Bob Doran's bottle shoulders. On his annual bend, M Coy said. They drink in order to say or do something or cherchez la femme. Up in the Coombe with chummies and streetwalkers and then the rest of the year sober as a judge (*U* 8.594-598).
Dion Boucicault: aquela cara de luacheia e	Dion Boucicault business with his

um gorrinho ordinário. [...[Por onde ele anda hoje em dia? Mendigo em algum lugar (UG p.313; p.314).	harvestmoon face in a poky bonnet. […]. How time flies, eh? Showing long red pantaloons under his skirts (*U* 8.601-3).
Comedores: aquele camarada abocanhando uma facada de repolho como se a vida dele dependesse disso. Bela tacada. Me dá nos nervos só de ver. Mais seguro comer com as três mãos. Esquartejar a comida. Um talento nato dele. Nasceu em mesa de ouro. Espirituoso isso, eu acho. Ou não. O ouro quer dizer nascer rico. Nasceu numa mesa. Mas aí a alusão se perde (UG p.316).	He gazed round the stooled and tabled eaters, tightening the wings of his nose. […]That fellow ramming a knifeful of cabbage down as if his life depended on it. Good stroke. Give me the fidgets to look. Safer to eat from his three hands. Tear it limb from limb. Second nature to him. Born with a silver knife in his mouth. That's witty, I think. Or no. Silver means born rich. Born with a knife. But then the allusion is lost (*U* 8.678-9; 682-686).
Tom Kernan: é que sabe temperar. Põe um toque especial (UG p.319).	Tom Kenner can dress. Puts gusto into it (*U* 8.759-60).
Cheirão Flynn: olha a boca dele. Consegue soprar na própria orelha. Orelha de abano pra combinar. [...] Sabe tanto de música quanto o meu cocheiro. [...] Espero que aquela gotinha de orvalho não acabe dentro do copo. Não, fungou pra dentro. [...] Gotinha de orvalho descendo de novo. Deve ter um nariz frio pra beijar uma mulher. Ainda assim vai que elas gostam (UG p.320; 321; 322).	Nosey Flunn sipped his grog. [...] Look at his mouth. Could whistle in his own ear. Flap ears to match.[…] . Knows as much about it as my coachman. [...] Hope that dewdrop dpesn´t come down into his glass. No, snuffled it up. [...] Dewdrop coming down again. Cold nose he'd have kissing a woman. Still they might like (*U* 8.766; 768-9; 804-805; 845-46).
Sir Frederick Falkiner: solene como o Troy. Depois do seu bom almoço em Earlsfort Terrace. Velhos chapinhas jurídicos estourando uma magnum. Estórias do banco dos jurados, de comissões e anais da escolinha protestante. Eu o sentenciei a dez anos. Imagino que ele fosse torcer o nariz praquela coisa que eu tomei. Vinhos antigos pra eles, ano marcado numa garrafa empoeirada. Ele tem as suas próprias ideias de justiça na corte correlacional. Velhinho bem intencionado. [...] O diabo com os agiotas. Deu uma bela de uma lavada no Reuben J. (UG p.334).	Sir Frederick Falkiner going into the freemason´s hall. Solemn as Troy. After his good lunch in Earlsfort terrace. Old legal cronies cracking a magnum. Tales of the bench and assizes and annals of the bluecoat school. I sentenced him to ten years. I suppose he'd turn up his nose at that stuff. I drank, Vintage wine for them, the year marked on a dusty bottle. Has his own ideas of justice in the recorder´s court. Wellmeaning old man. [...] The devil on moneylenders. Gave Reuben J a great strawcalling (*U* 8.1151-1158).
Reuben J: aquele é bem o que eles chamam por aí de judeu sujo (UG p.334).	Now he's really what they call a dirty jew. (*U* 8.1159).
Shawes: não adianta nada ficar grudando nele que nem uma sanguessuga (UG p.335).	Drop in on Keys. No use sticking to him like a leech (*U* 8.1165).
O velho Micky Hanlon da Moore Street: estripou ganhando dinheiro, com um pé nas costas, o dedo nas guelras dos peixes, não sabe escrever o nome num cheque, é de pensar que ele está pintando a paisagem com aquela boca retorcida. Moooikell A Agá Há. Burro que nem uma porta, patrimônio de cinquenta mil libras (UG p.324).	Still it's the same fish perhaps old Micky Hanlon of Moorestreet ripped the guts out of making money hand over fist finger in fishes' gills can't write his name on a cheque think he was painting the landscape with his mouth twisted. Moooikill A Aitcha Ha ignorant as a kish of brogues, worth fifty thousand pounds (*U* 8.891-895).
Um à toa sonolentado: pau pra toda obra procura trabalho. Salário pequeno. Come qualquer coisa (UG p.331).	Against John Long's a drowsing loafer lounged in heavy thought, gnawing a crusted knuckle. Handy man wants job. Small wages. Will eat anything (*U* 8.1066-68).

Reverendo Thomas Connellan: as mulheres é que mandam nele. Dizem que eles davam sopa pras criancinhas miseráveis pra mudarem pra protestantes no tempo da carestia barata (UG p.331).	[...] passed the reverend Thomas Connellan´s bookstore. [...] Bird´s nest women run him. They say they used to give pauper children soup to change to protestants in the time of the potato blight (*U* 8.1070; 1071-1073).
