

Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em *Ulysses* monólogo interior de *Ulysses*¹

Appropriation and Transgression: an investigation into the modes of presenting consciousness in Ulysses

Camila Hespanhol Peruchi²

Transgredir significa sempre ultrapassar o limite de algo, o que naturalmente implica desrespeitar uma ordem estabelecida. Não é estranho, portanto, que *Ulysses* (1922) tenha sido, desde sua serialização parcial na revista *The Little Review* (entre março de 1918 e setembro-dezembro de 1920), associado a esse ato. Na época, a serialização foi censurada sob a alegação de obscenidade e interrompida. Nos Estados Unidos, o livro permaneceu proibido até 1933 e, no Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, a obra foi recebida com certo desprezo (RADEK *apud* GORKY, 1977). 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 expandiam o horizonte representacional do que era, até então, considerado literário. Apresentava, enfim, “uma nova cor pra paleta dos nossos poetas irlandeses: verderranho” (JOYCE, 2012, p.99)³. Por outro, *Ulysses* produzia uma frustração das expectativas do leitor acostumado ao sistema de probabilidades da gramática do romance, e parecia, com isso, empenhado em menosprezar a sua forma tradicional. Ao negar a literatura como entretenimento e forçar os leitores a 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

¹ Agradeço meu orientador, Fabio Akcelrud Durão, pelas discussões e sugestões ao texto.

² Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: camila.peruchi@gmail.com

³ “A new art colour four our Irish poets: snotgreen” (U 4.73). Visando facilitar a leitura corrida deste texto, bem como o acesso dos não leitores da língua inglesa, os excertos de *Ulysses* são citados em língua portuguesa (na tradução de Caetano Galindo) no corpo do texto e no original em nota de rodapé. Embora a tradução de Galindo se baseie em uma edição anterior de *Ulysses*, as citações originais são do texto estabelecido por Hans Walter Gabler (1986). As referências de *Ulysses* no original, portanto, seguiram esta edição, com o número do episódio, seguido de pontuação e dos números das linhas. Os grifos, quando houver, são nossos.

mercadorias, antecipa o nascimento da glória: o aparato estabelecido da crítica e as expectativas do público.

Entretanto, paralelamente ao efeito negativo do escândalo, havia outro, pois *Ulysses* oferecia um avanço palpável em relação a formas artísticas anteriores: a representação aparentemente fidedigna da consciência. A ideia de que este romance 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” (*apud* BARNES, 1922, s/p)⁴. Para Frank Budgen, Joyce disse que tentou “fornecer os pensamentos não ditos, 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 é, mas é também o que a crítica faz dele, o que, sem dúvida, muda ao longo da história por motivos que vão desde o modismo teórico 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, porém, parecia concordar com Joyce a respeito de *Ulysses* e via no romance um retrato fidedigno da consciência. Spender 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 descontínuo de pensamentos, 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” (*apud* TULLY, 2004, p.28). 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 “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”. Entre as oscilações da recepção ao texto, retornando à avaliação negativa, 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

⁴ Salvo indicação contrária, todas as traduções são minhas.

pornográficas [...]. Ele também foi adotado pelos freudianos como a glória suprema do seu culto sujo e degradado” (DOUGLAS *apud* TULLY, 2004, p.27). Apesar de outras descobertas que *Ulysses* suscitava, uma percepção comum permanecia entre a crítica: a de que Joyce realizava uma representação exata do movimento da consciência. O que interessa aqui é notar essa espécie de consenso a respeito da originalidade da forma e do efeito por ela alcançado: 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 romance poderá revelar *como* ele faz. A primeira parte deste artigo, portanto, se debruçará sobre alguns excertos da obra a fim de descrever os mecanismos específicos que, ao operarem nos episódios iniciais de *Ulysses*⁵, põem em funcionamento aquilo que ficou amplamente conhecido como seu “padrão narrativo” (LAWRENCE, 1981 p.38). Embora, hoje, seja ponto relativamente pacífico na crítica o argumento de que *Ulysses* possa ser dividido, além das três seções tradicionais que correspondem à lógica da *Odisseia*, em duas partes que compreendem o desenvolvimento de um padrão narrativo (predominantemente composto pelo monólogo interior) e sua posterior dissolução e substituição gradativa pela voz do estilo (KENNER, 1978, p. 61-71), antes mesmo de sua publicação em livro, o próprio Joyce já apontava nessa direção. Em 6 de agosto de 1919, em uma carta para sua editora Harriet Shaw Weaver, Joyce (*apud* MEDEIROS; AMARANTE, 2018, p.51) comentava 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”. 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. Eles 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.

