

Angústia da vanguarda: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch leem *Ulysses*

*Angst of the Avant-garde: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav
Jung and Hermann Broch read Ulysses*

Daniel Bonomo

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
drbonomo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>

Resumo: O artigo discute as leituras e interpretações do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, feitas por Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch, no fim da República de Weimar, isto é, no contexto de ascensão do nazismo na Alemanha das décadas de 1920 e 1930. O objetivo é colocar em perspectiva parte da recepção de *Ulysses* em língua alemã e desse modo chamar a atenção para um episódio ao que tudo indica relevante para a história do modernismo internacional. Defende-se que, diante da novidade e do alcance extraordinários de *Ulysses*, nesses três leitores misturam-se a admiração e a angústia, exigindo uma abordagem crítica que faça aprofundar e reverter o aspecto negativo do romance como forma de enfrentar o mal-estar do tempo.

Palavras-chave: James Joyce; recepção de *Ulysses*; Ernst Robert Curtius; Carl Gustav Jung; Hermann Broch.

Abstract: This article discusses the readings and interpretations of James Joyce's novel *Ulysses* (1922) by Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung and Hermann Broch at the end of the Weimar Republic, *i.e.* in the context of the rise of Nazism in Germany in the 1920s and 1930s. The aim is to put part of the German-speaking reception of *Ulysses* in perspective and thus draw attention to an episode that seems to be relevant to the history of international modernism. It is argued that the extraordinary novelty and scope of *Ulysses* stimulate in these three



readers, along with admiration, a feeling of anguish, which demands a critical approach that deepens and reverses the negative aspect of the novel, as a way of confronting the malaise of the time.

Keywords: James Joyce; *Ulysses*' Reception; Ernst Robert Curtius; Carl Gustav Jung; Hermann Broch.

A história da recepção do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, no contexto de língua alemã, parece exceder o interesse do especialista no estudo do autor irlandês. Em particular a ressonância do aparecimento de *Ulysses* no contexto que vê o fim da República de Weimar (1918-1933) deve adquirir um interesse amplo e consistir num episódio importante do modernismo. Não se restringe à influência que exerceu então sobre as concepções de ficção em prosadores como Hans Henny Jahnn, autor de *Perrudja* (1929), e Alfred Döblin, autor de *Berlin Alexanderplatz* (1929). Essa influência por si só não poderia ser subestimada como simples admiração pela novidade formal de *Ulysses* e pelas possibilidades que assim ofereceu à oficina de outros tantos colegas de profissão. Na resenha que escreveu por ocasião do surgimento da primeira tradução alemã de *Ulysses*, Alfred Döblin dizia ser “incomum e totalmente extraordinário” (1975, p. 49) o livro de Joyce que evidenciava na época como nenhuma outra narrativa a crise do romance contemporâneo (“*Krisis des heutigen Romans*”). Döblin por isso mesmo não via em Joyce um modelo a seguir, mas um abalo nos fundamentos do gênero e a oportunidade para uma reflexão ampla sobre as formas de narrar a experiência contemporânea, no contexto da cidade e das modernas formas de vida. Ele não enxergou em *Ulysses* nem romance nem poesia, mas um experimento resultante da colisão entre elementos básicos do romance e da poesia (Döblin, 1975, p. 50), numa tentativa de responder à pergunta sobre como é possível fazer literatura no presente. Em meio a tempos conturbados como os da passagem da década de 1920 para a de 1930, discussões como as que ocorreram em torno da recepção de *Ulysses* tiveram a vantagem de colocar quase sempre em debate questões assim últimas e decisivas. No limite, é interessante pensar como se deu a recepção de uma estética radical, como a de *Ulysses*, num período de crises diversas e radicalizações crescentes, até a afirmação política do nazismo e a catástrofe completa da guerra. Isto é, que significados *Ulysses* movimentou no contexto da cultura alemã que viu a ascensão de Hitler e pressentiu no contexto em geral os rumos de uma derrocada humana sem precedentes. Formulada dessa maneira, a questão indica o acesso a um conhecimento histórico relevante e, quem sabe, pode reaver sua atualidade.

