

“The battles behind the forehead”: pressupostos e efeitos do monólogo interior em *Ulysses*, de James Joyce

Camila Peruchi¹

Resumo: Esse texto divide-se em duas partes. A primeira delas define e diferencia os dois procedimentos responsáveis pela singularidade da representação da subjetividade dos personagens na prosa joyciana: aquele que Kenner denominou de *The Uncle Charlie Principle* (15-38) e o monólogo interior. Apesar de ambos dependerem da diminuição da distância entre narrador e personagem, na passagem de um ou ao outro se encontra também uma mudança decisiva para o romance: a passagem da interioridade mediada para a interioridade imediata. Já a segunda parte do texto centra-se no monólogo interior do *Ulysses*, romance no qual essa técnica se converte na própria forma dada pela narrativa à apresentação das situações que a compõem. Nosso objetivo é expor alguns dos pressupostos decorrentes da expansão desse procedimento: a instauração de um personagem-narrador que 1) narrará *involuntariamente* e, portanto, 2) *sem narratário* e 3) *sem qualquer pretensão de reconstituir discursivamente* seja seu presente, seja seu passado. Esses pressupostos, tão importantes quanto frequentemente esquecidos, permitem que a técnica do monólogo interior seja considerada a mais perfeita simulação do trabalho psíquico.

Palavras-chave: Monólogo interior. Princípio do Tio Charles. *Ulysses*. Discurso Indireto Livre

I

Em 6 de março de 1901, Joyce escreveu para Ibsen: “Suas batalhas me inspiraram - não as batalhas materiais óbvias, mas aquelas que foram travadas e vencidas na sua mente” (Joyce, *Letters of James Joyce* 52)². A passagem se encontra em uma carta entusiasmada na qual Joyce, então com 18 anos, deseja a Ibsen um feliz aniversário e conta-lhe de sua alegria ao saber – por meio de William Archer, tradutor de Ibsen para a língua inglesa – que o dramaturgo havia gostado da crítica escrita por ele, “O novo drama de Ibsen”, sobre a peça *Quando nos despertamos de entre os mortos* (1899). Visto isoladamente e em retrospecto, o trecho destacado, porém, parece conter em si algo mais do que uma demonstração pessoal de afeto, funcionando como uma pista, um gérmen daquilo que se desenvolveria mais tarde ao longo de toda a produção literária de Joyce: o preterimento do conflito narrativo, ou seja, das “batalhas materiais óbvias” em favor das “interiores”. Ainda demoraria dezessete anos

¹ Camila Peruchi é doutoranda do Programa de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá e graduada em Letras - Língua Inglesa e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual de Maringá. Dentre suas publicações estão os artigos “O teatro atualiza a história: mediações entre o materialismo histórico de Benjamin e a peça *Auto dos bons tratos*, da Cia do Latão” (*Acta Scientiarum*, 2015), “Apropriação e transgressão nos modos de representação da consciência em *Ulysses*” (*Qorpus/Dossiê James Joyce*, 2019) e “A periferia contra-ataca” (*Remate de Males*, 2020).

² Your battles inspired me - not the obvious material battles but those that were fought and won behind your forehead. (Joyce, *Letters of James Joyce* 52).

para Joyce começar a escrever *Ulysses* (1922), mas a noção de que o estilo da narrativa deve mudar conforme o estado de espírito dos personagens está presente desde *Dublinenses* (1914) e *Um Retrato do artista quando jovem* (1916). De fato, coube ao radicalismo desse autor a inauguração de um impulso basilar para a prosa modernista³: o de fazer da subjetividade dos personagens o objeto por excelência da matéria narrativa, a ser rigorosamente *mimetizado*. Mimetizado aqui é um termo importante, pois busca apreender o modo específico como a subjetividade⁴ dos personagens será representada por Joyce. Esse modo contribuiu tanto para o avanço dos materiais já legados pela tradição quanto para o alcance de uma verossimilhança psicológica nunca antes vista na prosa de ficção.

Dois procedimentos nos parecem particularmente responsáveis por essa verossimilhança: o primeiro deles foi denominado por Hugh Kenner de *Uncle Charles Principle* (*Princípio do Tio Charles*). O termo é uma referência ao personagem do tio Charles em *Um retrato...* e designa a capacidade do narrador joyciano de trazer para o seu próprio discurso o idioleto do personagem focalizado (15-38). Para explicar a sutileza desse artifício, Kenner recorre, entre outros exemplos, à primeira frase do conto “Os mortos”: “Lily, a filha do zelador, estava literalmente perdendo a cabeça”⁵ (Joyce, “Os mortos” 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, Lily não poderia estar literalmente perdendo a cabeça, caso contrário ela estaria sendo degolada e não “enlouquecendo”. Ela estava, portanto, figurativamente perdendo a cabeça. Não é plausível que o narrador do conto tenha incorrido nesse erro, mas é possível que Lily, de pouca instrução, o tenha. A expressão corriqueira e informal é de Lily, 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, ainda que o discurso seja transmitido pelo narrador, estamos diante não do que ele diria, mas do que

³ Vale a pena desde já diferenciar dois termos parecidos, porém distintos: “prosa moderna” e “prosa modernista”. O primeiro relaciona-se com “modernidade” e refere-se, sobretudo, aos romances produzidos a partir de meados do século XIX com o desenvolvimento daquilo que Jean Pouillon denominou de “ponto de vista” (54). Henry James e Flaubert são, assim, alguns exemplos de prosa moderna. Já “prosa modernista” corresponde ao Modernismo e refere-se, portanto, aos romances produzidos no século XX, como os de Virginia Woolf, William Faulkner e James Joyce.