Num sentido geral, há sempre que se defrontar com a insuficiência de qualquer conceito, já que ele acaba sempre por revelar sua fraqueza quando reúne 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

⁵ Especificamente “Telêmaco”.

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 intercambiável para designar o padrão narrativo de *Ulysses*, cujo efeito é a representação do processo de pensamento dos seus personagens. Sugerimos 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 orientou este trabalho: o próprio padrão narrativo de *Ulysses* 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 (*apud* BUDGEN, 1972, p.94) de que Édouard Dujardin teria sido o escritor que lhe permitiu conhecer a técnica do monólogo interior. *Os loureiros estão cortados* (1888), um romance que possivelmente estaria fadado ao esquecimento caso seu autor não tivesse sido mencionado por James Joyce. Porém, longe de ser composto por monólogos isolados que interrompem a narração em terceira pessoa 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, o que certamente aumentava o seu mérito ao mesmo tempo em que indicava um rompimento com o esteticismo subjetivista romântico tardio encontrado na subjetivação lírica de vários romancistas, como o próprio Dujardin. Em suma, a pergunta inicial que essa 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, gerando interioridades tão verossímeis e autônomas?”. Uma análise mais de perto dos procedimentos estilísticos empregados por Joyce nos permitirá constatar por meio de quais dispositivos formais a sua técnica de fato opera e também investigar se o que hoje conhecemos por monólogo interior joyciano corresponde realmente a uma ferramenta inteiramente nova ou se resulta da apropriação de materiais artísticos legados pela tradição. Investigar as minúcias desse padrão narrativo pode oferecer generoso acesso ao modo muito peculiar como Joyce apresenta a interioridade dos seus personagens.

Considerando 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*⁶, somos levados a suspeitar de que a verossimilhança psicológica neste romance só poderia dever-se ao uso extremamente intenso do discurso indireto livre. Era esse, afinal, o modo natural, esperado (o caminho já trilhado e disponível) pra se representar a mente dos personagens em narrativas conduzidas por um narrador onisciente. No entanto, o discurso indireto livre, como historicamente concebido e definido, assume nesta obra papel coadjuvante (com exceção para “Rochedos Errantes” e “Nausícaa”). No primeiro episódio, por exemplo, ele ocorre apenas quatro vezes⁷. 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 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. (JOYCE, 2012, p. 100-1, grifo nosso)⁸

As primeiras linhas do excerto revelam a instância responsável pela narração predominante até o nono episódio de *Ulysses*: o narrador onisciente 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: aponta para a onisciência característica desse narrador que opta por caracterizar a dor de

⁶ Como se sabe, o discurso indireto livre é o fundamento dessas duas obras, como notou a crítica contemporânea às publicações. Ezra Pound (1967a, p.27-30), por exemplo, apontou Flaubert como o precursor do realismo presente em *Dublinenses* e no início de *Um 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).

⁷ Cf. (U 1. 397-407); (U 1. 100-110) e (U 1. 650-64)

⁸ 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 cuffed edge 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)

Stephen a partir do que ela não é. Afirmar pela negação não é propriamente afirmar coisa alguma. Por isso, somos informados de que não se trata de uma dor de amor, mas, apesar disso, jamais seremos informados de que ela é fruto da morte da sua mãe, mais especificamente do seu remorso por não ter ajoelhado quando ela lhe pediu: isso só nos chegará aos poucos, depois de um árduo trabalho que em muito se assemelha ao ato de juntar peças de um quebra-cabeça. Duas dinâmicas do processo composicional já estão contidas nesta única sentença que aparece logo na quarta página deste romance: a negação do enredo tradicional e a não nomeação da dor. Em *Ulysses*, a dor – espécie de aviso latente da existência da interioridade dos personagens – está sempre presente, mas nunca é predicada. O que de mais direto nos informa o narrador sobre a motivação do sofrimento de Stephen talvez seja esse momento marcado pelo emprego do discurso indireto: “No brilhante instante silente Stephen viu sua própria imagem de um luto barato empoeirado entre seus figurinos alegres”⁹ (JOYCE, 2012, p.117). Não há, no entanto, qualquer referência ao remorso que, mais do que o próprio luto, parece ser o gatilho dessa dor. *Sobre a dor, pode-se dizer o que Barthes (1970) disse sobre a beleza: a beleza (disse ele), a dor (dizemos nós) não se pode descrever, não tem referente, mas não lhe faltam referências.*

