

CRISE DA FORMA, FORMA DA CRISE: SOBRE O MONÓLOGO INTERIOR EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE

CAMILA HESPANHOL PERUCHI*

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Campinas, SP, Brasil.

Recebido em: 7 ago. 2018. Aprovado em: 5 set. 2018.

Como citar este artigo: PERUCHI, C. H. Crise da forma, forma da crise: sobre o monólogo interior em *Ulysses*, de James Joyce. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 18, n. 3, p. 125-143, 2018. doi:10.5935/cadernosletras.v18n3p125-143

Resumo

Este artigo parte do pressuposto de que a técnica do monólogo interior é uma resposta refletida a problemas formais e históricos do século XX. Ao analisar o processo de desenvolvimento do discurso indireto livre em monólogo interior no romance *Ulysses*, de James Joyce, o artigo demonstra como esta técnica contribuiu para a verossimilhança psicológica e para o rompimento do decoro da forma, configurando-se também como expressão da experiência moderna da cidade.

* E-mail: camila.peruchi@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-5374-6381>

Palavras-chave

Crise do romance. Modernismo. *Ulysses*. Monólogo interior.

*Only works that expose themselves to every risk
have the chance of living on [...]*
Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*

Já se passaram noventa e seis anos desde a publicação de *Ulysses*. A polêmica em torno desta obra, entretanto, começou ainda antes dela, quando, em 1918, a revista *The Little Review* publicou trechos do romance. A publicação em série foi censurada por obscenidades e interrompida dois anos depois, tendo o livro permanecido proibido nos Estados Unidos até 1933. A repulsa que motivou a censura ainda durante a sua publicação parcial antecipa o espírito com que seria recebido pela crítica também após a sua publicação total. Nesse primeiro momento, chamaram a atenção os aspectos escatológicos, sexuais e antirreligiosos do livro. No âmbito formal, o caráter metalinguístico da obra (paródico, irônico, justaposto, distanciado) que convocava todos os estilos literários se não para deles diferenciar-se parecia apontar para uma espécie de amorfia de *Ulysses*, impossibilitando uma interpretação que reunisse materiais aparentemente diversos.

Tomada pela percepção de que *Ulysses* poderia ser desprovido de qualquer coerência, a crítica logo o classificou como a materialização do caos: de “lascívia grosseira que se pretende humorada”¹ à constatação de que “ele não apenas se inicia e termina no nada, mas consiste nesse nada” (JUNG apud DURÃO, 2012, p. 147) as primeiras considerações críticas já assinalavam o longo caminho que *Ulysses* precisaria percorrer rumo à uma possível inteligibilidade. Não demoraria para que o percurso se iniciasse, muitas vezes com o auxílio do próprio Joyce,² e, ao longo de quase um século, os esforços da crítica transformaram o amálgama em quinhão: *Ulysses* poderia ser sempre e continuamente submetido a alguma espécie de princípio regulador adequando-se a uma profusão de teorias a partir de um pressuposto que tem servido muito bem a academia, o de que tudo a que ainda não foi lançado luz merece ser iluminado.

-
- 1 “Aramis”, “The Scandal of Ulysses”. *Sporting Times*, n. 34, 1o abr. 1922. In: DURÃO (2012, p. 146).
 - 2 É o caso dos livros *James Joyce and the making of Ulysses*, de Frank Budgen e *James Joyce’s Ulysses: A study*, de Stuart Gilbert. Ambos foram escritos ouvindo James Joyce.

Por ora, no entanto, nos interessa a lição deixada pela recuperação, ainda que breve, do tom geral dos primeiros discursos críticos acerca de *Ulysses*: o fato de ser recebido como um disparate só poderia ser indicativo de que *Ulysses* havia expandido o horizonte do representável e rompido com o decoro da forma. Adorno (2003a) já nos lembrou que com quanto mais afã a literatura escapa à afinidade com o mundo empírico – embora essa afinidade seja sempre estranha a sua lei formal – tanto mais ela se expõe a esse tipo de reação. O romance de Joyce mostrava-se como uma dessas obras que não fazem nenhuma espécie de concessão àquilo que se gostaria que elas fossem e submetia os seus materiais se não às próprias regras internas de composição. Ao recusar qualquer adesão ingênua aos princípios da tradição, *Ulysses* fundava a sua própria consistência e passava a exigir não só um leitor disposto a seguir a disciplina *da própria obra*, mas também uma crítica disposta a buscar no próprio romance a estrutura de sua cognoscibilidade. As obras de arte de vanguarda, por meio da experimentação, revelavam que para que a arte progredisse era preciso lançar mão também da destruição. Assim, *Ulysses* é, sobretudo, um registro estético desse momento peculiar de autoconsciência artística que repousa menos na figura demiurga de seu autor e mais no momento histórico que o origina.

Se o modo como o sujeito é concebido filosófica e historicamente incide sobre o modo como a realidade é apreendida e conceituada, essa concepção se cristaliza também nas formalizações estéticas. A ascensão do romance – conceito abstraído de um processo histórico extremamente complexo para definir um gênero sempre aberto e diverso – ocorre com o declínio da aristocracia e com a consolidação da burguesia (o que se deu em simultâneo), e é, portanto, já em sua origem, fruto de uma transformação, social, histórica e epistemológica.³ Em oposição ao mundo aristocrático e aos valores universalistas e fixos vinculados pela epopeia; e ao mundo idealizado, improvável e contingente do romanesco, o romance retrataria os conflitos gerados a partir da experiência do indivíduo comum no mundo, submetendo-os a ação causal do tempo. A posição segura e dominadora que o homem podia sustentar garantia a apreensão confiante da realidade e a pressuposição de que a vida tinha um sentido e

3 Partimos, sobretudo, do acúmulo teórico já existente sobre a relação entre a constituição do romance e o projeto de desenvolvimento burguês, contido no legado de autores como Gyorg Lukács, Enrich Auerbach, Ian Watt, Michael McKeon e de alguns ensaios escolhidos de Walter Benjamin e Theodor Adorno.

de que este sentido deveria ser exposto subjazia o realismo formal do século XVIII e também o paradigma realista do século XIX. A guerra, no entanto, mudaria tudo, deixando claro que a racionalidade instrumental burguesa escondia atrás de si o irracionalismo da reprodução do capital. A impotência do indivíduo diante do mundo desdobrou-se, em termos estéticos, na impossibilidade de apreender objetivamente a realidade. Como desenvolve Adorno (2003b), quem ainda pretendesse narrar o mundo de maneira objetiva, garantindo o sentido da vida e a detenção da verdade, estaria ideologicamente comprometido com um engano.