⁴ Por subjetividade, entende-se aqui a “interioridade” dos personagens, isto é, o conjunto de ideias, expressões, ações, crenças e experiências que constituem um ponto de vista singular e confere-lhes uma existência objetiva para além da voz do narrador e dos eventos narrativos. A impressão resultante da representação bem-sucedida da subjetividade é a de que por trás das palavras existem, de fato, pessoas. O efeito depende da projeção de características e faculdades humanas sobre os personagens e ocorre devido a uma disposição específica do material verbal. É essa disposição que nos interessa investigar.

⁵ “Lily, the caretaker’s daughter, was literally run off her feet” (Joyce, “The Dead” 175)

a própria Lilly diria⁶. A narração, então, prossegue aprofundando a dinâmica iniciada, o que culmina em uma construção, para dizer o mínimo, estranha:

Por anos a fio o baile tinha sido um sucesso esplêndido, até onde a memória alcançava; desde que Kate e Julia, depois da morte de Pat, o irmão delas, tinham se mudado da casa de Stoney Batter e trazido Mary Jane, que era a única sobrinha, para morar com elas naquela casa escura e soturna na Usher's Island, no piso superior, que tinham alugado do sr. Fulham, da venda de grãos no térreo⁷ (Joyce, “Os mortos” 7-8)

A frase acima é bastante imprópria do ponto de vista gramatical: o encavalamento sintático com o qual nos deparamos não é exatamente o que esperaríamos do narrador, uma instância textual historicamente dotada de competência estilística e linguística. Nesse trecho, porém, as frases, ao invés de estarem organizadas, parecem empilhadas ao contrário e trazem detalhes pouco significativos, o que sugere que não elas não foram selecionadas com um propósito: o quanto importa para o leitor e para o desenvolvimento posterior da narrativa que o senhor Fulham seja apontado como o dono da venda de grãos? A essa altura, portanto, a desorganização sintática e o acúmulo de informações, somados ao “erro” da frase de abertura, soam como avisos ao leitor de que, enquanto o narrador estiver perto de Lilly, a linguagem manifestará os padrões de escolha lexical, gramatical e sintagmática dessa personagem. A seleção de expressões como “campainha resmuguenta”⁸ e “ela precisava se descambar para o corredor”⁹. (Joyce, “Os mortos” 7) é outra confirmação dessa postura. O adjetivo “resmuguenta” está longe de ser objetivo: marca, antes, a percepção da impaciente Lilly que vê no som da campainha mais um convidado para recepcionar e, portanto, mais trabalho. A informalidade de “descambar” é também mais um indício de que a narrativa, apesar de estar em terceira pessoa, manifesta as marcas discursivas de Lilly. O procedimento se parece com o – à época já bastante consolidado – discurso indireto livre, mas não se confunde com ele. Amaral, Cogo e Dall’Bello fazem uma distinção precisa entre ambos: “Enquanto no discurso indireto livre o estado mental do personagem se deixa perceber na voz do narrador, na técnica identificada por Kenner o narrador toma empres-

⁶ 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, Elisa Maria e 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.

⁷ For years and years it had gone off in splendid style, as long as anyone could remember; ever since Kate and Julia, after the death of their brother Pat, had left the house in Stoney Batter and taken Mary Jane, their only niece, to live with them in the dark, gaunt house on Usher's Island, the upper part of which they had rented from Mr Fulham, the corn-factor on the ground floor (Joyce, “The Dead” 175-6)

⁸ “the wheezy hall-door bell” (Joyce, “The Dead” 175)