Antes dessa narração psicológica de Stephen, as sentenças que descrevem seus gestos aparentam consistir em uma descrição neutra e imparcial da cena externa, no entanto, um olhar mais cuidadoso pode indicar que mesmo essa descrição já está contaminada pela subjetividade de Stephen: seu cotovelo não está simplesmente apoiado, encostado no granito, mas *descansado* (“rested”). Trata-se de um adjetivo que pressupõe sensação, percepção. O mesmo vale para a adjetivação do granito no qual esse braço descansa. Ele não é descrito desde fora, a partir de suas características externas (como cor e formato, por exemplo), mas a partir da perspectiva daquele que nele encosta: trata-se de um granito *rugoso*, o que remete para seu aspecto desigual, sua superfícieafiada, mas, sobretudo, para a sensação de aspereza que essa superfície provoca (em Stephen). Por fim, o narrador descreve o movimento do personagem – ele leva a mão até a testa e encara a borda *esgarçada* da manga de seu casaco. É também pelo punho *puído* da sua camisa que ele vê o mar. Esse narrador que, aparentemente, focaliza externamente a cena, escolhe para sua descrição detalhes nos quais, na verdade, se concentram a atenção de Stephen, sempre

⁹ “In the bright silent instant Stephen saw his own image in cheap dusty morning between their gay attires” (U 1. 570-1)

inclinado à autocomiseração (ainda mais quando perto de Mulligan) e algo perturbado com a própria pobreza. Assim, o que na cena é escolhido para ser descrito são a manga rasgada de seu casaco e o punho da sua camisa, desgastado pelo uso prolongado. “Esgarçado” e “puído” são os primeiros índices, nessa obra, da pobreza de Stephen (que se tornará patente com as falas de Mulligan), mas são também sinais de que a perspectiva (o ponto de vista) será a forma principal de emissão da informação narrativa neste romance, mesmo que essa informação consista em dados exteriores, pertencentes à realidade objetiva. O argumento aqui é o de que as descrições levadas a cabo pelo narrador joyciano são de natureza subjetiva, ligadas a uma atividade perceptiva do personagem. Isso faz com que apenas muito raramente o narrador se fixe num objeto sem que ele corresponda a uma apreensão do próprio personagem.

Vejam os outros casos que reforçam nossa afirmação sobre o caráter subjetivo das descrições externas em *Ulysses*, ao mesmo tempo em que nos permite fazer outras considerações. Nas primeiras linhas do romance, Buck Mulligan é descrito com “um roupão amarelo, **com cingulo solto**” (“ungirdled” no original), “sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã”¹⁰ (JOYCE, 2012, p.97, grifo nosso). Embora esse também aparente ser um caso comum de focalização externa de gestos e ações, sem que sejamos diretamente submetidos aos pensamentos de qualquer personagem, é significativo que a palavra utilizada para descrever o roupão de Mulligan seja *ungirdled*, que não significa apenas “desamarrado”, pois *girdle* nos remete ao cordão usado pelos sacerdotes, o “cingulo”; daí a tradução de Galindo, enquanto Antônio Houaiss traduz a palavra apenas como “desatado” (JOYCE, 1975, p.3) e Bernardina Pinheiro como “desamarrado” (JOYCE, 2005, p.4). Quando lemos em Don Gifford (2008) que *ungirdled* sugere também a violação do voto de castidade por parte do sacerdote, notamos que a escolha lexical está submetida ao universo semântico e imagístico de Stephen, para quem, logo em seguida, Mulligan, de fato, como informa o narrador, evocará “um prelado, patrono das artes na Idade Média”¹¹ (JOYCE, 2012, p.98). Esse tipo de ocorrência, que será constante, mostra como as fronteiras entre narração externa do narrador e o pensamento das personagens vão sendo borradas, seja porque as descrições são rigorosamente focalizadas, seja porque o personagem determina algumas de suas escolhas lexicais.