Portanto, se o romance, ao longo de seu desenvolvimento e mesmo em sua origem – também ela controversa para a crítica – foi sinônimo de crise,⁴ no início do século XX, ela adquiriria dimensão muito mais profunda e enfática, ganhando expressão, sobretudo, no questionamento do caráter universal e ideológico das formas herdadas da tradição. Com a guerra, caía uma bomba também no romance. Estilhaçava-se a linguagem discursiva e as formas pré-dadas, expressão da cultura burguesa. Por isso, *Ulysses* parece negar tudo que não tenha passado pelo crivo da objetividade de seu próprio texto; que não tenha, em suma, se dobrado à razão da própria obra. Dessa forma, não se pauta por nenhum padrão de inteligibilidade anterior a não ser que seja para subvertê-lo. É o caso da *Odisseia* (vinculada à obra já pelo título) ou *Hamlet*, que ganha referência mais explícita em *Scylla and Charybdis*. Estão ambos, no entanto, a serviço de *Ulysses*, ele mesmo um artefato artístico próprio. Por isso, esse “padrão de inteligibilidade” mínimo exige um leitor erudito para ser explorado com mais profundidade, ou um paratexto. Em *Ulysses*, ele já se transformou em *outra coisa*.

Uma nova forma de exposição da realidade só seria possível por meio da apropriação crítica da tradição e só poderia construir-se a custa da destruição de categorias narrativas tradicionais. Essa dinâmica fica particularmente evidente quando examinamos o processo de desenvolvimento do discurso indireto livre em monólogo interior. O próprio monólogo, ao possibilitar uma nova

4 McKeon (2002) desenvolve os argumentos de Ian Watt (2010) a respeito da ascensão do romance, conferindo uma interpretação mais complexa e dialética à decadência do romanesco e ao surgimento do romance. Ao identificar, nos romances ingleses, o entrelaçamento de elementos do realismo formal e do romanesco e a permanência conflitante da aristocracia decadente e da burguesia ascendente no interior da vida social ao invés da repentina substituição de uns pelos outros, McKeon (2002) constata que o romance seria justamente a expressão da instabilidade de categorias genéricas (o romance × romanesco) e sociais (a aristocracia × burguesia).

exposição do real, torna-se uma resposta refletida a problemas formais e históricos da época. Além disso, o monólogo figura como um dos principais responsáveis 1. pela expansão do horizonte representacional, pois permite o desenvolvimento da verossimilhança psicológica em um grau até então inaudito; 2. pelo rompimento com o decoro da forma, na medida em que intervém nas demais categorias narrativas; e 3. por indicar a mediação existente entre a obra singular e a história ao aparecer profundamente imbricado com a experiência moderna na cidade.

Se tudo isso pode ser inferido é, no entanto, por meio do mergulho no interior do romance e da análise de seu movimento interno que a suposição pode tornar-se constatação. Propomos, portanto, seguir alguns passos dessa longa construção joyceana, passos nem sempre fáceis de acompanhar, pois parecem dançar ao ritmo do dodecafonia de um Schönberg. Para segui-los, nos deteremos, sobretudo, na primeira parte de *Ulysses*, composta predominantemente pelo monólogo interior. Devido às limitações do artigo, abdicaremos da segunda parte da obra que submete o que vinha sendo até então seu padrão narrativo à dinâmica de sua própria dissolução e ao predomínio da voz do estilo. Se a abdicarção certamente impede a abordagem da complexidade e da totalidade deste romance, ao menos não nos deixará cair em uma simplificação. Abdicaremos com o conforto de que, diante do grau de irreduzibilidade das grandes obras, só nos resta a parcialidade da abordagem.

Assim, da aparição tímida, quase despercebida, da palavra “Chrysostomos” (1.26; 98)⁵ passando pelo emaranhado tantas vezes desconexos de palavras, incluindo em Proteu uma cena inteira (3.72-98; 143-4), até as profundas indeterminações do pronome “*he*” no fluxo de consciência de Molly Bloom adentramos a seara da técnica responsável por mediar o que há de mais interno no ser humano com a exterioridade, também ela sempre viva em *Ulysses*. Como qualquer conquista representacional, o uso feito por Joyce do monólogo interior lança uma luz retroativa para a tradição.