⁹ “she had to scamper along the bare hallway” (Joyce, “The Dead” 175)

tado à personagem seu vocabulário” (498). O discurso indireto livre, portanto, permite ao narrador emular em seu próprio discurso as *imagens mentais e sensoriais do personagem focalizado*. Essa emulação, no entanto, ocorre devido à superioridade estilística do narrador que transpõe as sensações do personagem para uma imagem elaborada, cuja origem não pode mais, nos seus próprios termos, ser tributada ao personagem. Com isso, a singularidade do personagem acaba se adequando à força uniformizadora e generalizante do estilo do narrador. O *Uncle Charles Principle*, por sua vez, realiza o movimento contrário, pois permite incorporar o *arranjo linguístico* próprio do personagem no discurso do narrador, particularizando-o. Pode-se dizer, portanto, que, enquanto o *discurso indireto livre elucida a experiência psíquica do personagem*, o *Uncle Charile Principle a mimetiza*. O pressuposto de ambos os casos é o mesmo: a diminuição da distância entre personagem e narrador. No trecho transcrito, porém, estamos diante não tanto do que Lilly está pensando, mas do modo como ela própria descreveria a cena se a ela fosse cedida a narração. Diferente do que ocorre no discurso indireto livre, o narrador não se rende à subjetividade da personagem, contaminando-se pelo seu estado de espírito e organizando-o de maneira estilizada e articulada. O *Uncle Charles Principle* permite, portanto, que o narrador use de maneira calculada o vocabulário da personagem, o que lhe permite emitir sutilmente uma opinião sobre ela. Em outros termos, é como se o narrador dissesse, sem dizer, “vejam como essa Lily é pouca educada”. Esse fato, no entanto, só é perceptível porque passagens como essa são intercaladas a momentos de exatidão descritiva e linguística. Kenner demonstra como o contraste súbito, porém muito sutil entre aquilo que denomina o “virtuosismo” de Joyce para encontrar a palavra exata e as “inadequações” dos personagens é o truque básico da prosa joyciana (30). A presença dessa dinâmica tanto em *Um Retrato...*, quanto em *Dublinenses* e em *Ulysses* indica uma característica constante, mesmo em um autor tão diverso¹⁰.

Em *Ulysses*, porém, esse contraste – sobretudo até o nono episódio¹¹ – permanece vigente, mas é de outra ordem: o narrador em terceira pessoa continua lançando mão das

¹⁰ Como se sabe, 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 drama (*Exilados*), pelo romance de formação (*Um retrato do artista quando jovem*), pelo romance (*Ulysses*) e por *Finnegans Wake* –, como também se recusou a aderir a um único procedimento-chave em cada uma delas. Cada episódio de *Ulysses*, por exemplo, inaugura um aspecto novo, ao mesmo tempo em que rompe com o que havia estabelecido anteriormente, daí a afirmação de Kenner de que *Ulysses* nos ensina a ler o que estamos lendo (*Ulysses* 383).

¹¹ Hoje é ponto relativamente pacífico na crítica o argumento de que *Ulysses* pode ser dividido, além das três seções tradicionais que correspondem à lógica da *Odisseia*, em duas partes que compreendem o desenvolvimento de um padrão narrativo (vigente até “Rochedos Errantes”) e sua posterior dissolução e substituição gradativa por diferentes estilos narrativos (Kenner, *Ulysses* 61-71). Para uma descrição formal das técnicas que constituem o padrão narrativo da primeira parte de *Ulysses* cf. Peruchi, Camila. “Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em *Ulysses* de James Joyce”. *Qorpus* (Especial James Joyce), v.9, n. 3, dez 2019, p. 131-148.

descrições oniscientes, das descrições precisas e do *The Uncle Charlie Principle*, porém cederá a voz ao personagem *também do ponto de vista gramatical*. Vejamos um caso: em Hades, Bloom está na carruagem com Jack Power, Simon Dedalus e Martin Cunningham. Todos estão se dirigindo ao enterro de Pat Dignan. Da carruagem, avistam Stephen, o que desperta a fúria de seu pai, Simon Dedalus, que vocifera contra o “pessoalzinho bem baixonível”¹² que o acompanha, em especial Mulligan, “um desgraçado de um rufiãozinho corrompido de quatro costados”¹³. O trecho que se segue diz respeito ao desenvolvimento dessa cena, mas é também representativo do modo predominante da representação da subjetividade na primeira parte do romance. A passagem revela que as afirmações de Simon sobre Stephen produzem em Bloom lembranças de Rudy. Na citação abaixo, o discurso do narrador encontra-se grafado em negrito e o monólogo interior de Bloom, em itálico:

Ele cessou. O senhor Bloom olhava do seu bigode enfurecido para o rosto calmo de Jack Power e os olhos e a barba de Martin Cunningham, assentindo com seriedade. *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 [...]* (Joyce, *Ulysses* 208)¹⁴

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) com base na mudança de enunciador. Assim, no momento em que lemos “Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica [...]” estamos diante da técnica do monólogo interior, por meio da qual o narrador se ausenta momentaneamente da narrativa. Nesse caso, ao invés de permear a sua linguagem pelo estado do ânimo do personagem, como ocorria no uso do discurso indireto livre, ou, ainda, ao invés de utilizar expressões lexicais e estruturas sintáticas do próprio personagem no seu discurso, como ocorria com o *Uncle Charlie Principle*, o narrador se retira completamente da narrativa. O leitor, então, mergulha diretamente na mente do personagem que, a essa altura, deixou de ser mediada pelo discurso do narrador. Como consequência, o vocabulário próprio do personagem também aparece, mas, agora, por

¹² “He’s in with a lowdown crowd” (U 6.63)