¹⁰ “A yellow dressinggown, ungirdled” (*U* 1. 2-3)

¹¹ “recalled a prelate, patrono f arts in the middle ages” (*U* 1. 32-3)

No caso específico do excerto supracitado que agora analisamos, os adjetivos “esgarçado” e “puído” indicam uma percepção de Stephen, sobretudo, porque também contrastam com o termo “bem alimentada voz”, utilizado para caracterizar Mulligan que, logo em seguida, perguntará a Stephen – sempre espezinhando – sobre as calças “de segunda mão” que lhe doara. “Bem alimentada” aqui, embora seja uma adjetivação colocada pelo narrador, indica, a um só tempo, a visão de Stephen sobre Mulligan e também seu caráter algo ressentido em relação à 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”¹² (JOYCE, 2012, p.108). Essa espécie de ressentimento e ciúme de Stephen perpassa todo o primeiro episódio. Quando Stephen, Mulligan e Heines conversam com a leiteira, um dos pensamentos de Stephen 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”¹³ (JOYCE, 2012, p.112). Em outros momentos, por exemplo, Mulligan aparece para ser criticado, “a raça de bufões a que pertencia Mulligan” (JOYCE, 2012, p.120), ironizado, “Malachi mercurial” (JOYCE, 2012, p.115) e definitivamente abandonado com uma ofensa silenciosa: “Usurpador” (JOYCE, 2012, p.123), como sabemos, é a última palavra do primeiro episódio que pode se referir tanto a Mulligan, quanto a Heines.

A análise dos momentos de focalização externa que antecedem a incursão na subjetividade dos personagens indica que a representação da consciência na primeira parte de *Ulysses* pressupõe a 1) a conversão da perspectiva (ponto de vista) em forma principal de emissão da informação narrativa, o que, conseqüentemente, implicará 2) a existência de um narrador extremamente permeável, já que algumas sentenças apontam para uma fusão extrema entre narrador e personagem, como se, sintática e esteticamente, elas tivessem sido elaboradas pelo personagem: “sombas vegetavam silentes na paz da manhã flutuantes da escada ao mar para onde olhava”¹⁴ (JOYCE, 2012, p.105) afirma o narrador descrevendo a paisagem vista por Stephen. A construção, como se vê, é bem confusa e se diferencia claramente de outros momentos em que esse narrador narra. Um pouco antes dela, por exemplo, seu discurso tinha sido: “Ele se afastou veloz seguindo o parapeito.

¹² “Or leave it there all day, forgotten friendship?” (*U* 1. 307-8)

¹³ “She bows her old head to a voice that speaks to her loudly, her bonesetter, her medicineman: me she slights” (*U* 1. 418-19)

¹⁴ “Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed.” (*U* 1. 242-3)

Stephen manteve seu posto, olhando por sobre o mar calmo na direção do promontório. Mar e terra escureciam. Seu sangue pulsava nos olhos, velando-lhes a vista, e ele sentia a febre de seu rosto”¹⁵ (JOYCE, 2012, p.104). A primeira citação subverte qualquer organização do discurso cuja função seja referencial, de modo que, em contraste com a segunda, ela revela que o processo de focalização interna é levado a tal extremo que o narrador, conseqüentemente, vai perdendo a sua capacidade de designar a realidade empírica. É curiosa a inversão operada pelo romance de Joyce: é como se a interioridade das personagens transbordasse, contaminando o narrador e impedindo-o de exercer aquela que – com algumas variações de grau – tinha sido sua principal função até aqui: transformar em estrutura organizada o discurso da personagem. Adeus ao mundo em que a objetividade do narrador elaborava esteticamente o pensamento das personagens; bem-vindo ao mundo em que a subjetividade das personagens gradativamente transforma em estrutura desorganizada o discurso do narrador. Falamos em “transbordar”, porque as sentenças que envolvem contágio estilístico e sintático raramente continuam sem culminar em uma incursão (que pode ser direta ou indireta) na mente do personagem.