A condição, portanto, de acontecimento relevante para a história do modernismo é duplamente justificada: em primeiro lugar, deve-se à força da obra, à centralidade do lugar de *Ulysses* no campo da ficção modernista, em plano mundial. Em seguida, é consequência do interesse em compreender como essa narrativa paradigmática do modernismo foi acolhida em condições tão complicadas como as da cultura alemã no entreguerras. Essa conjunção permite imaginar uma série de inquietações, ao pressupor um vínculo necessário entre acontecimentos estéticos e históricos de diferente natureza, cujo significado aumenta, se não for estimulado por um simples espelhamento. De resto, é uma história bem documentada, graças ao trabalho de Wilhelm Füger, organizador da antologia *Kritisches Erbe: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors*, publicada em

2000. Neste volume, apenas sobre *Ulysses*, entre 1922 e 1940, há quase 150 textos críticos em língua alemã. Do conjunto, para a perspectiva que interessa discutir aqui, serão destacados três leitores de *Ulysses*: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch. É um recorte drástico, ainda ousado, dada a estatura dos três autores. Para justificar a escolha pelos três, cabem umas poucas considerações preliminares: antes de tudo, os três dedicaram ensaios de fôlego à análise e interpretação de *Ulysses*, não incluíram apenas uma visão superficial do livro, por exemplo, num estudo geral sobre os caminhos do romance moderno. São, além disso, três autores que não podem ser definidos como admiradores apenas e nem como críticos contrários à experiência estética que observam em *Ulysses*. O interesse pelos três ainda aumenta, se se consideram as obras pessoais, a importância que têm nas suas áreas de conhecimento, na filologia ou crítica literária, no caso de Ernst Robert Curtius, na psicologia, no caso de Carl Gustav Jung, e na fronteira entre literatura e filosofia, no caso de Hermann Broch. E um último ponto, que parece igualmente representativo: trata-se de um alemão, alsaciano de nascimento, no caso de Curtius, um suíço, no caso de Jung, e um austríaco, no caso de Broch. Mas nada disso seria bastante não fossem autores com marca própria e personalidade forte, que se leem no estilo e na inteligência dos ensaios que dedicaram a Joyce. Antes de ir a eles e a suas ideias, segue uma breve introdução ao quadro geral.

A recepção alemã de *Ulysses* tem uma fase primeira entre 1922 e 1927, ou seja, entre o lançamento da primeira edição em língua inglesa e o surgimento da primeira tradução em língua alemã.¹ Nessa fase, os rumores sobre a excepcionalidade do título ainda prevalecem sobre o conhecimento propriamente da obra. Surgem de toda maneira apreciações notáveis, como as de Walter Schirmer (incluída no estudo *Der englische Roman der neuesten Zeit*, de 1923), Bernhard Fehr (*Der Roman Ulysses von James Joyce*, publicada em *Basler Nachrichten*, em agosto de 1925) e uma primeira assinada por Ernst Robert Curtius. A partir de 1927, ano da primeira tradução alemã, até 1932, quando Joyce completava 50 anos, multiplicam-se os comentários. A primeira tradução alemã de *Ulysses* foi publicada pela editora Rhein, casa fundada em 1920 na Suíça, com sede em Basileia. A história da editora tem especial interesse no caso. Em sua fundação, pouco depois do fim da Primeira Guerra, um dos fatores determinantes foi certa ideia de reconciliação e reunificação europeia, que dependeria do estabelecimento de boas relações entre França e Alemanha (Hack, 1971, p. 1226). A escolha do nome Reno (Rhein) tem a ver com isso, por ser um rio que nasce nos Alpes e cruza os dois países, desaguando no Mar do Norte. Na fase inicial da editora, foram importantes, além dos fundadores e financiadores da empresa, Robert Bosch, Max Wieland e Alfred Kober, o diretor Walter Lohmeyer e, entre os colaboradores, o poeta Iwan Goll, que representava a editora em Paris e foi responsável por recomendar a publicação de, entre outros, James Joyce. Entre as primeiras publicações da editora Rhein, são dignos de nota os romances *Batuala: Die Geschichte eines Negers*, de René Maran, na tradução de Claire Goll, em 1922, e *Gold*, de Blaise Cendrars, em 1925. Em 1926, a editora Rhein publica a primeira tradução em alemão de James Joyce, *Jugendbildnis (Retrato do artista quando jovem)*, feita por Georg Goyert. Em 1927, o mesmo tradutor assina a tradução de *Ulysses*, que sai em três volumes. Em traduções de Georg Goyert também sairiam pela editora Rhein em 1928 *Dublinenses* (em alemão *Dublin: Novellen*) e em 1932 o importante estudo de Stuart Gilbert com o título *Das Rätsel Ulysses*. A

¹ Há duas traduções de *Ulysses* para o alemão. A segunda é de 1975, de Hans Wollschläger. Esta segunda tradução foi revisada por Harald Beck e reeditada em 2018 (Suhrkamp).

editora Rhein foi adquirida em 1929 por Daniel Brody, que não só republicaria *Ulysses* em 1930, mas também assumiria a publicação da trilogia de Hermann Broch, *Os sonâmbulos*, entre 1930 e 1932. Nesses anos, as críticas publicadas são numerosas. Com relação a *Ulysses*, procuram dar conta da novidade difícil de assimilar em todo seu alcance.