¹³ “That Mulligan is a contaminated bloody doubledyed ruffian by all accounts” (U 6.63-4)

¹⁴ He ceasead. Mr Bloom glanced from his angry moustache to Mr Power’s mild face and Martin Cunningham’s eyes and beard, gravely shaking. 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 [...]. (U 6.72-77)

meio da primeira pessoa gramatical (nem sempre marcada textualmente). Substituindo completamente a forma usual da narrativa, é o discurso não pronunciado do personagem que nos dará a conhecer as suas ações, o seu pensamento e o que lhe acontece, de modo que o personagem passa a cumprir uma função que tinha sido, até então, a especialidade do narrador. Eis como o romance passa 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*. No entanto, se é consenso 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, reaparecendo vez ou outra e abrindo uma zona inédita de indistinção entre o seu discurso e o do personagem. Esse modo de construção particular do *Ulysses* diferencia esse romance da produção joyciana anterior e indica um marco em relação à história do gênero romance, mas é também um ponto fora da curva: embora o monólogo interior tenha repercutido em obras como as de Faulkner e Woolf, a alternância constante e ágil entre ele e o discurso do narrador teve pouca ressonância e permaneceu praticamente restrita a *Ulysses*¹⁵. Não seria exagero afirmar, portanto, que, em alguma medida, a literatura posterior a *Ulysses* é pré-ulyssiana.

II

Apesar de intercalado ao discurso do narrador, o monólogo interior sofre, gradativamente, uma espécie de inchaço, expandindo-se. Conforme a narrativa avança, portanto, os leitores encontrarão uma participação cada vez mais diminuta do narrador em terceira pessoa. Ao se converter definitivamente na própria forma dada pelo romance à apresentação das situações que o compõem, o monólogo acaba por fazer algo mais do que se tornar o sustentáculo geral da primeira parte do *Ulysses*. Isso porque o domínio gramatical da primeira pessoa traz mais consequências do que a simples descrição dessa especificidade formal pode fazer supor: ao se apropriar da sua própria narrativa, o personagem se converte em um narrador peculiar; em tudo diferente do já conhecido narrador autodiegético.

¹⁵ Uma exceção é *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. Döblin recebeu com grande entusiasmo a tradução alemã de *Ulysses*, publicada em 1926. Sua opinião divergiu em absoluto do grosso da crítica contemporânea de *Ulysses*. Para Döblin, o romance de Joyce representava o oposto da tentativa de ordenar o caos da modernidade (Eliot 175): encenava, antes, a impossibilidade do heroísmo na modernidade, já que a autonomia do indivíduo era continuamente impedida pela vida na cidade. Não é de se estranhar, portanto, que Döblin tenha ele próprio justamente lançado mão da alternância entre o discurso do narrador (que introduz os estímulos externos) e a interioridade do seu protagonista, Franz Biberkopf.

Essa primeira pessoa, portanto, nada terá que ver com aquela que caracteriza, por exemplo, o narrador 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 a sua não culpabilidade. O que o motiva é o intuito de *convencer* os “senhores e senhoras membros do júri” (11), vocativo que emprega logo no final do primeiro capítulo. Se a sua narração tem pontos cegos que permitem uma distinção entre o que ele está dizendo e o que estava, de fato, acontecendo, isso ocorre a despeito da *intenção narrativa*. A ela, acaba se sobrepondo a 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 insiste em mostrá-lo vítima de tentações externas e de desejos internos incontroláveis. Uma vez terminado o processo, no entanto, o narrador se torna moralmente dúbio e as suas sequências descritivas, antes sinais de uma personalidade hipersensível, convertem-se 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 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 influenciar e persuadir), testemunhal e/ou ideológica (quando se pretende agir sobre o destinatário, fornecendo, para isso, explicações e justificações). Ao prescindir desse outro para quem o discurso se faz, o monólogo interior também renuncia a qualquer intenção. Sua especificidade, portanto, não reside apenas no fato de ser momentaneamente *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 completamente 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, por exemplo, disposta a empreender um projeto narrativo que, em retrospectivo, destrincha minuciosamente a sua vida pregressa. A paradigmática *Recherche*, de Marcel Proust, já evidencia a natureza evocativa desse discurso, 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 (evidentemente não cronológica, mas cruzada e combinada), julgando-os à luz do presente e produzindo, assim, interpretações compostas e, portanto, novas. Eis porque esse narrador é constituído por uma cisão peculiar que quase aproxima esse romance de uma narrativa em terceira pessoa: quando narra, tem privilégio cognitivo sobre o eu da história, que se torna mero objeto de seu discurso. O discurso narrativo confere, assim, ordenação e significado próprios aos acontecimentos que, na história, tiveram outra sucessão e geraram, outrora, outra ou nenhuma compreensão. Eis porque Genette 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” (304). Situação bem diferente dessa determina, como veremos, a narração da primeira pessoa do monólogo interior.