Mas voltemos ao primeiro excerto citado, no qual a focalização externa também é substituída pela interna, mas agora por meio do emprego do discurso indireto livre (que se encontra em itálico no excerto): “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”. As marcas gramaticais dessa passagem são a permanência da terceira pessoa do singular e a mudança do tempo verbal: do passado simples para o passado perfeito. O tempo verbal, no entanto, é essencialmente o passado 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 (*verbum dicendi* or *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. O discurso indireto livre nada mais é do que o discurso indireto livre do verbo declarativo que, caso presente, tornaria a sentença que analisamos em algo como: “*Stephen recordou que* calada, em um sonho ela viera a ele após a morte [...]”. Ao prescindir desses

¹⁵ “He walked off quickly round the parapet. Stephen stood at his post, gazing over the calm sea towards the headland. Sea and headland now grew dim. Pulses were beating in his eyes, veiling their sight, and he felt the fever of his cheeks” (U 1. 223-6)

elos subordinativos, 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. Assim, ele permite ao narrador a um só tempo 1) acessar conteúdos da consciência dos personagens e 2) vertê-los para uma imagem linguisticamente elaborada, cuja origem subjetiva pode ser atribuída ao personagem, mas cuja enunciação é atribuída ao narrador que, por sua vez, se deixa contaminar pelo estado de ânimo do personagem. Nesse discurso, portanto, são paradoxalmente duas vozes que se expressam, o que resulta naquilo que Banfield (2015) denominou como *unspeakable*, já que, na verdade, não há nenhum falante real.

Com isso em mente, é possível percebermos que, no trecho citado, Stephen *recordou* o sonho que nos é descrito por meio da voz do narrador, já que acabou de ser lembrado por Mulligan da morte de sua mãe e também da sua recusa em se ajoelhar em seu leito de morte. O adjetivo “reprovador” utilizado para caracterizar o hálito daquela que, apesar da indeterminação de *her*, podemos pressupor, pelo contexto, ser a mãe de Stephen, o aponta como a origem desse discurso, já que funciona também como sinal de culpa e remorso (que ficarão menos obscuros ao longo da narrativa). Também o modo sensório como a experiência é percebida – por meio, sobretudo, do cheiro (daquilo que não pode ser senão um oxímoro, “cinzas úmidas”) – nos fazem pressupor que esse discurso só pertence ao narrador do ponto de vista gramatical¹⁶, pois do ponto de vista do significado ele pertence a Stephen. Isso ocorre por um artifício do narrador que emula em seu próprio discurso o padrão mental e sensório do personagem.

O que vem logo depois da citação desse sonho – “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” –, indica que esse narrador é capaz de transitar da interioridade à realidade externa e novamente à interioridade sem qualquer marca perceptível. A repetição da palavra “verde”, usada para caracterizar a massa líquida do mar e a bile da mãe de Stephen, indica que a livre associação será outra marca da representação da consciência na primeira parte de *Ulysses*. O excerto também demonstra

¹⁶ O fato de que esse pensamento, exatamente com as mesmas palavras, se repete, 5 páginas depois, é mais uma prova de que se trata de um pensamento de Stephen elaborado, organizado, mediado e manipulado, enfim, pelo narrador.

que nas passagens de focalização externa já existem imagens e palavras que serão retomadas na focalização interna.