Rapazote cego: manchas pelo casaco. Deve babar comida. Tudo deve ter um gosto diferente pra ele. Tem que ganhar comida de colherinha primeiro. Igual a mão de uma criança a mão dele. Igual a da Milly era. Sensitiva. Me avaliando, eu diria, pela minha mão. Fico imaginando se ele tem nome. [...] Coitadinho desse moço! Como foi que ele soube que aquela carroça estava lá? Deve ter sentido. Veem as coisas com a testa quem sabe. Como que um sentido de volume. Peso. Será que ele ia sentir se tirassem alguma coisa? Sentir uma lacuna. Deve ter uma ideia bem estranha de Dublin, abrindo caminho a bengalada pelas pedras. Será que ele consegue andar em linha reta sem aquela bengala? Rosto pio lívido como de alguém que vai ser padre (UG p. 332; 333).	A blind stripling. […] Stains on his coat. Slobbers his food, I suppose. Tastes all different for him. Have to be spoonfed first. Like a child's hand, his hand. Like Milly's was. Sensitive. Sizing me up I daresay from my hand. Wonder if he has a name. [...] Poor young fellow! How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their forehead perhaps: kind of sense of volume. Weight or size of it, something blacker than the dark. Wonder would he feel it if something was removed. Feel a gap. Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones. Could he walk in a beeline if he hadn't that cane? Bloodless pious face like a fellow going in to be a priest (*U* 8.1075; 1096-99; 1107-1113).
Atendente da Daly´s: acha que é a única andorinha do verão? Faz isso com todo mundo. Para os homens (UG p.441).	Think you´re only pebble on the beach? Does that all. For men (*U* 11.310-11).
Pat: não fazer ele andar duas vezes (UG p.445).	Not make him walk twice (*U* 11.445).
Pat (2): não me ouve. Porta surda que ele é (UG p.463).	Pat! Doens´t hear. Deaf beetle he is (*U* 11.911).
Cowley: musical. Sabe qualquer nota que você toque. Mau hálito, o coitado.[...] O jeito que ele tem de sentar no piano, uma só coisa, compreensão mútua (UG p.450).	Must be Cowley. Musical. Knows whatever note you play. Bad breath he has, poor chap (*U* 11.560-1).
Bronze: a orelha dela é uma concha também, o lóbulo surgindo ali. Esteve na praia. Meninas da praia. Bronzeada em pele viva. Devia ter posto um creme primeiro pra ficar dourada (UG p.464).	Her ear too is a shell, the peeping lobe there. Been to the seaside. Lovely seaside girls. Skin tanned raw. Should have put on coldcream first make it brown (*U* 11.938-40).
O velho Glynn: cinquentinha por ano. Esquisito lá em cima no pombal sozinho com registros e travas e teclas. Sentado o dia inteiro no órgão. Borboleteando horas a fio, falando sozinho ou com o outro sujeito que sopra os foles (UG p.474).	Old Glynn fifty quid a year. Queer up there in the cockloft, alone, with stops and locks and keys. Seated all day at the organ. Maunder on for hours, talking to himself or the other fellow blowing the bellows (*U* 11.1197-1200).
O camarada que marreta o bumbo: sua vocação: a banda de Micky Rooney. Fico imaginando como foi que ele pensou. Sentado em casa depois de um quarto de porco com repolho ninandinho na poltrona. Ensaiando a sua parte na banda. Pom. Pompapum. Feliz da esposa (UG p.475).	But for example the chap that wallops the big drum. His vocation: Mickey Rooney's band. Wonder how it first struck him. Sitting at home after pig's cheek and cabbage nursing it in the armchair. Rehearsing his band part. Pom. Pompedy. Jolly for the wife (*U* 11.1228-1231).
A puta da alemeda: feia de dar medo à luz do	O, the whore of the lane! […] Looks a fright

dia. Rosto de patê. Dane-se! Ah, bom, ela tem que viver que nem todo mundo (UG p.476).	in the day. Face like dip. Damn her. O, well, she has to live like the rest (*U* 11.1250-1; 1259-60).
Michael Gunn: limpava o nariz na Cortina também. Costume país dele quem sabe (UG p.469).	Night Michael Gunn gave us the box. [...] Wiped his nose in curtain too. Costum his country perhaps (*U* 11.1050-2).
Gerty MacDowell: coitadinha! Por isso que ela ficou largada e as outras saíram correndo. Achei que tinha alguma coisa errada pelo jeito dela. A bela despreazada [...] Que bom que eu não sabia quando ela estava se exibindo. Diabinha assanhada mesmo assim. Não ia me importara (UG p.580).	Poor girl! That´s wy she´s left on the shelf and the others did a sprint. Thought something was wrong by the cut of her jib. Jilted beauty. [...]Glad I didn´t know it When she was on show. Hot little devil all the same. I woundn´t mind (*U* 13.772-4; 775-6).
Gerty MacDowell (2): eu diria que ela sentiu que eu. [...] Gostou de mim será? [...] Viu alguma coisa em mim. Fico imaginando o quê. Melhor ficar comigo como eu sou do que algum poeta desses com cabelo de brilhantina, cachinho de cabelo emplastrado em cima da vista destra. [...] Não deixei ela me ver de perfil (UG p.582-3).	Daresay she felt I. [...] Liked me or what? [...] Saw somethign in me. Wonder what. Sooner have me as I am than some poet chap with bearsgrease plastery hair, loverlock over his dexter optic. [...] Didn´t let her see me in profile (*U* 13.828; 829; 833-5; 836).
Gerty McDowell (3): não olhou pra trás quando estava descendo a praia. Não ia dar esse gostinho. [...] Belos olhos, ela tinha, brilhantes. [...] Será que ela sabia o que? Claro. (UG p.585).	Didn´t look back When she was going down the strand. Would´t give that satisfaction. [...]Fien eyes she gad, clear (*U* 13.905-7).
Gerty McDowell (4): a curva da panturrilha dela. Meia transparente, esticada a ponto de rasgar. Não que nem aquela desmazelada hoje. A. E. Meia amarfanhada. Ou aquela na Grafton Street. Branca. Nossa! Canela grossa (UG p.586).	Swell of her calf. Transparent stockings, stretched to breaking point. Not like that frump today. A.E. Rumpled stockings. Or the one in Grafton street. White. Wow! Beef to the heel (*U* 13.929-932).
Gerty McDowell (5): sugou a minha virilidade toda, safadinha (UG p.593).	Drained all the manhood out of me, little wretch (*U* 13.1101-1102).