No caso do narrador não confiável, portanto, temos o desejo de *convencer o narratário*; no caso de Proust, temos o desejo de *reelaborar discursivamente o passado*; em ambos os casos, o *desejo de narrar* é, portanto, a condição *sine qua non* da elaboração dos discursos. Esses dois casos paradigmáticos da narrativa em primeira pessoa, *Lolita* e *Em busca do tempo perdido*, iluminam por contraste as três diferenças fundamentais que separam o já conhecido narrador autodiegético do narrador do monólogo interior que 1) narrará *involuntariamente* e, portanto, 2) *sem narratário* e 3) *sem qualquer pretensão de reconstituir discursivamente* seja seu presente, seja seu passado. Sendo essas três marcas a peculiaridade do narrador do monólogo interior, a manutenção da nomenclatura “narrador” para esse caso não deixa de soar estranha¹⁶. Ela é, antes, uma consequência inevitável de se lidar com questões formais novas a partir de conceitos já existentes: se é certo que o personagem responsável pelo monólogo só muito forçosamente pode ser chamado de “narrador”, na acepção tradicional do termo, também é certo que a narração é a única maneira de o monólogo se realizar. Ademais, o monólogo dificilmente poderia ser considerado uma simples ferramenta discursiva do narrador, já que, quando usado, 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 de que a focalização interna só se

¹⁶ A questão, complexa como é, suscita divergências. Amaral, por exemplo, considera que no monólogo interior não há narração por parte da personagem e, estando o narrador ausente e não havendo intenção narrativa, não há narração *et all.* Cf. Palestra “*Ulisses*, para além do monólogo interior”, proferida durante a X Jornada de Estudos Irlandeses da ABEI, em 23 de junho de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xEezLrKk35s&list=PLpT04oiOEYnPKomEbZek1BFdvzrvfWA9z&index=3> Acesso em 23 jun 2021.

realiza integralmente por meio dessa técnica narrativa, capaz de silenciar em definitivo a instância narrativa ao substituí-la pelo personagem (245-6). São, portanto, justamente os três pressupostos do monólogo interior listados acima, tão importantes quanto frequentemente esquecidos, que permitem que essa técnica seja considerada a mais perfeita simulação do trabalho psíquico.

Sem um ouvinte projetado e sem qualquer pretensão, a descontinuidade não pode ser senão seu único modo de continuar, a ausência de organização é o seu principal princípio organizacional; e as frases são apenas partes de um todo em potencial, recusando-se a se unirem em prol de um esquema referencial consistente e inteligível. Assim, aquilo que, para uma narrativa tradicional, seria considerado os principais fatos biográficos de um personagem, digno, portanto, de compor a narração, não está subsumido 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, à revelia mesmo do próprio personagem, os desencadeia. Não é estranho, portanto, que tenha sido justamente essa dinâmica a chamar a atenção de Joyce quando leu *Quando despertamos de entre os mortos*. Em “O novo drama de Ibsen”, Joyce admira o fato de que a “pergaminho da vida” de Rubek se desenrole diante de nós que “temos o prazer de conhecê-la, não como se a lessem para nós, mas como se nós mesmos a lêssemos, unindo as diversas partes” (Joyce, “O novo drama de Ibsen” 52)¹⁷. De maneira similar, é também apenas aos poucos que a totalidade da vida de Bloom nos é apresentada em *Ulysses*. O suicídio do pai, a iminente traição de Molly, a morte prematura do filho Rudy e a impotência diante de uma provável transa de Milly com Banon 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. É assim que a leitura da carta de sua filha Milly, agradecendo o presente de aniversário recebido dos pais e referindo-se dispersamente a Bannon, suscita em Bloom o seguinte monólogo:

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 pósescrito.¹⁸ (Joyce, *Ulysses* 179)

¹⁷ “[...] we have the pleasure not of hearing it read out to us, but of reading it for ourselves, piecing the various parts, and going closer to see wherever the writing on the parchment is fainter or less legible”. (Joyce, “Ibsen’s new drama” 50)

¹⁸ “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

A carta aqui é o objeto responsável por mediar o mundo exterior e o mundo interior do personagem. A leitura, por sua vez, 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 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 significado do verbo “lembrar” tensiona o tempo presente por meio do qual ele é instaurado e cria um efeito curioso, pois faz com que o acento recaia agora mais sobre a narração e menos sobre os fatos narrados, assinalando que o que está em jogo aqui é a percepção presente do passado, ou seja, o discurso que o enuncia. A recordação do parto leva ao aparecimento daquela que foi imprescindível para sua realização, a parteira senhora Thornton, apresentada por meio de uma descrição que é, simultaneamente, também uma opinião pessoal de Bloom. Daí o fato de a caracterização dizer sobre a personagem designada 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 Thornton. Essa simpatia, cerca de cento e vinte e cinco páginas depois, não só voltará a aparecer em outro monólogo, como virá acrescida de compaixão pelos sustos de madrugada e pela falta de pagamento a que sua 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.”¹⁹ (Joyce, *Ulysses* 305). Que entre tantos adjetivos Bloom utilize novamente “jolly” para descrevê-la – “A velha senhora Thornton era uma criatura muito divertida”²⁰ (Joyce, *Ulysses* 305) – é mais um sinal de sua indisfarçada afeição por ela e por seu entusiasmo. Torna-se possível perceber, assim, que toda descrição levada a cabo no monólogo interior é marcada por uma ambiguidade decorrente do fato de exercer sempre uma dupla função; por um lado, pretende atestar a existência de uma realidade externa ao personagem, por outro, é sempre ao mesmo tempo um atestado da interioridade do personagem, uma impressão.