Como estávamos argumentando, o discurso indireto livre, embora seja um dos recursos empregados pelo narrador joyciano para a representação da mente na primeira parte de *Ulysses*, não é o recurso principal; o que ocorrerá na maior parte do tempo é, na verdade, de natureza um pouco diversa. Vejamos a terceira incursão direta 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 irmãodalmas cheio de vermes? Também ele me pergunta*”¹⁷ (JOYCE, 2012, p.102, grifo nosso). Esse será o modo predominante da representação do pensamento em *Ulysses*, sobretudo nos episódios “Calipso”, “Lotófagos” e “Hades”. A sua marca gramatical principal 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) com base na mudança de enunciador. Assim, no momento em que lemos “Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? Este irmãodalmas cheio de vermes? Também ele me pergunta” estamos diante de outra técnica de representação da consciência: o monólogo interior, por meio da qual o narrador desaparece, ao invés de ser simplesmente permeado pelo estado do ânimo do personagem, como ocorria no uso do discurso indireto livre. Nestes casos, o leitor mergulha diretamente no pensamento do personagem que, a essa altura, deixou de ser mediado pelo discurso do narrador. É o próprio pensamento que, substituindo completamente a forma usual da narrativa, nos dará a conhecer aquilo que o personagem faz e o que lhe acontece, cumprindo uma função que tinha sido, até então, a especialidade do narrador. Gérard Genette (1995) captou a sutileza do procedimento quando disse que o monólogo interior seria melhor denominado como “discurso imediato”, já que o essencial não é o ser interior, mas o surgir emancipado de qualquer patrocínio narrativo. Genette soube pontuar essa peculiaridade quando críticos e escritores insistiam num critério estilístico para definir o monólogo: seu caráter desconexo, desconforme. O próprio Dujardin (1931) o definia como um discurso sem interlocutor e 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*,

¹⁷ “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)

portanto, depois de ter empregado sua técnica e depois, inclusive, de Joyce a ter creditado a ele.

O resultado aparente da imediaticidade do monólogo é que a separação entre narração e representação dos pensamentos é clara. Aliás, a versão mais clara aconteceria a partir do acréscimo do verbo introdutório e da pontuação; ou seja, 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? [...]’”. A ausência de *verba dicendi* e *cogitandi* e de qualquer pontuação fez com que, de acordo com Cohn (1978), pela primeira vez na história do romance, o discurso interior não estivesse separado da terceira pessoa da narrativa. Por isso, segundo ela, a inexistência de verbos introdutórios (“ele pensou”, “ele disse para si mesmo”, “concluiu” etc.) faria de *Ulysses* o romance responsável pela mudança mais radical no que concerne à integração do monólogo citado com o texto narrativo circundante. Se considerarmos a configuração gramatical, podemos chegar à conclusão de que o modo de representação da mente neste romance estaria muito mais próximo de algo como um discurso direto livre (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 uma completa mentira. 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 mente na primeira parte deste romance: “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”¹⁸ (JOYCE, 2012, p.98). 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 o primeiro aviso ao leitor de que, apesar disso, o livro que se está lendo não será um livro comum. Ela demonstra que o monólogo interior terá aspecto mais telegráfico, o que pode transformá-lo em uma série de substantivos isolados. Especialmente quando a intenção do monólogo interior é apreender sensações e visões (e não propriamente ideias e lembranças), 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 poderiam

¹⁸ “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.” (1: 24-7)

indicar com a clareza anterior a diferenciação entre ambas. Mesmo no exemplo citado anteriormente 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”¹⁹ (JOYCE, 2012, p.98). “Cabelo em pé”, afinal, é uma afirmação do narrador, ainda descrevendo externamente Stephen, ou é já o que Stephen disse para si mesmo ao se ver no espelho? Esse tipo de questionamento indica que o principal efeito do monólogo interior joyciano será a indeterminação: primeiramente, não podemos determinar se “Chrysostomos” ou “Cabelo em pé” foi algo pensado ou pronunciado em voz alta. Em seguida e, sobretudo, surge uma segunda indeterminação entre o discurso (pronunciado ou interior) da personagem e o do narrador. Quem, afinal, “disse” “Chrysostomos”? A maneira abrupta como ocorre, sintática e contextualmente deslocada da narração, parece indicar que não pode ser atribuída ao narrador. 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 dos dentes restaurados de Mulligan por Stephen e o seu pensamento posterior. Se notarmos, ainda, que “Chrysostomos” se trata também de um epíteto comumente aplicado ao santo católico St. John Chrysostomos, 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.