O que conhecemos hoje por romance moderno constitui-se, sobretudo, pelo uso alternado do discurso indireto, direto e indireto livre. Esse uso era o

5 As referências de *Ulysses* seguem a edição de 1986 de Gabler, com o número do episódio, seguido de pontuação e dos números das linhas onde a citação se encontra. Em seguida, após o ponto e vírgula, também é oferecida a página da tradução de Caetano Galindo. Os grifos, quando houver, são nossos: JOYCE (1986; 2012). Como o presente artigo se trata de análise literária de uma obra de língua inglesa, optou-se por citar no corpo do texto os trechos na língua original e oferecer a tradução em nota de rodapé, sob pena de comprometer a análise aqui empreendida.

pano de fundo a partir do qual Joyce trabalharia. Como esclarece Galindo (2016), foi, no entanto, na obra *Os loureiros estão cortados* (1888) de Édouard Dujardin (2005) que Joyce encontrou a técnica do monólogo interior, desenvolvendo todas as suas potencialidades expressivas. Vejamos como esse desenvolvimento gradativo se manifesta retoricamente: “*He halted. I have passed the way to aunt Sara’s. Am I not going there? Seems not. No-one about. He turned northeast and crossed the firmer sand towards the Pigeonhouse*”⁶ (3. 158-60; 146). Nesse caso, temos o que podemos chamar de gesto inaugurador do monólogo interior. O uso dos dois pronomes, “*he*” e “*I*”, é, aqui, claramente diferenciador e aponta para a presença do narrador mesmo para quase instantaneamente substituí-la, dando lugar ao pensamento de Stephen sem qualquer verbo que o introduza. Ainda assim, o pronome “*I*” aponta de modo claro para a presença de outra instância enunciativa. O trecho, no entanto, é demonstrativo da agilidade com a qual o narrador deste romance é capaz de entrar e sair da cabeça do personagem. Essa agilidade será o gatilho disparador da radicalidade do emprego do monólogo interior em *Ulysses*.

Desse modo, ela tornará as fronteiras sempre mais indiscerníveis conforme dela não forem participando a mudança pronominal: “*Mr. Bloom moved behind the portly kindly caretaker. Wellcut frockcoat. Weighing them up perhaps to see which will go next. Weel, it’s a long rest. Feel no more [...]*”⁷ (6.841-3; 239). Momentos como esses pululam na obra de Joyce e formam zonas de indeterminações que impõem desde o princípio certas dificuldades ao leitor, o que faz com que uma das muitas questões colocadas por *Ulysses* talvez seja: “quem está falando agora?”. Não se trata mais de uma troca simples e explícita entre narrador e personagem, pois a construção da narrativa depende agora de uma alteração constante de vozes. Se o abandono do verbo responsável por inserir a citação converte o discurso indireto em discurso indireto livre, o mesmo tipo de apagamento transforma em monólogo interior o que, ao menos nestes dois casos, poderia ser muito bem um discurso direto. Borra-se, portanto, a diferenciação entre os dois discursos, fronteira quase sempre delimitada nos romances anteriores que contavam com a presença de um narrador estável e benevolente, sempre disposto a informar o leitor que “ele falou”, “ele

6 “Estacou. Passei do caminho da tia Sara. Eu não vou até lá? Parece que não. Ninguém por aqui. Virou para o nordeste e cruzou a areia mais firme na direção da Pigeonhouse”.

7 “O senhor Bloom movia por trás do corpulento zelador cordial. Casaca bem cortada. Sopesando quem sabe pra ver quem é o próximo. Bom é um longo descanso. Não sentir mais [...]”.

pensou”, “ele imaginou que”. Se, como dissemos, o sentido da vida torna-se questionável, é preciso, à literatura consequente, rechaçar os meios linguísticos que têm como pressuposto a existência desse sentido. Um desses meios é, por certo, a figura desse narrador.

No entanto, não só a fronteira entre narrador e personagem é borrada. Se o narrador, sem grandes marcas na sintaxe, cede a voz para o personagem que a irrompe, ele também, aos poucos, parece se contaminar pelo personagem ainda que continue narrando em terceira pessoa. Como nota – ou ao menos pressente – qualquer leitor de *Ulysses*, há na obra diversos níveis de antirreligiosidade. Da negação de Stephen que, matizada pelo remorso e pela necessidade de declarar-se, quase se converte em afirmação, ao tom jocoso que assume as paródias religiosas das encenações de Mulligan, a antirreligiosidade se faz presente como tema. Em Bloom, no entanto, ela se manifesta, sobretudo, pela ignorância. É em um desses momentos, em que o desconhecimento de Bloom sobre religião ganha, como sempre, contornos cômicos, que o movimento narrativo mencionado acima se manifesta:

He saw the priest stow the communion cup away, well in and kneel an instant before it, showing a large grey boatsole from under the lace affair he had on. Suppose he lost the pin of his. He wouldn't know what to do to. Bald spot behind. Letters on his back: I.N.R.I? No: I.H.S. Molly told me one time I asked her. I have sinned: or no: I have suffered, it is. And the other? Iron nails ran in (5. 369-74; 198).⁸

A primeira frase é do narrador que descreve o que, afinal, Bloom estava vendo na missa. No entanto, a escolha lexical “*lace affair*” (“treco de renda”, na tradução de Galindo) para caracterizar a indumentária do padre em lugar de “*cassock*” (batina), por exemplo, revela um nível de coloquialidade que só poderia soar como indiferença ou ignorância. A sentença que vem a seguir, já parte dos devaneios de Bloom, não deixa dúvidas: quem poderia se referir à batina como “*lace affair*” a não ser quem imagina que “I.N.R.I” significa “*Iron nails ran in*”? Gostaríamos de sugerir que este movimento ilustra o que será uma das particularidades do uso do monólogo interior por Joyce. Se a obra de

⁸ “Ele viu o sacerdote trancafiar a taça da comunhão, bem no fundo, e se ajoelhar um instante diante dela, mostrando uma grande sola de bota cinzenta por baixo do treco de renda que estava usando. E se ele perdesse o alfinete. Não ia saber o que fazer. Careca por trás. Letras nas costas. I.N.R.I? Não, I.H.S. A Molly me disse uma vez que eu perguntei. Infelizmente o homem sucumbe: ou não: infelizmente o homem sofre, é isso. E a outra? Indivíduo nu rasgado inteiro”.

Dujardin era narrada em primeira pessoa de modo que a narração ganhava contornos impressionistas por meio da eliminação do narrador em terceira pessoa, a obra de Joyce, ao invés de eliminá-lo, dissolve esse narrador. Longe se 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. Ao menos, por enquanto.