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)

¹⁹ "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)

²⁰ "Old Mrs Thornton was a jolly old soul". (U 8.394)

No caso das narrativas em terceira pessoa, existe sempre um 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 do personagem ou do narrador, sobretudo se esse segmento é analisado desvinculado do todo do qual faz parte. Desse modo, há sempre uma linha muito tênue entre aquilo que pode ser escolha lexical arbitrária do narrador e inequívoco ponto de vista do personagem. O monólogo interior, no entanto, é o único procedimento por meio do qual a focalização interna se encontra plenamente realizada, como já afirmamos, mas também inequivocamente manifesta. Assim, conforme se repetem as descrições sobre algum personagem, o leitor vai compondo – a partir da reunião *a posteriori* desses dados um tanto dispersos – uma imagem mais ou menos delineada do personagem referenciado e, ao mesmo tempo, identificando uma postura diante do mundo por parte do personagem que o referencia²¹. Assim, o monólogo interior confere a *Ulysses* uma literalidade que é, mais uma vez, exemplar: o modo como, a partir dele, o leitor forma a figura de um personagem (isto é, juntando adjetivos dispersos) ilumina o fato de que todo personagem é sempre resultado de uma combinação caracterizada pela presença e volta de semas que, como definiu Barthes, determinará aquilo que, por falta de melhor termo, chamamos de “personalidade” (92). 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 das “minicenas” mais hilárias da história da literatura, em que Bloom recorda que “a primeira reverência ao público”²² (Joyce, *Ulysses* 305) prestada pelo recém-parido 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”²³ (Joyce, *Ulysses* 305). Aqui cabe um breve adendo sobre mais uma das propriedades do monólogo interior: a de ser *veículo de pequenas historietas*, promovendo, 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. Absolutamente flexível, o monólogo interior se desloca continuamente em direção a uma multiplicidade de vidas fadadas ao anonimato não fosse o fato de recebe-

²¹ O caso do único monólogo interior de Blazes Boylan é paradigmático da sua relação com o mundo e explica a antipatia que temos por ele: “Franguinha nova” (Joyce, *Ulysses* 393), pensa ele ao olhar para o decote da blusa da atendente.

²² “His first bow to the public” (U 8.396)

²³ “Head like a prize pumpkin” (U 8.396-7)

rem, por um breve tempo, um nome e uma fração de história. Elas constituem pequenas biografias que surgem enredadas à rede de recordações cruzadas que se tornou a narração em primeira pessoa. Essas pequenas biografias aparecem quase como rastros de uma estrela cadente; surgem para logo desaparecerem no céu vasto do discurso que sem demora 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. Mas cada um desses personagens surge dependente da singularidade do discurso que os convoca: são resultados da participação em uma biografia maior e produtos inseparáveis dessa outra biografia; aparecem 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 admiração ou do desprezo.

Como se vê, o narrador do monólogo interior, embora não projete um narratário, nem deseje narrar, não se furta totalmente a agir como narrador: ao nomear está sempre, ao mesmo tempo, significando o mundo. Assim, para voltarmos ao trecho citado, à descrição indisfarçadamente simpática da senhora Thornton se segue 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 elas aparecem sintaticamente independentes, assimilando-se, assim, ao estado original de elaboração mental. O assíndeto é, incontestavelmente, a principal figura de linguagem do monólogo interior. 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 das ideias que vinculam, sem deixar também de desencadear 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 como essas serão 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 individual. Com efeito, o brilhantismo de Joyce reside menos no fato de ter lançado mão do monólogo interior como espinha dorsal da primeira parte de seu romance e mais no de tê-lo feito utilizando, para isso, dois personagens diferentes: o contraste entre Stephen e Bloom é promissor não só porque, ao serem postas lado a lado, as “interioridades” de ambos se tornam mais enfáticas, mas também porque o contraste entre elas ilustra a potencialidade da técnica.*