A essa altura, podemos fazer algumas considerações de ordem mais geral. No primeiro episódio de *Ulysses*, ocorre uma alternância entre discurso indireto, monólogo interior e discurso indireto livre, como dá mostras o trecho que citamos a seguir. Ele se refere ao momento em que, na torre Martello, a leiteira serve o leite para Stephen. Para fins didáticos, mantemos sem formatação o discurso indireto; em negrito, o monólogo interior; e em itálico, o discurso indireto livre:

¹⁹ He peered sideways up and gave a long show 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. (1.22-27)

Ele a observou que vertia na medida e dali para a jarra gordo leite branco, não seu. **Peitos velhos mirrados**. Verteu de novo uma medida e uma quebra. *Secreta e velha, entrara vinda de um mundo matinal, quem sabe uma mensageira. Louvava a virtude do leite, vertendo. Agachada ao lado de uma vaca paciente na aurora do campo opulento, uma bruxa em seu cogumelo, velozes os dedos enrugados nas tetas que espirravam. Mugiam em volta dela, sua conhecida, gado sedosorvalhado. Seda da grei e pobre velhinha, nomes que ganhara nos tempos antigos. Uma velhusca errante, forma rebaixada de um imortal servindo seu conquistador e seu alegre traidor, ambos adúlteros seus, ela, núncio da manhã secreta. Servir ou vergastar, ele não sabia dizer qual: mas desdenhava implorar seu favor* (JOYCE, 2012, p.111)²⁰

No início e no final do excerto, o narrador descreve externamente aquilo que Stephen observa no ambiente. “Peitos velhos mirrados”, no entanto, já é o que o próprio Stephen diz a si mesmo ao observar a leiteira. Nesse momento, o narrador desaparece, de modo que mergulhamos no pensamento do personagem sem qualquer intervenção do narrador. O pensamento de Stephen, no entanto, é rápida e novamente substituído pelo discurso do narrador heterodiegético que, logo em seguida, passa a lançar mão do discurso indireto livre. A partir de “Secreta e velha” (em contraposição à primeira e à última linha, que indicam o discurso indireto), notamos não só a mudança do passado simples para o passado perfeito, mas uma mudança na própria forma de expressão da onisciência do narrador, claramente contaminada pelo estado de ânimo de Stephen que imagina toda a história da leiteira enquanto ela serve seu “conquistador” (Heines) e seu “traidor” (Mulligan). Esses adjetivos – flagrantes do modo como Stephen concebe tanto Heines quanto Mulligan – indicam que, embora o narrador seja quem enuncie o discurso, esse discurso é permeado pelos pensamentos de Stephen. Como vemos, em um mesmo parágrafo, o narrador pode aparecer e desaparecer. Quando aparece, lança mão da focalização externa, por meio do discurso indireto, ou do discurso indireto livre, a partir do qual media o pensamento do personagem. Quando desaparece, somos expostos diretamente à mente do personagem; isto é, sem qualquer mediação e, portanto, por meio da técnica do monólogo interior. O trecho supracitado também dá mostras da agilidade com a qual o

²⁰ He watched her pour into the measure and thence into the jug rich white milk, not hers. **Old shrunken paps**. She poured again a measureful and a tilly. *Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger. She praised the goodness of the milk, pouring it out. Crouching by a patient cow at daybreak in the lush field, a witch on her toadstool, her wrinkled fingers quick at the squirting dugs. They lowed about her whom they knew, dew-silky cattle. Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wandering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean, a messenger from the secret morning. To serve or to upbraid, whether he could not tell: but scorned to beg her favour.* (U 1.397-407)