Joyce, portanto, recusa os procedimentos dominantes então em voga. Por um lado, nega a tradição do realismo irônico flaubertiano e do realismo naturalista zolaniano que tinham, até então, desenvolvido as técnicas que permanecem ainda hoje como equivalentes ao romance. Como sabemos, quando a burguesia já havia estabelecido plenamente seu poder, o romance realista distanciou-se da sua perspectiva primeira de ruptura e provocação e tornou-se praticamente sinônimo da forma romance ao pretender-se hegemônico, servindo, inclusive, de molde para outros discursos, como o jornalístico. Por outro lado, Joyce também não se filia ao esteticismo subjetivista tardo-romântico encontrado na subjetivação lírica de autores como Dujardin. Na diluição do narrador nos próprios personagens reside um dos motivos pelos quais o monólogo interior na sua obra é algo além de um discurso sem interlocutor e não pronunciado por meio do qual os personagens exprimem seus pensamentos mais próximos do inconsciente, como o próprio Dujardin o descreveu em seu livro de ensaios *Le Monologue intérieur: son apparition, ses origines, as places dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, escrito em 1931.

Vejamos mais de perto um caso de monólogo interior que ocorre em Hades. Este episódio se passa parcialmente dentro da carruagem onde estão Marting Cunningham, Power, Simon Dedalus e Bloom indo para o funeral de Dignan. Ele já se inicia anunciando – sutilmente, como o leitor que chegou até aqui já deve ter acostumado – o que será um dos seus grandes temas: a exclusão de Bloom. Depois da entrada de Simon e de Power na carruagem, Martin Cunningham, o primeiro a ter entrado, é enfático: “– *Are we all here now? Martin Cunningham asked. Come along, Bloom. Mr Bloom entered and sat in the vacant place*” (6. 8-9; 206). A exclusão de Bloom, já aparece sintaticamente marcada nas primeiras linhas e, diferentemente da de Stephen, não é autoimposta, mas sofrida e sentida com pesar. Ela estabelecerá, assim, uma relação

profunda com a especificidade de seu monólogo interior. Como Bloom é um personagem poroso, aberto ao mundo, sempre que é privado do diálogo com as pessoas, volta-se para a exterioridade. *É o que* ocorre neste monólogo:

He pulled the door to after him and slammed it tigh till it shut tight. He passed an arm through the armstrap and looked seriously from the open carriage window at the lowered blinds of avenue. One dragged aside: an old woman peeping. Nose white-flattened against the pane. Thanking her stars she was passed over. Extraordinary the interest they take in a corpse. Glad to see us go we give them such trouble coming. Job seems to suit them. Huggermugger in corners. Slop about in slipperslappers for fear he'd wake. Then getting it ready. Laying it out. Molly and Mrs Fleming making the bed. Pull it more to your side. Our windingsheet. Never know who will touch you dead. Wash and shampoo. I believe they clip the nails and the hair. Keep a bit in an envelope. Grow all the same after. Unclean job (6 .9-20; 206-7).⁹

A partir dessa passagem, podemos destacar o que será uma espécie de dinâmica de funcionamento dos monólogos de Bloom nesse episódio. O seu devaneio começa com um estímulo externo. É ao olhar sério pela janela aberta da carruagem que Bloom começará a refletir, primeiramente de maneira ampla, sobre a morte. Da janela da carruagem para as janelas das persianas da avenida, temos um fragmento de descrição do que é visto apenas de relance (estamos em movimento) e, portanto, captado apenas aos pedaços: um nariz contra o vidro de uma velha que espiava. Passamos, então, do que é observado na realidade concreta para a imaginação de Bloom: a velha estaria agradecendo por não ter chegado a sua vez de morrer.¹⁰ Rapidamente, Bloom passa de uma observação específica para uma conclusão generalizante, o que não é raro neste personagem que faz muitas induções: todas as mulheres teriam um interesse extraordinário por cadáver, por isso o trabalho (de preparar o cadáver?

9 “O senhor Bloom entrou e sentou no lugar vazio. Ele puxou a porta atrás de si e bateu-a bem até fechar bem. Passou um braço pela braçadeira e olhou sério pela janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida. Uma puxada para o lado; uma velha espiando. Nariz branchatado contra o vidro. Agradecendo a sua estrela ter perdido a vez. Extraordinário o interesse que elas têm por um cadáver. Felizes vendo a gente ir incomodamos tanto vindo. O trabalho parece feito para elas. À sorrelfa pelos cantos. Chapinhando em chinelas chicoteantes de medo que ele acorde. E aí preparar. Estender no leito. A Molly e a senhora Flemming arrumando a cama. Puxe mais pro seu lado. Nosso sudário. Nunca se sabe quem vai encostar em você morto. Banho e xampu. Acho que aparam as unhas e o cabelo. Guardar um pouquinho num envelope. Cresce mesmo assim depois. Trabalho impuro”.

10 Como explica Gifford (2008), na tradição irlandesa, as cortinas e as lojas eram fechadas durante um funeral que aconteceria nos arredores, de modo que o fato de a velha estar na janela só poderia indicar, para Bloom, interesse.

Só nos cabe, pelo contexto, imaginar) parece feito para elas. A locução 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 só podem aparecer sintaticamente independentes para assimilarem-se ao estado original de elaboração mental.

A sintaxe mínima e as frases não totalmente desenvolvidas, características estruturais do monólogo, mimetizam o estágio mental anterior a qualquer organização lógica e, portanto, aparecem cheias de ausências que o “de preparar o cadáver?” tenta preencher. Os monólogos serão locais privilegiados para os vazios, que têm presença forte em *Ulysses*. Uma vez que os monólogos são expressões retóricas da interioridade, prescindem de suposições antecipadas e, por isso, exigem um leitor ativo. A subjetividade, que só pode ser representada pela agilidade de mudança entre as instâncias enunciativas e pela sintaxe não elaborada das livres associações, destrói a postura contemplativa do leitor e passa a exigir dele um trabalho de reconstrução. Como esclarece Adorno (2003b), noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” tornam-se arcaicas no século XX, sobretudo, devido à matéria comunicada e à sua forma. *Ulysses*, assim como outros romances deste século, ataca não só os padrões de percepção dos leitores (vale lembrar que o próprio Bloom aparece só no episódio IV), como também as suas próprias expectativas.