Da indução característica de Bloom, o monólogo passa para uma citação (em itálico no excerto supracitado, “Enfim, Deus é bom, senhor”) – que é, na verdade, um consolo da própria Senhora Thornton, dirigido à Bloom na ocasião recordada. Esse mecanismo será outra constante do monólogo interior de *Ulysses*, que aciona dentro de si um intenso processo citacional. Essas citações sem aspas de discursos de outros personagens no interior do monólogo interior podem ser sinais de que o *Uncle Charlie Principle* não ocorre apenas com o narrador em relação ao discurso dos personagens, mas também com os personagens em relação ao discurso dos outros personagens. As citações que compõem o monólogo aprofundam a dinâmica de indeterminação que já acontecia com relação ao discurso do narrador e do personagem e, embora assumam um significado próprio para o personagem que as repetem, são indícios de que os monólogos interiores não são tão interiores assim. Aqui, o consolo da parteira reitera, para Bloom, 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 pensado e do experienciado (como poderia fazer supor a constância do tempo presente), mas também do frustrado. 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 parcialmente coberta pela desilusão do hoje. Em suma, a percepção presente do passado faz com que o que outrora foi o gérmen do futuro seja apenas o desencantamento profundo do presente. 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, sobrepõe a sequência que produz ao possível futuro, de que tomou a vez.

Por fim, destaco 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: eles compreendem, em alguma medida, uma unidade temática; são, assim, em si mesmos, círculos fechados, mas irradiantes, a medida em que também se abrem para outros monólogos, adensando a relação entre os fatos dentro da obra. 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 típica do narrador joyciano não pode fazer outra coisa senão soçobrar: “Seu rosto vazio encarava apiedado o pósescrito”.

Nesse caso específico, as lembranças são desencadeadas pela carta e a ela a narrativa retorna quando o monólogo se finaliza. Longe de ser um caso isolado, essa dinâmica

é estrutural. As lembranças a que temos acesso pelo uso da técnica do monólogo interior são quase sempre resultantes, não de uma autonomia do personagem diante delas, mas do encontro – que é da natureza do choque – com esse outro que não é ele mesmo: uma carta, o cartaz da Bandman Palmer, a fala de Simon Dedalus, uma paisagem etc. Tudo isso indica que há, no *Ulysses*, uma eclosão (i.e invasão súbita e impetuosa) da vida interior, pois o que compele o personagem à sua narração 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 narrar*. Há, portanto, um grau de involuntariedade no desencadeamento dos monólogos e das lembranças que eles trazem à tona, decorrente, por sua vez, de uma intrusão do mundo exterior. Ao invés de motivados por um desejo de narrar, 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 por meio do seu próprio e inevitável discurso. A consequência disso é que os acontecimentos ditos “significativos” 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 pelo próprio livro que, inclusive, a registra. Assim, em “Gados ao sol”, curiosamente encontramos em um dos comentários do narrador, a descrição do próprio funcionamento do monólogo interior (um lembrete de que *Ulysses* é um livro que sabe o que está fazendo):

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 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 anestesiaram seus sentidos ou em meio à tépida tranquilidade argêntea do entardecer ou no festim à meia-noite 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, reprovadora²⁴. (Joyce, *Ulysses* 655)

²⁴ “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 344.1344-55)

III

Dono da sua própria história, o personagem não pode, no entanto, invocar nem reconstituir seu próprio passado, tampouco fazer dele uma possibilidade de mudança do presente ou do futuro. Confrontado o tempo todo com os seus pensamentos e, ocasionalmente, com lembranças determinantes, dignas de compor a trajetória de um protagonista de uma narrativa tradicional, o personagem não pode utilizá-las para comandar a natureza do seu próprio destino. É por essa razão que a incursão na subjetividade adquire no *Ulysses* um aspecto gritante de *gratuidade*, o que o difere grandemente de outros romances modernistas. Em Virginia 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 da narrativa, adquirem uma plenitude que se manifesta no estilo e que os levam a epifanias. A representação da vida subjetiva, em suma, implica a referência a um fato do passado conhecido, mas que, lembrado *agora, ali, naquele lugar*, adquire um aspecto de novidade, em razão da qual o acontecimento, tal como era, desaparece para sempre e adquire uma nova feição, ressurgendo outro. No caso de *Ulysses*, no entanto, não só não está em jogo nenhuma espécie de interpretação que lança nova luz ao acontecimento rememorado, como também a incursão da mente não é motivada; não leva a ação: eis como esse romance se recusa a instaurar, desenvolver e solucionar um conflito narrativo.

Assim, mesmo aquele que pode ser considerado “o” conflito por excelência de *Ulysses* (i.e. aquele frequentemente invocado em qualquer resumo do romance) – a possibilidade de Molly trair Bloom com Blazes Boylan às quatro horas do dia 16 de junho –, produz os seguintes monólogos de Bloom: “Senhora Marion. Lendo deitada agora, contando as meadas do cabelo, sorrindo, trançando. Um suave incômodo, arrependimento, escorreu-lhe pela espinha, aumentando. *Vai acontecer, sim. Prevenir. Inútil: não posso agir.*” (Joyce, *Ulysses* 180)²⁵; em outro: “*Tarde demais. Ela desejava ir. É por isso. Mulher. Mais fácil deter o mar. Sim: tudo está perdido*” (Joyce, *Ulysses* 453)²⁶. Difícil saber o que Bloom poderia querer construir neste romance onde até os projetos são apenas lembranças. O caminho 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