Gerty (6): Ah! Acabou comigo aquela mulher. Não tão moço mais. Será que ela vem aqui amanhã? Esperar por ela em algum lugar pra sempre. [...]A gente nunca mais vai se encontrar. Mas foi lindo. Adeus, querida. Obrigado. Fez eu me sentir tão jovem (UG p.599-600).	O! Exhausted that female has me. Not so Young now. Will she ocme here tomorrow? Wait for her somewhere for ever. Must come back. [...] We´ll never meet again. But it was lovely. Goodbye, dear. Thanks. Made me feel so young (*U* 13.1253-1254; 1272-1273).
A menina na Meaath Street: a sujeirada toda que eu fiz ela dizer tudo errado claro. Minha bonda ela dizia (UG p.584).	Girl in Meath street that night. All the Dirty things I made her say. All wrong of course. My arks she called it (*U* 13.867-9).
Cissy: morena com a cabeleira ouriçada e a boca de negra. Eu sabia que ela sabia assoviar. Boca feita pra isso. Que nem a Molly.[...]. O senhor se incomodaria, por favor, de me dizer a hora certa? Eu já te digo a hora certa num beco escuro (UG p.585).	And the dark one with the mop head and the nigeer mouth. I knew she could whistçe. Mouth made for that. Like Molly. [...] Would you mind, please, telling me the right time? I´ll tell you the right time up a dark lane (*U* 13.897-901).
As crianças: devem ser gêmeos, esperando alguma coisa acontecer. Querem ser adultos. Vestindo as roupas da mãe. Tem tempo,	And the childre, twins they must be, waiting for something to happen. Want to be grownups. Dressing in mother´s clouthes.

entender como o mundo funciona (UG p.585).	Time enough, understand all the ways of the world (*U* 13.895-7).
A datilógrafa: subindo as escadas do escritório do Roger Greene de dois em dois pra mostrar os dotes profissionais (UG p.586).	Typist going up Roger Greene´s stairs two at a time to show her understandings (*U* 13.916-7).
Hynes: bem podia ter me pagado os três xelins. Eu podia mencionar o Meagher's só pra lembrar. Ainda assim se ele me conseguir aquele parágrafo (UG p.591).	Hynes might have paid me that three shillings. I could mention Meagher´s just to remind him. Still if he works that paragraph (*U* 13.1046-7).
LUGARES	
Goulding, Collis e Ward: coisa de seiscentos por cento de lucro (UG p.208).	Goulding, Collis and Ward […] About six hundred per cent profit (*U* 6. 56; 61-62).
Daly´s: educada a menina de lá (UG p.438).	Daly´s. Girl there civil (*U* 11.230) .
Cemitérios chineses: com papoulas gigantes crescendo produzem o melhor ópio o Mastiansky me disse (UG p.236).	Chinese cemeteries with giant poppies growing produce the best opium. Mastiansky told me (*U* 6.769-70).
O extremo oriente: lugar lindo que deve ser, o jardim do mundo (UG p.185).	The far east. Lovely spot it must be: the garden of the world (*U* 5.29-30).
Lado morto da rua: uns negócios chatos durante o dia, agentes da terra, a casa de repouso, o guia ferroviário Falconer´s, faculdade do funcionalismo público, a Gill´s, clube católico, os cegos industriosos. Por quê? Algum motivo. Sol ou o vento. À noite também (UG p. 218).	Dead side of the street this. Dull business by day, land agents, temperance hotel, Falconer's railway guide, civil service college, Gill's, catholic club, the industrious blind. Why? Some reason. Sun or wind. At night too (*U* 6.316-319).
Eccles Street: a minha casa ali embaixo. Lugar grande (UG p. 221).	Eccles street. My house down there (*U* 6.376).
Asilo de Nossa Senhora para os moribundos: mortuário bem a mão no piso de baixo. Onde a velha Riordan morreu. Elas ficam horrendas as mulheres (UG p. 221).	Our Lady's Hospice for the dying. Deadhouse handy underneath. Where old Mrs Riordan died. They look terrible the women (*U* 6.377-379).
Rebanho de gado: quinta, claro. Amanhã é dia de abate. Com as crias. O Cuffe vendia por coisa de vintessete pratas cada. Pra Liverpool provavelmente. Rosbife pra velha Inglaterra. Eles compram todas as suculentas. E depois o quinto quarto se perde: toda aquela matéria prima, couro, pelo, chifre. Dá bastante coisa num ano. Comércio de carne morta. Refugo dos matadouros pros curtumes, sabão, margarina. Fico imaginando se está dando certo agora aquele truque de tirar a carne xepa do trem em Clonsilla (UG p.221).	Thursday, of course. Tomorrow is killing day. Springers. Cuffe sold them about twentyseven quid each. For Liverpool probably. Roastbeef for old England. They buy up all the juicy ones. And then the fifth quarter lost: all that raw stuff, hide, hair, horns. Comes to a big thing in a year. Dead meat trade. Byproducts of the slaughterhouses for tanneries, soap, margarine. Wonder if that dodge works now getting dicky meat off the train at Clonsilla. (*U* 6.392-398).
A esquina do Dumpphy´s: Ponto maravilhoso pra um bar. Imagino que a gente vai parar aqui na volta pra beber à saúde dele. Passe o consolo aí. Elixir da vida (UG p. 223).	Dunphy's corner. Tiptop position for a pub. Expect we'll pull up here on the way back to drink his health. Pass round the consolation. Elixir of life (*U* 6.428-4301).
Royal Canal: eu podia fazer um passeio a pé pra ir ver a Milly pelo canal. Ou de bicicleta. Alugar um ferrovelho qualquer, segurança. [...] Talvez eu, sem escrever. Chegar de	I could make a walking tour to see Milly by the canal. Or cycle down. Hire some old crock, safety. [...] Perhaps I will without writing. Come as a surprise [...] (*U* 6.445-46;

surpresa (UG p. 223).	449-450).
Cemitério: pulmões, corações, fígado: um monte deles jogados por aqui. Bombas velhas enferrujadas: que se dane o resto (UG p. 232).	Lots of them lying around here: lungs, hearts, livers. Old rusty pumps: damn the thing else (*U* 6.675-676).