Para isso, contribui a complexidade crescente dos monólogos. Começa a fazer parte deles, por exemplo, a construção de cenas inteiras que se dão dentro da imaginação do personagem. Neste monólogo, a nova cena imaginada por Bloom, também aqui só nos cabe supor, estaria sendo protagonizada pelas mulheres que preparam os cadáveres: sorradeira e cuidadosamente se aproximam, com medo de que ele (o morto?) acorde; para então poder prepará-lo e estendê-lo na cama. Da imaginação, adentramos o terreno da memória e a imagem da preparação do morto só poderia remetê-lo à Molly e a senhora Fleming arrumando o leito. Pensamos em Rudy, seu filho morto, mas só podemos fazê-lo se nos atentarmos para o fato de que dois episódios antes fomos informados, também por meio do monólogo, de que Bloom perdeu um filho. Essa lembrança, como muitas outras, aos poucos, vai constituindo a teia frágil e quase invisível do enredo. *Ulysses* é, portanto, uma obra que nos nega o enredo, pois faz do processo interno que a impressão sensível desencadeia a matéria principal de sua narrativa. A destruição do enredo tradicional ocorre porque os personagens não precisam dar a si mesmos os pressupostos de seus próprios pensamentos e porque a mente prescinde do encadeamento causal.

Como o caso acima revela, o monólogo se torna um dos principais responsáveis pelo adensamento da relação entre os fatos dentro da obra, o que, muitas vezes, demora centenas de páginas para dar-se.

Por isso, para Adorno, a subjetivação na obra de Joyce permite a objetivação, pois “a subjetividade, a quinta essência das experiências verbais, funde até o estado de material bruto uma segunda exterioridade que é absorvida pela obra de arte” (ADORNO, 2003a, p. 419). Para ele, foi o *espaço interior da própria obra* – e não o psicológico – a ideia legítima do monólogo interior joyceano. Isso é particularmente significativo em Joyce (2012), para quem a arte é o modo como o homem elabora a matéria sensível ou inteligível *para um fim estético*. Assim, o caráter experimental e a preocupação com a finalidade estética instauram a tensão entre a pura expressão e o elemento conceitual da linguagem, mas a autonomia da linguagem não parece impedir, no geral, o seu aspecto comunicativo: o indivíduo psicológico e aquilo que, a nosso ver, neste romance, lhe cala mais fundo, a dor. O sentido da dor (expressa no luto, na paternidade e no amor) está preservado nos monólogos de Bloom, mesmo nos de Stephen em Proteu e até no fluxo de consciência de Molly. É certo que – como reforça Adorno – algumas associações emancipam-se tanto do sentido discursivo que acabam, por vezes, resultando contingentes, assim como seu substrato, o indivíduo psicológico. Mas não seria essa a encruzilhada principal na estrada do modernismo? O atalho que, por acaso, o fizesse desviar-se dela seria o mesmo responsável por não fazê-lo mais moderno.

O que a tensão entre significado e expressão também nos revela é que a nossa percepção da totalidade da vida de Bloom só pode se dar a partir do fragmento cujo sentido depende, muitas vezes, da conexão com outros fragmentos, feita pelo próprio leitor. A vida não é mais uma totalidade com início, meio e fim, passível de ser comunicada unicamente por meio do elemento conceitual da linguagem. No novo jogo de representação do real com a subjetividade, a vida torna-se percepções fugidias, detalhes, incompreensão de sentidos e ausências. É por isso que as descrições do enredo de *Ulysses* podem até serem exatas, mas nunca atingirão o cerne da questão. Desse modo, toda tentativa de sintetizá-lo torna-se “apenas uma versão seca e escolar de um conjunto de complexidades indescritíveis”, como o próprio Joyce (2012, p. 51) definiu as sínteses dos enredos de Ibsen.

Já que estamos falando de complexidades, voltemos à análise do monólogo de Bloom. A cena de Molly e da senhora Flemming faz surgir uma frase,

provavelmente pertencente a uma delas, dentro do monólogo: “*Pull it more to your side*”. E rapidamente passamos do que parece a rememoração de uma cena já vivenciada para a reflexão (“*Never know who will touch you dead. Wash and shampoo*”) para então nos encaminharmos para um terreno no qual sabemos que Bloom se sente bem a vontade, o das hipóteses (“*I believe they clip the nails and the hair. Keep a bit in an envelope. Grow all the same after*”). O monólogo, no entanto, tem movimento circular e a conclusão final de Bloom (“*Unclean job*”) nos leva de novo às mulheres, às quais cabe muito bem o trabalho – agora sabemos – de arrumar o morto. A passagem da lembrança pessoal para a generalização também marca uma estrutura peculiar dos monólogos de Bloom que sempre desvia o pensamento de sua dor.