narrador desta obra é capaz de entrar e sair da cabeça dos personagens e, conseqüentemente, da especificidade do seu 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 (“Ele a observou que vertia na medida e dali para a jarra gordo leite branco, não seu e, então, pensou: “Peitos velhos mirrados””).), 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 não seria difícil entender algumas passagens, uma vez familiarizados com elas, só pela mudança de tempo verbal e do enunciador. Assim, se analisamos esse modo de citação do pensamento alheio 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. Isso, sem dúvida, depende de o discurso indireto livre “padrão” já estar suficientemente convencionalizado e indica que o critério decisivo do monólogo interior joyciano não é tanto a verossimilhança psicológica, mas a possibilidade material, devendo-se, portanto, muito mais a uma espécie de evolução do discurso indireto livre. Derivada do discurso indireto livre, mas completamente independente da voz do narrador, a técnica narrativa do monólogo interior em *Ulysses* pode ser considerada 1) gramaticalmente mais próxima do discurso direto (já que significa a instauração da primeira pessoa e do tempo presente) e 2) representacionalmente mais próxima do discurso indireto livre (pois, ao ser, nesta obra, constantemente alternada com o discurso do narrador, seu efeito principal continua a ser a mistura entre narração e representação da vida interior). Essa peculiar configuração gera uma indeterminação de vozes e de sentido que será estrutural neste romance. Embora as coisas sejam sempre mais complicadas do que gostaria nosso ímpeto definidor, podemos definir como “indeterminação” o gesto de interrupção, abertura ou negação sistemática dos processos de significação. *Primeiramente, somos levados a nos perguntar* “Quando fala o narrador?”, “Quando inicia a voz do personagem?”. Sem a leitura em voz alta, com a ausência de entonação, as instâncias enunciativas 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 ambiguidade quem está falando? Sobre o que se 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, como a ausência do narrador enquanto subjetividade (*persona*) informadora, o discurso indireto livre e a focalização interna. Explorar esses meios adequadamente exigiria passar em retrospectiva os modos de representação da mente ao longo da história do romance. Uma análise dos antecedentes fundamentais do monólogo, apesar de ser impossível de ser realizada aqui, tornaria possível demonstrar com mais exatidão que a supressão do “pensou” e dos recursos gráficos – por conta da disponibilidade pioneira desse formato na tradição literária – consiste num avanço técnico que depende, para ser alcançado, de certa disponibilidade de materiais artísticos e, para ser entendido, de certo grau de “alfabetização” do público leitor na gramática narrativa convencional. O curioso é que seu resultado, a indeterminação, depende paradoxalmente do domínio sob todos os materiais convocados: da combinação de organização extremada e indeterminação, surge uma ideia de forma como produção (enquanto leitores precisamos reconsiderar a relação entre trabalho e fruição e, enquanto críticos, nos deparamos com a capacidade – frequentemente esquecida – da própria obra propor ou desestabilizar conceitos). Empregar tais estratégias técnico-compositivas que criam tamanha instabilidade semântica significa transgredir – ainda que pela apropriação de alguns de seus elementos – uma estrutura narrativa que passou e que tende a passar tão incólume que a crítica acabou por assumir sua função (em especial em sua fúria explicativa no acúmulo de notas e mais notas sobre o romance). Ou seja, no lugar do narrador informador, a crítica informativa.

REFERÊNCIAS

BANFIELD, Ann. *Unspeakable sentences: narration and representation in the language of fiction*. New York: Routledge, 2015.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.

BERNES, 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.

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

COHN, Dorrit Claire. *Transparent minds: narrative modes of presenting consciousness in fiction*. Princeton: University Press, 1978.

DEMING, Robert. H (Editor). *James Joyce: The Critical Heritage*. Volume 2 1920-41. London and New York: 2005.

DUJARDIN, Edouard. *Le monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris: A. Messein, 1931.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3ª edição. São Paulo: Veja, 1995.

GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert. J. *Ulysses Annotated – Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 2008.

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

_____. *Ulysses*. The Gabler Edition. New York: Random House, 1986.

_____. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

_____. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

KENNER, Hugh. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin LTD, 1980.

_____. *Joyce's voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.

LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. United States of America: Princeton University Press, 1981.

MEDEIROS, Sérgio; AMARANTE, Dirce Waltrick do (Organização e tradução). *James Joyce: Cartas a Harriet*. 1ª edição. São Paulo: Iluminaras, 2018.

POUND, Erza. Dubliners and Mr. James Joyce. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles About Joyce*. New York: New Directions Books, 1967a, p.27-30.

_____. At last the novel appears. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles About Joyce*. New York: New Directions Books, 1967b, p. 88-91.

_____. The quality of Mr. Joyce's work. In: READ, Forrest (ed.). *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Critical Essays and Articles About Joyce*. New York: New Directions Books, 1967c, p. 248-52.

RADEK, Karl. Contemporary world literature and the tasks of proletarian art. In: GORKY, Makim. et al. *Soviet Writers' Congress, 1943: the debate on socialist realism and modernism*. London: Lawrence & Wishart Ltd, 1977.

STEINBERG, Erwin. R. *The Stream of Consciousness and Beyond Ulysses*. United States of America: University of Pittsburgh Press, 1973.

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.