Cemitério (2): campossantos. Mais espaço se enterrassem de pé. Sentados ou ajoelhados não dava. De pé? A cabeça dele podia aparecer um dia no chão em um deslizamento de terra com a mão apontando (UG p. 234-235) .	Holy fields. More room if they buried them standing. Sitting or kneeling you couldn't. Standing? His head might come up some day above ground in a landslip with his hand pointing (*U* 6.764-766).
Flanco da cripta: bom esconderijo, pra um tesouro. Quem mora ali? Jazem os restos mortais de Robert Emery. O Robert Emmet foi enterrado aqui à luz de lanternas, não foi? (UG p. 243; 244).	An obese grey rat toddled along the side of the crypt, moving the pebbles. […] Good hidingplace for treasure. Who lives there? Are laid the remains of Robert Emery. Robert Emmet was buried here by torchlight, wasn't he? (*U* 6.973-4; 977-8).
As escadas da casa: quem foi o infeliz que rabiscou essa parede inteirinha com fósforo? Parece que apostaram pra ver quem fazia (UG p.255).	Who the deuce scrawled all over those walls with matches? Looks as if they did it for a bet (*U* 7. 222-3).
Cervejaria: um verdadeiro mundo. Tonéis de pórter, maravilha. Um ou outro rato também acaba entrando. Bebe até inchar do tamanho de um collie flutuando. Morto de bêbado de pórter. Bebem até vomitar que nem qualquer cristão. Imagine só beber aquilo! Rato: tonel: ratonel. Bom é claro que se a gente soubesse de tudo (UG p.292).	Be interesting some day get a pass through Hancock to see the brewery. Regular world in itself. Vats of porter wonderful. Rats get in too. Drink themselves bloated as big as a collie floating. Dead drunk on the porter. Drink till they puke again like christians. Imagine drinking that! Rats: vats. Well, of course, if we knew all the things (*U* 8. 45-9).
Baía: se eu me jogasse? (UG p.292).	If I threw myself down? (*U* 8.52).
Casa do preboste: não morava ali nem que me pagassem (UG p.309).	Provost´s house. [...] Wouldn´t live in it if they paid me (*U* 8.496; 497).
Restaurante Burton: não ia conseguir comer nem uma migalha aqui (UG p.316).	His heart astir he pushed in the door of the Burton restaurant. […] Couldn´t eat a morsel here (*U* 650; 673).
Museu: prédio elegante. Sir Thomas Deane projetou (UG p.335).	Making for the museum gate with long windy steps he lifted his eyes. Handsome building. Sir Thomas Deane designed (*U* 8.1173-4).
Davy Byrne: pub de família [...] Pub tranquilo e gostoso. Bela peça de madeira naquele blcão. Muito bem planejado. Gostei do jeito daquela curva ali (UG p.318; 321).	He entered Davy Byrne´s. Moral pub. […] Nice quiet bar. Nice piece of wood in that counter. Nicely planed. Like the way it curves there (*U* 8.732; 822-23).
Ormond: o melhor custobenefício de Dublin. [...] Salão de jantar. Ficar lá sentado bem quietinho. Ver sem ser visto (UG p.442).	[...] Ormond? Best value in Dublin. [...] Diningroom. Sit tight there. See, not be seen (*U* 11.357).
Salão de jantar: ficar lá sentado bem quietinho. Ver sem ser visto (UG p. 442).	Diningroom. Sit tight there. See, not be seen (*U* 11.357-8).
Nighttown: bairro interessante. Resgate de pecadoras asilo das madalenas (UG p.681).	Interesting quarter. Rescue of fallen women. Magdalen asylum (*U* 15.401-2).
CENAS	
A concepção de Rudy: deve ter sido naquela manhã no Raymond Terrace ela estava na	Must have been that morning in Raymond terrace she was at the window watching the

janela, olhando os dois cachorros fazendo aquilo perto do muro do chegademaldade. E o sargento sorrindo lá de baixo. Ela estava com aquele vestido creme com o rasgão que ela nunca remendou. *Vamos brincar um pouquinho, Poldy. Meu Deus, eu estou morrendo de vontade*. Como começa a vida. Aí engordou. Teve que recusar o concerto em Greystones. Meu filho dentro dela (UG p.209).	two dogs at it by the wall of the cease to do evil. And the sergeant grinning up. She had that cream gown on with the rip she never stitched. Give us a touch, Poldy. God, I'm dying for it. How life begins. Got big then. Had to refuse the Greystones concert. My son inside her (*U* 6.77-82).
Molly [jantar do Glencree]: a Molly estava com aquele vestido cinzelefante com os botões de prender nos alamares. Alfaiataria com botões cobertos do mesmo tecido. Ela não gostava daquele porque eu torci o tornozelo no primeiro dia que ela usou no piquenique do coro no monte Sugarloaf. [...] Nunca usou outro vestido que nem aquele. Servia como uma luva, ombro e quadril. Estava só começando a ficar bem cheinha. […] As pessoas olhando pra ela. Feliz. Mais feliz naquele tempo (UG p.296-7).	Molly had that elephantgrey dress with the braided frogs. Mantailored with selfcovered buttons. She didn't like it because I sprained my ankle first day she wore choir picnic at the Sugarloaf. [...] Never out a dress in her back like it. Fitted her like a glove, shoulders and hips. Just beginning to plump it out well. [...] People looking after her. Happy. Happier then (*U* 8.163-6; 167-170).