O subjetivismo também leva à relativização do espaço e do tempo, o que ocorre no monólogo acima, pois o emprego de diversos níveis temporais indica que o passado, outrora totalmente acabado e conhecido, está, agora, sujeito à fusão com o presente e até com o futuro. Vemos que o aniquilamento da experiência e do contínuo temporal na realidade ganha expressão retórica também na fusão dos tempos verbais. Essa fusão, no entanto, não é só consequência da desintegração da experiência, mas também da primazia da consciência, garantida pela exclusividade do foco narrativo na mente de um único personagem e pelo consequente obscurecimento da realidade exterior. Assim, as categorias de tempo e espaço são afetadas, mas de um modo curiosamente dialético em *Ulysses*. Sabemos que este romance é temporal e espacialmente¹¹ delimitado, apesar disso o tempo e o espaço são psicológicos quando a técnica do monólogo interior está em atuação, o que só pode ocorrer com o apagamento completo do contexto no qual ele se insere. Esse tipo de construção, no entanto, representa um ganho representacional decisivo para a mimesis do humano, pois permite que a narrativa alcance um grau até então inaudito de verossimilhança psicológica. As frases curtas, sintaticamente independentes, apreendem retoricamente o caráter imediato do pensamento, fundando uma espécie de enredo psicológico que só se efetiva à custa da destruição do enredo tradicional. Isso é possível pela utilização consciente dos materiais pelo artista cuja prática indica um desenraizamento dos compromissos do estilo do qual Joyce estava profundamente consciente:

¹¹ Cada episódio ocorre em uma hora determinada do dia, segundo o esquema fornecido posteriormente por Joyce, presente, no entanto, na maioria das edições da obra. Além disso, o romance é situado na cidade de Dublin, com precisão nas localizações geográficas.

[...] *Ulysses has changed all that; for in it I have opened the new way [...] In fact, from it you may date a new orientation in literature – the new realism; for though you criticize Ulysses, yet the one thing you must admit that I have done is to liberate literature from its age-old shackles [...] a new way of thinking and writing has been started [...] Previously writers were interested in externals and, like Pushkin and Tolstoy even, they thought only on one plane, but the modern theme is the subterranean forces, those hidden tides which govern everything and run humanity counter to the apparent flood* (JOYCE apud POWER, 1999, p. 64).¹²

A afirmação de Joyce aponta para a consciência acerca da necessidade de rompimento com a obrigatoriedade das formas tradicionais. São os pressupostos das formas tradicionais, portanto, que a arte moderna,¹³ em busca de sua autonomia, irá recusar veementemente. Isso ela fará por meio da recusa de alguns materiais e por meio da liberação das potencialidades expressivas dos que já estavam à mão.¹⁴ O próprio monólogo interior depende, assim, da exacerbação do discurso indireto livre que permite os saltos sempre abruptos e constantes da história ao discurso, diminuindo a distância estrutural e tradicionalmente imensa entre a voz do personagem e do narrador, conferindo ao emprego da técnica uma potencialidade expressiva única.

Há, porém, nesse uso outra diferença fundamental em relação às alternâncias dos discursos que ocorriam nos romances realistas do século XIX. Ao menos por enquanto, a consciência será representada sem a mediação de um ponto de vista moralizante e conclusivo. O procedimento de Joyce acaba, assim, jogando luzes para o fato de que a pretensa impessoalidade do narrador do século XIX era apenas técnica. A essência do estilo analítico de então dependia, sobretudo, da omissão da personalidade do narrador e significava mais a diminuição da subjetividade do que propriamente o aumento da objetividade (MORETTI, 2003). É inegável, no entanto, a diferença entre os encheimentos

12 “Ulisses mudou tudo isso; e com ele eu abri um novo caminho [...] De fato, a partir dele, você pode datar uma nova orientação na literatura – o novo realismo; pois embora você critique *Ulisses*, ainda assim a única coisa que você deve admitir que eu fiz é liberar a literatura de seus grilhões seculares [...] uma nova maneira de pensar e escrever foi iniciada [...] Anteriormente os escritores estavam interessados no exterior e, como Pushkin e Tolstói, pensavam apenas em um plano, mas o tema moderno são as forças subterrâneas, aquelas marés ocultas que governam tudo e fazem a humanidade reagir à inundação aparente” (tradução nossa).

13 É preciso enfatizar que, embora seja imediatamente identificado pela ruptura, o modernismo foi ele mesmo um movimento diverso e, muitas vezes, ambivalente.

14 Como esclarece Raymond Williams (2011), a organização de todo um vocabulário e sua estrutura de figuras de linguagem com os quais os romancistas realistas puderam compreender formas sociais sem precedentes tornaram o trabalho posterior possível. “Sem Dickens, não haveria Joyce”.

descritivos sem qualquer relação com a ação do enredo nos romances realistas e a retirada de informações essenciais neste romance que se centra, sobretudo, na consciência de seus personagens.

O silêncio na narrativa aparece, assim, como uma das consequências do fechamento do foco narrativo. Kenner (1977) expõe como a ausência de discurso mimetiza o hiato da percepção de Bloom, sendo o próprio silêncio, muitas vezes, o mais correlato à matéria da consciência humana, sempre imperfeita e em movimento. Quando, em *Calypso*, Bloom volta para casa e não se lembra onde deixou o chapéu, isso só acontece, porque ele está com suas faculdades mentais comprometidas após ter razões para acreditar que Molly iria traí-lo.¹⁵ Mesmo essa percepção é acompanhada pela omissão do discurso por parte do narrador, fazendo que o leitor tenha, ele mesmo, de atribuir sentido à ausência. É por isso que o nó da obra, responsável por interromper o fluxo da situação inicial da narrativa, é tão frágil que pode passar despercebido pelo leitor, o que também lança luzes para o modo peculiar de *Ulysses* destruir o enredo tradicional: “*Two letters and a card lay on the hallfloor. He stopped and gathered them. Mrs Marion Bloom. His quickened heart slowed at once. Bold hand. Mrs Marion*”¹⁶ (4.243-5; 172). Bloom percebe que sua esposa irá traí-lo, porque no bilhete está seu nome de solteira e porque a letra é, para ele, segura. No entanto, ao centrar-se na interioridade do personagem, o narrador não sinaliza nada para além dela e, se a dor pode ser tomada como o grande tema deste fragmento, gatilho de todo o processo, também doloroso, que será as andanças de Bloom, talvez sua expressão mais realista seja mesmo o silêncio. Esse é o paradoxo de *Ulysses*: comunica a dor sem dizê-la e, ao fazê-lo, parece torná-la muito mais pungente. Além disso, ao tornar necessária a atribuição de sentido e o estabelecimento de coerência, a sua própria incompreensibilidade parece tornar suspeita, e mesmo ideológica, a clareza das obras anteriores. Nada parece se contrapor mais a divisão ordenada do fluxo confuso da vida (a racionalização da existência da qual nos fala Moretti) empreendida pelo realismo.