²⁵ “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. [...]” (*U* 4.444-50)

²⁶ “Too late. She longed to go. That’s why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost”. (*U* 11.640-1)

importunam”, essas palavras, que nos monólogos retornam para expressar pensamentos recorrentes e obsessões, apesar do incômodo que causam, não alteram a ordem vigente, mas simplesmente a confirmam tristemente. Nas narrativas realistas, o narrador era a peça formal responsável por confrontar as expectativas dos personagens com a realidade e por converter o confronto em uma explicação generalizante. Em *Ulysses*, o confronto acabou juntamente com a participação desse narrador informador: as soluções para as dores apresentadas não estão sequer no horizonte. Nas narrativas modernistas, a incursão na interioridade, embora nem sempre interferisse no nível actancial, ao menos levava a uma mudança subjetiva; o que tampouco ocorre em *Ulysses*. Tudo isso indica que o que está em jogo não é mais a *resolução de um conflito* – e o seu correlato: o desencadeamento de ações – mas a *sua constante reencenação*: o predomínio das batalhas interiores em lugar das batalhas materiais óbvias. Com isso, o romance deixa de fazer da ação o seu eixo principal de estruturação, abandonando aquilo que por tanto tempo foi seu princípio principal de estilização, a maneira pela qual capturava (ou acreditava capturar) a experiência dos indivíduos. Eis, portanto, a principal semelhança de *Ulysses* com a obra de Ibsen que, não por acaso, exerceu tanto fascínio em Joyce. A sua dramaturgia renunciou as duas categorias constitutivas da forma dramática tradicional: o diálogo e a ação. Os diálogos existem, mas dizem tudo, menos o essencial; e as ações, embora presentes, aparecem sempre confinadas à interioridade dos personagens; sobrevivem, em suma, apenas enquanto evocação e potencialidade irrealizável²⁷. A produção dramática de Ibsen, não à toa, acabou sendo fundamental para o processo que, mais tarde, a crítica denominou de “crise do drama burguês” e “origem do drama moderno”. Muito antes disso, porém, Joyce já a chamava de “o novo drama”.

REFERÊNCIAS

Amaral, Vitor Alevato do; Elis Maria Cogo e Eloísa Dall’Bello. “As nove vidas de um conto: as traduções de ‘Os mortos’, de James Joyce, em português brasileiro (1942-2018)”. *Revista Gragoatá*, vol. 49, pp. 493-512, 2019.

Barthes, Roland. *S/Z – Uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução de Lea Novaes. Nova Fronteira, 1992.

Döblin, Alfred. “Ulysses” von Joyce. In: *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

²⁷ É esse o princípio central de *Casa de Bonecas*, *Solness, o construtor*, *Espectros* e *Quando nos despertamos de entre os mortos*. A formulação de Szondi é precisa: enquanto na tragédia clássica o passado age no presente, nas tragédias modernas de Ibsen o presente se limita a mero pretexto para a evocação do passado (36).

Eliot, Thomas Stearns. “Ulysses: order and myth”. In: *Selected prose of T.S. Eliot*. Faber & Faber, 1975.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. 1ª edição. Estação Liberdade, 2017.

Joyce, James. “O novo drama de Ibsen”. In: *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante (Organizadores). Tradução de André Cechinel. Iluminuras, 2012.

_____. “Ibsen’s new drama”. In: Mansons, Ellsworth; Elmann Richard (Organizadores.). *The critical writings of James Joyce*. Cornell University Press, 1989.

_____. “The Dead”. In: Scholes, Robert; Litz, A. Walton (Organizadores.). In: *Dubliners: text, criticism, and notes*. The Viking Press, 1969, pp.175-224.

_____. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano Galindo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. *Os mortos*. Tradução de Caetano W. Galindo. Penguin / Companhia das Letras, 2013.

_____. *Ulysses*. The Gabler Edition. Random House, 1986.

_____. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *Letters of James Joyce*. Ellmann, Richard; Gilbert, Stuart. (Organizadores). Viking Press, 1957; 1966, vol. I.

Eliot, Thomas Stearns. “Ulysses: order and myth”. In: *Selected Prose of T.S. Eliot*. Faber & Faber, 1975.

Kenner, Hugh. *Joyce’s voices*. University of California Press, 1978.

_____. *Ulysses*. George Allen & Unwin LTD, 1980.

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. Rio de Janeiro: O Globo; Folha de S. Paulo, 2003.

Peruchi, Camila. “Apropriação e transgressão: uma investigação sobre os modos de representação da consciência em *Ulysses* de James Joyce”. *Qorpus* (Especial James Joyce), vol.9, n. 3, dez. 2019, pp.131-148.

Pouillon, Jean. *O Tempo no Romance*. Cultrix/EDUSP, 1974.

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno [1890 – 1950]*. Tradução de Raquel Imanish Rodrigues. Cosac Naify, 2011.