Molly [os recitais de despedida do Professor Goodwin]: lembro dela rindo do vento, com a gola pesada levantada. Esquina da Harcourt Road lembra aquela rajada? Brrfuu! Soprou todas as saias dela e a estola quase afogou o velho Goodwin. E ela corava de verdade com o vento. Lembro quando a gente chegou em casa atiçando o fogo e fritando aqueles pedaços de pernil de carneiro pra ceia dela com o molho chutney que ela gostava. E o quentão de rum. Da lareira dava pra ver ela no quarto soltando a barbatana do espartilho. Branco. Desliza liso leve e lesto, o corpete cai na cama. [...]Sempre gostou de se livrar. Sentada ali depois até quase duas, tirando os grampos do cabelo. A Milly enroscada no soninho. Feliz. Felizes. Que noite… (UG p.298).	Remember her laughing at the wind, her blizzard collar up. Corner of Harcourt road remember that gust. Brrfoo! Blew up all her skirts and her boa nearly smothered old Goodwin. She did get flushed in the wind. Remember when we got home raking up the fire and frying up those pieces of lap of mutton for her supper with the Chutney sauce she liked. And the mulled rum. Could see her in the bedroom from the hearth unclamping the busk of her stays: white. Swish and soft flop her stays made on the bed. […]Always liked to let her self out. Sitting there after till near two taking out her hairpins. Milly tucked up in beddyhouse. Happy. Happy. That was the night….. (*U* 8.191-201).
Primeiro beijo do casal Bloom: escondidos sob o capim em Howth. Embaixo de nós o céu baía dormente. Som nenhum. O céu. O roxo da baía na Cabeça do Leão. Verde em Drumleck. Verdamarelado pro lado de Sutton. Campos de sobomar, as linhas marronclaras em ervas, cidades sepultas. O cabelo dela no meu casaco travesseiro, lacrainhas nas urzes a minha mão embaixo da sua nuca, você vai me bagunçar inteira. Ah maravilha! Friamacia de unguentos a mão dela me tocou, afagou: os olhos dela sobre mim não desviaram. Encantado sobre ela eu me deito, lábios cheios	Hidden under wild ferns on Howth below us bay sleeping: sky. No sound. The sky. The bay purple by the Lion's head. Green by Drumleck. Yellowgreen towards Sutton. Fields of undersea, the lines faint brown in grass, buried cities. Pillowed on my coat she had her hair, earwigs in the heather scrub my hand under her nape, you'll toss me all. O wonder! Coolsoft with ointments her hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away. Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth. Yum. Softly she gave me in my mouth the seedcake warm

abertos em cheio, beijei a sua boca. Mm. Suave ela me deu na boca o bolo quente de sementes mastigado. Polpa insípida que a sua boca tinha murmurado agridoce com cuspe. Alegria: comi: alegria. Vida jovem, os seus lábios que me davam fazendo biquinho. Macios, quentes, grudentos lábios geleiatinosos. Flores os olhos delaeram, me tome, olhos dispostos. Caíram pedrinhas. Ela fica deitada. Uma cabra. Ninguém. Bem alto no Ben Howth rododendros uma cabra pés seguros, semeando groselhas. Toldada sob o capim ela ria enrodilhada quente. Fogoso eu deitei sobre ela, beijei; olhos, os lábios, o pescoço esticado, pulsando, seios cheios de mulher na blusa de véu de freira, mamilos gordos eretos. Quente eu lhe dei a minha língua. Ela me beijou. Fui beijado. Cedendo-se toda desalinhava o meu cabelo. Beijada, me beijava. A mim. E eu agora (UG p.325).	and chewed. Mawkish pulp her mouth had mumbled sweetsour of her spittle. Joy: I ate it: joy. Young life, her lips that gave me pouting. Soft warm sticky gumjelly lips. Flowers her eyes were, take me, willing eyes. Pebbles fell. She lay still. A goat. No-one. High on Ben Howth rhododendrons a nannygoat walking surefooted, dropping currants. Screened under ferns she laughed warmfolded. Wildly I lay on her, kissed her: eyes, her lips, her stretched neck beating, woman's breasts full in her blouse of nun's veiling, fat nipples upright. Hot I tongued her. She kissed me. I was kissed. All yielding she tossed my hair. Kissed, she kissed me. Me. And me now (*U* 8.899-917).
Primeiro encontro do casal Bloom: a primeira noite quando eu primeiro a vi na casa do Mat Dillon em Terenure. Amarelo, renda negra que ela estava usando. Dança das cadeiras. Nós dois no fim. Destino. Ela primeiro. Destino. Rodando e rodando lentos. Rodada ligeira. Nós dois. Olhavam todos. Alto. Sentou. Olhavam todos desbancados. Lábios sorrisos. Joelhos amarelos . — *Enfeitiçou meu olho…* Cantando. Esperando ela cantou. Eu virava as páginas da partitura. Cheia voz de perfume de que perfume usa a sua flor de lilás. O colo eu vi, cheios ambos, garganta ornamentando. Primeiro eu vi. Ela me agradeceu. Por que ela me? Destino. Olhos espanholados (UG p.456).	First night when first I saw her at Mat Dillon's in Terenure. Yellow, black lace she wore. Musical chairs. We two the last. Fate. After her. Fate. Round and round slow. Quick round. We two. All looked. Halt. Down rfshe sat. All ousted looked. Lips laughing. Yellow knees. — *Charmed my eye*.... Singing. Waiting she sang. I turned her music. Full voice of perfume of what perfume does your lilactrees. Bosom I saw, both full, throat warbling. First I saw. She thanked me. Why did she me? Fate. Spanishy eyes (*U* 11.725-33).
A noite que o Michael Gunn deu o camarote pra nós: ela estava bonita. O vestido açafrão que ela estava usando, decotado, documentos à mostra. De cravo o hálito dela sempre no teatro quando se curvava pra fazer uma pergunta. Contei a ela o que o Spinoza diz naquele livro do coitado do papi. Hipnotizada, ouvindo. Olhos desse tamanho. Ela se curvou. Camarada nas frisas, espiando dentro dela com o binóculo de ópera com todo o empenho do mundo (UG p.469).	Night Michael Gunn gave us the box [...] She looked fine. Her crocus dress she wore lowcut, belongings on show. Clove her breath was always in theatre when she bent to ask a question. Told her what Spinoza says in that book of poor papa´s. Hypnotised, listening. Eyes like that. She bent. Chap in dresscircle staring down int her with his operaglass for all he was worth (*U* 11. 1050;1056-1060) .