15 De acordo com Kenner (1977), situação semelhante ocorre todas às vezes em que Bloom vê Boylan, momentos em que há a suspensão de suas faculdades mentais, pois é tomado pelo nervosismo e, sobretudo, pelo desejo de fingir que não o viu. Como estamos acompanhando aquilo que se passa na consciência de Bloom, aquilo que foi feito inconscientemente nos escapa e é, portanto, omitido textualmente.

16 “Duas cartas e um cartão repousavam no piso da entrada. Ele parou e os recolheu. Senhora Marion Bloom. Seu coração veloz ficou lento de pronto. Letra segura. Senhora Marion”.

Embora, como já dissemos, o monólogo interior não tenha sido desenvolvido nem na mesma direção nem com a mesma complexidade por Dujardin, as suas potencialidades já estavam dadas, entre elas a de formalizar uma forma de vida ainda sem precedentes. Se voltarmos ao monólogo supracitado, veremos que ele se inicia com Bloom voltando seu olhar para a exterioridade, isto é, para a cidade. Os monólogos de Bloom, sobretudo em Hades, se originam de uma experiência essencialmente moderna.¹⁷ A história dos personagens de *Ulysses* se passa em Dublin do início do século XX e a odisseia de Bloom ganha localização histórica e geográfica precisa, mas a sua dificuldade para voltar para casa em um pouco menos de vinte e quatro horas equivale à dificuldade de vinte anos de um homem grego, porque o seu percurso é, sobretudo, mental. Eis como o enredo de *Ulysses* é restrito, mas, ao mesmo tempo, vasto. Esse percurso, no entanto, tem mais conexões com a cidade e, portanto, com a modernidade do que fariam supor o apagamento do contexto ocasionado pelas incursões constantes em seu consciente. Nesse sentido, Hades, é iluminador, pois revela a importância do movimento¹⁸ para a obra e, conseqüentemente, da cidade. O material monólogo interior encontraria, portanto, um conteúdo original que só o poderia ser na medida em que se fundamenta historicamente. Esse encontro, mediado por Joyce, faz que a mimesis não dependa tanto de uma instrumentalização do material pelo artista, mas antes da transformação do sujeito na capacidade do próprio material. Mas que conteúdo original seria esse e como ele não só se manifesta formalmente no monólogo, mas também aponta para a história?

Voltemos, portanto, ao que inicia o primeiro monólogo de Bloom em Hades: o olhar para a janela e a presença da cidade. Vejamos, agora, outros trechos que correspondem aos inícios dos monólogos de Bloom: “*Mr. Bloom smiled joylessly on Ringsend Road. Wallace Bros: the bottleworks. Dodder bridge. Richie Goulding and the legal bag [...]*” (6.54-7; 208); “*Mr. Bloom put his head out of the window. Gasworks. Whooping cough they say it cutes. Good job Milly never got it [...]*” (6.19-22; 211); “*National school. Meade’s*

17 Moretti (2007) faz uma ótima análise sobre Bloom enquanto paródia do espírito iluminista, dado a presença dos impulsos utópicos em seus monólogos e a sua preocupação com a fonte de renda dos demais personagens. Além disso, demonstrou também o papel fortíssimo que a propaganda exerce em seus monólogos.

18 Não podemos esquecer que o trabalho de Bloom depende essencialmente do movimento. Bloom faz uma espécie de ponte entre o jornal e os anunciantes. Seu trabalho, portanto, é indissociável da rua e do movimento. Além disso, a própria narrativa é constituída pelo movimento de Bloom e Stephen pela cidade.

yard. The hazard. Only two there now [...]” (6.171; 213); “*They went past the bleak pulpit of saint Mark’s, under the railway bridge, past the Queen’s theatre: in silence. Hoardings: Eugene Stratton, Mrs Bandmann Palmer. Could I go to see Leah [...]*” (6.183-5; 213); “*Dead side of the street this. Dull business by day, land agents, temperance hotel, Falconer’s railway guide [...]*” (6.316-7; 218); “*Dunphy’s corner. Mourning coaches drawn up, drowning their grief. A pause by the wayside. Tiptop position for a pub [...]*”¹⁹ (6.428-9; 223).

As citações são longas, mas, ao dispô-las em conjunto, podemos observar mais facilmente que todas começam a partir de estímulos externos, embora Bloom esteja, não podemos esquecer, confinado em um espaço interior limitado e na companhia de mais três personagens: “*Our object is to create a new fusion between the exterior world and our contemporary selves, and also to enlarge our vocabulary of the subconscious [...]* that is the abnormal that we approach closer to reality”²⁰ (JOYCE apud POWER, 1999, p. 86). Na especificidade do monólogo de Bloom está inscrito, portanto, um modo de vida essencialmente contemporâneo. É evidente a relação entre *Ulysses* e as relações humanas específicas da metrópole. Se o monólogo aponta se não para a interioridade (ainda que sua irrupção dependa, nestes casos, do ambiente exterior) ele registra retoricamente a alienação das grandes cidades:²¹ seu funcionamento depende da condição do indivíduo isolado mesmo dentro da multidão. Assim como a exacerbação do discurso indireto livre, a atualização modernista

19 “O senhor Bloom sorriu sem graça para a Ringsend Road. A garrafaria: irmãos Wallace: ponte do Dodder. Richie Goulding e a valise jurídica [...]; “O senhor Bloom pôs a cabeça para fora da janela. – O grand canal, ele disse. A usina de gás. Coqueluque, dizem que cura. Sorte que a Milly nunca teve [...]”; “Escola nacional. O depósito da Meade’s. O ponto. Só dois ali agora [...]. “Passaram pelo lúgubre púlpito da igreja de São Marcos, sob a ponte da estrada de ferro, pelo Queen’s Theatre: em silêncio. Cartazes: Eugene Stratton, Senhora Bandman Palmer. Será que eu podia ir ver Leah [...]; “Lado morto da rua esse. Uns negócios chatos durante o dia, agentes de terra, a casa de repouso, o guia ferroviário Falconer’s [...]”; “A esquina do Dunphy’s. Carros fúnebres encostados, afogando suas mágoas. Uma pausa à beira da estrada. Ponto maravilhoso pra um bar”.