Dicionário de Stephen Dedalus	
Reflexo no espelho: cabelo em pé. Como ele e outros me vêem. Quem escolheu esse rosto para mim? (UG p.102).	Hair on end. As he and ther see me. Who chose this face for me? (*U* 1.136-137).
A canção de Fergus: eu cantei sozinho na casa, segurando os longos acordes sombrios. Sua porta estava aberta: ela queria ouvir minha música. Calado por pavor e pena fui até sua cabeceira. Ela chorava em seu leitor miserável. Por causda daquelas palavras, Stephen: *o amargo mistério do amor* (UG p.106-7).	Fergus' song: I sang it alone in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear my music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her wretched bed. For those words, Stephen: love´s bitter mystery (*U* 1.249253).
Mãe: seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim. A velafantasma para iluminar sua agonia. Luz fantasmal sobre o rosto torturado. Seu hálito rouco ruidoso esbatendo-se em pânico, quando todos rezavam de joelhos. Seus olhos em mim por me fazer ao chão (UG p.107).	Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down (*U* 1.273-276).
Mãe (2): deixe-me estar e me deixe viver (UG p.107).	No, mother! Let me be and let me live (*U* 1.279).
Mãe (3): uma mulherfantasma com cinzas no hálito (UG p.142).	[…] a ghostwoman with ashes on her breath (*U* 3.46-7).
Mãe (4): ela o salvara de ser pisoteado e havia ido, mal tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu (UG p.129).	She had saved him from from being trampled underfoot and had gone, scarcely having been. A poor soul gone to heaven (*U* 2.146-147).
Vasilha nas mãos: assim eu levei a naveta de incenso nos dias de Clogowes. Sou outro agora e no entanto o mesmo. Um criado também. Um servo de um criado (UG p.108).	So I carried the boat of incense then at Clongowes. I am another now and yet the same. A servant too. A server of a servant. (*U* 1.311-312).
A vasilha de barba niquelada esquecida: por que eu deveria levá-la para baixo? Ou deixá-la ali o dia todo, amizade esquecida? (UG p.108).	The nickel shavingbowl shone, forgotten [...] . Why should I bring it down? Or leave it there all day, forgotten (*U* 1.307-308).
Leiteira: ela curva a cabela velha a uma voz que lhe fala alto, seu doutorzinho, seu xamã; de mim ela faz pouco (UG p.112).	She bows her old head to a voice that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman: me she slights (*U* 418-419).
Mulligan: dar a chave também. Tudo. Ele vai pedir. Estava nos olhos dele (UG p.119).	Give him the key too. All. He will ask for it. That was in his eyes (*U* 1.631-632).
Mulligan (2): um bufão na corte do mestre, tolerado e desestimado, levando as loas de um mestre clemente (UG p.125) .	A jester at the court of his master, indulged and disesteemed, winning a clement master´s praise (*U* 2.43-245).
Mulligan (3): eles o recebem benvindo.[...] efebo louro. Essência domesticada de Wilde. (UG p.354; 356).	They make him welcome. [...] a blond ephebe; Tame essence of Wilde. (*U* 9.491; 531-2).
O vácuo: aguarda certo por todos que tecem o vento (UG p.119).	The void awaits surely all them that weave the Wind (*U* 1.661-662).
Números: diabretes da imaginação dos	Across the page symbols moved in grave

mouros (UG p.129).	[…].imps of fancy of the Moor (*U* 2.155; 157).
Conchas: símbolos também de beleza e de poder (UG p.132).	Stephen´s hand, free again, went back to the hollow shells. Symbols too of beauty and of power (*U* 2.226-7).
Calombo no bolso: símbolos conspurcados por cobiça e miséria (UG p.132).	A lump in my pocket: symbols soiled by greed and misery (*U* 2.227-8).
Laços me enredando aqui: e daí. Posso rompê-los nesse instante se quiser (UG p.132).	Nooses round me here. Well? I can break them in this instant if I will (*U* 2.234-5).
Bolsa de Paris: paciência vã de empilhar e entesourar. O tempo certamente espalharia tudo (UG p.137).	On the steps of the Paris stock exchange […] Vain patience to heap and hoard. Time surely would scatter all (*U* 2.364-5; 369-70).
Homens da bolsa de Paris: cotando preços nos dedos de pedras preciosas. Matracas de gansos. Enxameavam, alheios o templo, cabela percomplotando sob cartolas enviesadas. Não seus: essas roupas, essa fala, esses gestos (UG p.137).	On the steps of the Paris stock Exchange the goldskinned men quoting prices on their gemmed fingers. Gabble of geese. They swarmed loud, uncouth, about the temple, their heads thickplotting under maladroit silk hats. Not theirs: these clothes, this speech, these gestures (*U* 2.364-372).
Senhor Deasy: será isso a sabedoria da idade? (UG p.137).	Is this old wisdom? (*U* 2.376).
O leito de morte da mãe: vela. O espelho com um lençol. Quem me trouxe a este mundo ali repousa, palpebrônzea, sob poucas flores pobres. [...] Eu chorei sozinho (UG p.344).	Mother´s deathbed. Candle. The sheeted mirror. Wo brought me into this world lies there, bronzelidded, under few cheap flowers [...] I wept alone (*U* 9.221-224).
Cordão umbilical: feixentretecente cabo de toda a carne (UG p.142).	A misbirth a railing navelcord, hushed in ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh (*U* 3.36-7).
Pai: o sujeito com minha voz e meus olhos (UG p.142).	[…] the man with my voice and my eyes and a ghostwoman with ashes on her breath. (*U* 3.45-6).
Pais: apertaram-se e apartaram-se, fizeram a vontade do pareador (UG p. 142).	They clasped and sundered, did the coupler´s will (*U* 3.47).
Nossas almas: lacerultrajadas por nossos pecados, agarram-se ainda mais a nós (UG p.156) .	Our souls, shamewounded by our sins, cling to us yet more (*U* 3.421-22).
História: uma estória como outra qualquer repisada demais na memória (UG p.125).	For them too history was a tale like any other too often heard (*U* 2.46).
Sargent: feio e inútil: pescoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um leito de lesma. E no entanto alguém o havia amado. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertebrada lesma achatada (UG p.128).	Ugly and futile: lean neck and thick hair and a stain of ink, a snail's bed. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him underfoot, a squashed boneless snail (*U* 2.139-142).
Sargent: como ele era eu, esses ombros caídos, essa falta de graça (UG p.129).	Like him was I, these sloping shoulders, this gracelessness (*U* 2.168).
Minha infância: se curva a meu lado. Longe demais por que eu possa pôr-lhe a mão uma vez ou levemente (UG p.129-130).	My childhood bends beside me. Too far for me to lay a hand there once or lightly (*U* 2.168-170).
História: pesadelo de que você jamais vai acordar (UG p.273).	Nightmare from which you will never awake (*U* 7.678).

Deus: ruído na rua (UG p.339).	God: noise in the street (*U* 9.85-86).
Terra: uma loja de penhores (UG p.125).	[…] their land, a pawnshop (*U* 2.47).
Pessoas: o tempo as marcou a ferro e a ferros restaram na sala das infinitas possibilidades que expulsaram. Mas podem ter sido possíveis visto jamais terem sido? Ou era só possível o que veio a ser? (UG p.125).	Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have been possible seeing that they never were? Or was possible which came to pass? (*U* 2.49-52).
O pensamento: pensamento do pensamento (UG p.126).	Thought is the thought of thought (*U* 2.74).
Alma: é de certa forma tudo o que existe: a alma é a forma das formas. Súbita, vasta, placidez incandescente: forma das formas (UG p. 126).	The soul is in a manner all that is: the soul is the form of forms. Tranquility sudden, vas, candescent: form of the forms (*U* 2.75-6).
Essas areias pesadas: são linguagem que maré e vento assorearam aqui (UG p.151).	These heavy sands are language tide and wind have silted here (*U* 3.287-288).
Cão vivo: senhor, ele vai me atacar? Respeitar sua liberdade (UG p.151).	A point, live dog, grew […] Lord, is he going to attack me? Respect his liberty (*U* 3.294-295).
Lábios: será que são sábios de alguma maneira? Ou os sábios são lábios? Devem ser. Sábio, astrolábio, lábil, hábil, alfarrábio (UG p.275).	Mouth, south. Is the mouth south someway? Or the south a mouth? Must be some. South, pout, out, shout, drouth (*U* 7.714-715).
Rimas: dois homens com a mesma roupa, com a mesma aparência, dois a dois (UG p.275).	Rhymes: two men dressed the same, looking the same, two by two (*U* 715-716).
A boca: alguém seria capaz de desejar aquela boca para um beijo? Como é que você sabe? Por que é que você escreveu aquilo então? (UG p. 275)	Would anyone wish that mouth for her kiss? How do you know? Why did you write it then? (*U* 7.711-12).
Editor: pilantrinha preguiçoso inútil (UG p.271).	Lazy idle little schemer (*U* 7.618).
Mercador: alguém que compra barato e vende caro, judeu ou gentio (UG p.137).	Merchant [...] is one who buys cheap and sells dear, jew or gentile, is he not? (*U* 2.359-60).
Professor Magennis: falando de mim. O que foi que ele disse? O que foi que ele disse? O que foi que ele disse de mim? Não pergunte (UG p.278).	—Professor Magennis was speaking to me about you, J. J. O'Molloy said to Stephen. […]Speaking about me. What did he say? What did he say? What did he say about me? Don't ask (*U* 7. 782-3; 789-90).
Dublin: eu tenho muito, muito o que aprender (UG p.283).	Dublin. I have much, much to learn (*U* 7.915).
Nossas almas: lacerultrajadas por nossos pecados (UG p.156) .	Our souls, shamewounded by our sins (*U* 3.421-22).
A virgem na vitrine da Hodges Figgis: mora na Leason Park, com uma mágoa e badulaques, senhora de letras. [...] Aposto que ela usa aquela praga daqueles suspensórios de espartilho e meias amarelas, cerzidas com lã caroçuda (UG p.156-7).	The virgin at Hodges Figgis' window [...] She lives in Leeson park with a grief and kickshaws, a lady of letter. […] Bet she wears those curse of God stays suspenders and yellow stockings, darned with lumpy wool (*U* 3.426-427; 429-432).
Morrer no mar: a mais doce das mortes que o homem conhece (UG p.158).	Seadeath, mildest of all deaths known to man (*U* 3.482-483).
O sol que suleava: estou preso nesta cena ardente. Hora de Pan, o entardecer faunal (UG p.157).	[...] the southing sun. I am caught in this burning scene (*U* 3.441-442).

O crepúsculo: vai se achar em mim, sem mim. Todos os dias constroem seus fins (UG p.159).	Yes, evening will find itself in me, without me. All days make their end (*U* 3.490).
Irmãos do grande concílio branco: sempre alerta para ver se podem ajudar (UG p.338).	Brothers of the great white lodge always watching to see if they can help (*U* 9.67-8).
Esotérica existência: não para pessoa comum (UG p.338).	The life esoteric is not for ordinary person (*U* 9.69-70).
John Eglinton: riso de bolsista da Trinity: irrespondido (UG p.337).	[...] a sizar´s laugh f Trinity: unanswered (*U* 9.31).
Espaço: o que está bem na sua cara, idiota (UG p.339).	Space: what you damn well have to see (*U* 9.86).
Mundo vegetal: apenas sombra (UG p.339).	[...] this vegetable world is but a shadow (*U* 9.88).
Heines: ladrão penitente. Foi-se. Eu fumei o tabaco dele. Pedra verde cintilante. Uma esmeralda engastada no anel do mar (UG p.340).	Penitent thief. Gone. I smoked his baccy. Green twinkling stone. An emerald set in the ring of the sea (*U* 9.101-2).