20 “Nosso objetivo é criar uma nova fusão entre o mundo exterior e os nossos eus contemporâneos, e também ampliar nosso vocabulário do subconsciente [...] isto é o anormal pelo qual nos aproximamos mais da realidade” (tradução nossa).

21 “O elemento geral mais importante das inovações na forma está na realidade da emigração para a metrópole, e nunca é demais enfatizar quantos dos principais inovadores eram, nesse sentido preciso, imigrantes. No que tange ao tema, essa realidade fundamenta, de forma patente, os elementos de estranhamento e distância – elementos de alienação – que tão habitualmente formam parte do repertório modernista” (WILLIAMS, 2011, p. 101).

O caso de Joyce é exatamente esse. A partir da observação de Williams, é possível ver que a imigração, compreendida enquanto condição do escritor e motivação de algumas formas literárias, cumpre função bem maior do que compor a última linha escrita de *Ulysses*: “Trieste-Zurich-Paris” (18. 1610; 1106).

do tópos do poeta romântico excluído nos lembra que o modernismo não é só ruptura, mas também continuidade pela apropriação e transformação. Esse processo permite a irrupção de temas inerentes às formas anteriores que, no entanto, permitem mudanças mais radicais na própria forma. Tradição e ruptura exercem a dialética do modernismo. Se evidenciamos o papel da tradição, é preciso, no entanto, enfatizar também o da ruptura.

Ao fundir os dados exteriores à interioridade de Bloom, o monólogo revela que a cidade funciona como um caldeirão de estímulos. Em *Ulysses*, a cidade definitivamente não é topografia inerte. Embora ela esteja presente também como uma sucessão de lugares, estabelecimentos e ruas, como geralmente ocorria na maioria dos romances anteriores, aqui ela transcende o caráter físico e histórico e se torna um elemento estruturante. A cidade se relaciona organicamente com o monólogo interior e ambos parecem se alimentar mutuamente. A relação dialética entre os dois ilumina o fato de que, em *Ulysses*, a expressão subjetiva é capaz de marcar o mundo (verossimilhança psicológica), mas o mundo também é capaz de marcar a expressão subjetiva. A dialética instaurada entre objetividade e subjetividade indica um aspecto inovador da obra de Joyce que teria levado Eisenstein a se interessar pelo método dele no seu projeto de gravação de *O capital* (JAMESON, 2010). Caso Joyce tivesse apenas se apropriado do monólogo interior tal como desenvolvido por Dujardin, ele não passaria de um monumento ideológico do passado simbolista. Nessa transformação pela apropriação reside a mediação sempre existente entre a singularidade de uma obra de arte e a história da qual se origina.

The crisis of form, and the form of crisis: on the inner monologue in Joyce's *Ulysses*

Abstract

This article assumes that the inner monologue is a reflected response to the formal and historical problems of the twentieth century. In analyzing the development of free indirect discourse in the inner monologue of James Joyce's *Ulysses*, the article demonstrates how this technique is particularly built in this novel, contributing to the psychological verisimilitude and to the break with the decorum of the form, and also configuring itself as an expression of the modern experience in the city.

Keywords

Crisis of the novel. Modernism. *Ulysses*. Inner monologue.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Presupuestos: a propósito de una lectura de Hans G. Helms. In: ADORNO, T. W. *Notas sobre literatura: obras completas*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Akal, 2003a. p. 414-428.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003b. p. 55-63.
- DUJARDIN, É. *Os loureiros estão cortados*. Trad. de Hilda Pedrollo. Porto Alegre: Brejo, 2005.
- DURÃO, F A. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin, 2012.
- GALINDO, C. W. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada a Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GIFFORD, D.; SEIDMAN, R. J. *Ulysses Annotated – Notes for James Joyce’s Ulysses*. Berkeley: Los Angeles; Londres: University of California Press, 2008.
- JAMESON, F. Filmar *O capital?* *Crítica Marxista*, n. 30, p. 67-74, 2010.
- JOYCE, J. *Ulysses*. The Gabler Edition. Nova Iorque: Random House, 1986.
- JOYCE, J. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012a.
- JOYCE, J. Estética. In: MEDEIROS, S.; AMARANTE, D. W. do. (Orgs.). *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Trad. de André Cechinel. São Paulo: Iluminuras, 2012b. p. 151-158.
- JOYCE, J. In: POWER, A. *Conversations with James Joyce*. Dublin: The Lilliput Press, 1999.
- JUNG, C. G. Ulisses: um monólogo. In: DURÃO, F. A. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin, 2012.
- KENNER, H. The rhetoric of silence. *James Joyce Quarterly*, v. 14, n. 4, p. 382-394, 1977.
- MCKEON, M. *The origins of the English Novel: 1600-1740*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.

MORETTI, F. O século sério. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, p. 3-33, mar, 2003.

MORETTI, F. O longo adeus: Ulisses e o fim do capitalismo liberal. In: MORETTI, F. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Trad. de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 215-242.

WATT, I. *A ascensão do romance inglês: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, R. Quando se deu o modernismo? In: WILLIAMS, R. *Política do modernismo*. Trad. de André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 1-7.