Heines e Mulligan: entre o sorriso saxão e o ganido ianque. A cruz e a caldeirinha (UG p.341).	Between the Saxon smile and yankee yawp. The devil and the deep sea (*U* 9.139-40).
Cor local: inclua tudo o que você sabe. Faça-os cúmplices (UG p.342).	Local colour. Work in all you know. Make them accomplices (*U* 9.158).
Composição do cenário: Inácio de Loyola, vem correndo me ajudar! (UG p.342).	Composition of place. Ignatius Loyola, make haste to help me! (*U* 9.163).
Moléculas: todas mudam. Eu sou outro eu agora (UG p.344).	Molecules all change. I am other I now (*U* 9.205-6).
Páris: o benfavorecido favorito (UG p.346).	Paris: the wellpleased pleaser (*U* 9.268).
Algures: solo explorável (UG p.346)	Whither away? Exploitable ground (U 9.272)
Necessidade: é aquilo em virtude de que é impossível sermos de outra maneira (UG p.347).	Necessity is that in virtue ofwhich it is impossible that one can be otherwise (*U* 9.297-8).
Cordelia: Cordoglio. A filha mais solitária de Lir (UG p.348).	Cordelia. Cordoglio. Lir's loneliest daughter (*U* 9.314).
O bibliotecário: rosto sobressaltado me interroga. Por que ele veio? Cortesia ou uma luz interior? (UG p.348).	Alarmed face asks me. Why did he come? Courtesy or an inward light? (*U* 9.332-3).
O que poderia ter sido: possibilidades do possível enquanto possível: coisas não sabidas (UG p.349).	[…] what might have been: possibilities of the possible as possible: things not known (*U* 9.349-50) .
Tot: deus das bibliotecas, um deuspássaro, enluacorolado (UG p.349).	Thoth, god of libraries [...] (*U* 9.353).
Pensamentos: entubados à minha volta, ensacorfagados, ungidos das especiarias das palavras (UG p.349).	Coffined thoughts around me, in mummycases, embalmed in spice of words (*U* 9.352-3).
Pai: um mal necessário (UG p.367).	—A father, Stephen said, battling against hopelessness, is a necessary evil (*U* 9.828).
Pai (2): os olhos que querem meu bem. Mas não me conhecem (UG p.367).	The eyes that wish me well. But do not know me (*U* 9.827-828).
Amor matris: genitivo subjetivo, objetivo, pode ser a única coisa verdadeira na vida (UG p.367).	Amor matris, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life (*U* 9.842-3) .
A paternidade: pode ser uma ficção legal	Paternity may be a legal fiction (*U* 9.844).

(UG p.367).	
Quem ajuda a crer? Egomen. **Quem a descrer?** Outro sujeito (UG p.376).	Who helps to believe? Egomen. Who to unbelieve? Other chap (*U* 9.1079-80).
Entornar até as onze: diversão noturna na Irlanda (UG p.377).	Swill till eleven. Irish nights entertainment (*U* 9.1105).
A vida: é muitos dias. Este vai acabar (UG p.376).	Life is many days. This will end (*U* 9.1097).
Fred Ryan: Freidráin. Duas peças de prata ele me emprestou (UG p.376).	Fraidrine. Two pieces of silver he lent me. Tide you over (*U* 9.1084).
Carro de livros adornado: eu podia achar aqui um dos meus prêmios escolares penhorados. *Stephano Dedalo, alumn optimo, palman ferenti* (UG p.412).	The slanted bookcart: I might find here onde of my pawned schoolprizzes. *Stephano Dedalo, alumno ptimo, plamam ferenti* (*U* 10.836; 840-841).
Dilly Dedalus: meus olhos, dizem que ela tem. Os outros me vêem assim? [...] Ela está se afogando. Remorsura. Salvá-la. Remorsura. Tudo contra nós. Ela vai me afogar com ela, olhos e cabelo. Espirais escassas de cabelo algamarinho à minha volta, meu coração, minha alma. Morte verde sal (UG p.413).	My eyes they say she has. Do others see me so? […]She is drowning. Agenbite. Save her. Agenbite. All against us. She will drown me with her, eyes and hair. Lank coils of seaweed hair around me, my heart, my soul. Salt green death. (*U* 10.865-6; 875-877).
Amidano Artifoni: olhos humanos (UG p.394).	Human eyes (*U* 10 10.356).
As palavras dementes dos sofistas: sabença das drogas. Trigo radiante e imortal de pé da eternidade à eternidade (UG p.411).	The brainsick words of sophists: a lore of drugs. Orient and immortal wheat standing from everlasting to everlasting (*U* 10.815-7).
Páginas digitadas, lidas e relidas: quem passou por aqui antes de mim? (UG p.412).	Thumbed pages, read and read: Who has passed here before me? (*U* 10.845-6).
Como ganhar o amor de uma mulher: para mim, essa (UG p.412).	How to win a woman´s love: For me this (*U* 10.847).
Os fins e os destinos de todas as coisas: estão em alguma medida e de alguma maneira de acordo com suas incepções e origens (UG p.617).	And as the ends and ultimates of all things accord in some mean and measure with their inceptions and originals (*U* 14.387-9).
Nós: uivamos, cevamos, corcovamos, cativamos, depravamos, derivamos, entravamos e vamos (UG p.617).	We wail, batten, sport, clip, clasp, sunder, dwindle, die (*U* 14.393-395).
Cachorro: desfazê-lo em pedacinhos sangrentos com uma carabina bum (UG p.147).	Hired dog! Shoot him to bloody bits with a bang shotgun (*U* 3.187-188).
Botas: as botas dele estão estragando o formato dos meus pés. Comprar um par. Furos nas meias. Lenço também (UG p.371)	His boots are spoiling the shape of my feet. Buy a pair. Holes in my socks. Handkerchief too (*U* 9.947-948).
O pórtico: aqui eu observei os pássaros em busca de augúrios (UG p.380).	The portico. Here I watched the birds of augury (*U* 9.1205-1206).