A partir de 1933, até a morte de James Joyce, em 1941, diminui um pouco a frequência dos comentários críticos em língua alemã, mas permanece vivo o debate sobre *Ulysses*, agora marcado pelo acirramento da disputa ideológica, como era de esperar. Foi neste contexto que se opôs *Ulysses* às demandas do realismo socialista e se considerou frequentemente o romance como um fenômeno da decadência burguesa. No Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos realizado em Moscou em 1934, Karl Radek, que discursou sobre a moderna literatura mundial e a tarefa da arte proletária, fez de *Ulysses* exemplo da “literatura do capitalismo agonizante” e de seus personagens uns atacados por “fantasmagorias de hospício” (1974, p. 205). Mas a principal crítica foi dirigida à parcialidade das escolhas que não poderiam ser tomadas por uma espécie de objetividade, em Leopold Bloom, por exemplo, para quem o movimento revolucionário irlandês não existiria (Radek, 1974, p. 206). Em condições semelhantes, Joyce foi incluído no chamado “debate acerca do expressionismo”, quando Georg Lukács afirmou que “as massas não teriam nada que aprender com a literatura de vanguarda” (1973, p. 228). Não que a esquerda apenas censurasse ou não problematizasse com propriedade o fenômeno da decadência em *Ulysses*. Autores como Ernst Bloch e Bertolt Brecht viram em *Ulysses* tanto o potencial monstruosamente poderoso experimentado na técnica da montagem (Bloch, 1985, p. 245-246) quanto uma expressão das contradições históricas que poderia servir de modelo aos escritores socialistas (Brecht, 1967, p. 188). No lado oposto, um romancista filiado à ideologia nazista como Hans Franke, em 1938, afirmou que *Ulysses* estava condenado à poeira dos arquivos porque era feito da mesma substância responsável pela enfermidade da sociedade burguesa (*apud* Füger, 2000, p. 363). Durante o nazismo, Joyce foi oficialmente declarado *persona non grata* e “indesejável independentemente da nacionalidade” (Füger, 2000, p. 12) apenas em 1942, numa listagem de autores ingleses e norte-americanos preparada pelo Ministério da Propaganda. É tardia até, como se vê, a sua proibição. Mas havia já antes disso indícios suficientes da incompatibilidade do conceito artístico veiculado por um romance como *Ulysses* com a noção de cultura do nacional-socialismo, por exemplo, em sua inclusão, no ano de 1938, num *Index der Anglo-Jüdischen Literatur*, feito por Karl Arns, que relacionava igualmente autores não judeus, mas que representavam motivos judaicos e por isso deveriam ser evitados. É controversa por fim a informação de que os livros de Joyce foram queimados na Alemanha nazista. Segundo Füger (2000, p. 10-11), não há evidências definitivas, para além de afirmações genéricas, que derivam possivelmente de notícias desencontradas. O que parece haver é a suposição, de resto plausível, de que um livro como *Ulysses*, em tal ambiente, tinha mesmo que ser proibido e queimado, tão logo houvesse proibições e autos de fé.

Ernst Robert Curtius

Ernst Robert Curtius foi um romanista, isto é, ocupou-se com o estudo das línguas neolatinas e de sua literatura. É um dos grandes nomes da romanística alemã do século XX, ao lado de Karl Vossler, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss e Heinrich Lausberg, que

foi seu aluno. É conhecido principalmente pelo título *Literatura europeia e Idade Média latina*, uma obra de erudição e referência, como se sabe, para a visão da continuidade retórica e literária dos lugares-comuns ou *topoi*, da Antiguidade à Idade Moderna. No Brasil, é praticamente seu único título traduzido, ou seja, mantém-se em geral desconhecidos por aqui, até o momento, os vários trabalhos de Curtius sobre autores dos séculos XIX e XX.² E, no entanto, foi como crítico desses autores que se fez conhecido na década de 1920. Curtius deixou importantes ensaios sobre Balzac, Proust, Gide, Cocteau, e também sobre autores espanhóis contemporâneos seus, como Unamuno e Ortega y Gasset. Para além da romanística, escreveu sobre contemporâneos de língua alemã, como Hugo von Hofmannsthal e Hermann Hesse, e de língua inglesa, como T. S. Eliot e James Joyce. Sobre a obra de Joyce, especificamente, publicou textos em diferentes periódicos na década de 1920. A primeira publicação de Curtius sobre Joyce é de outubro de 1925, *Das verbotene Buch: James Joyces Ulysses*, na revista *Die literarische Welt*. A segunda publicação é de novembro de 1928, intitulada apenas James Joyce, na revista *Die Literatur: Monatsschrift für Literaturfreunde*. A terceira aparece em janeiro de 1929 na revista *Neue Schweizer Rundschau* com o título *Technik und Thematik von James Joyce*. Essas publicações entre 1928 e 1929 são reunidas ainda em 1929 no livro *James Joyce und sein Ulysses*, pela editora da revista *Neue Schweizer Rundschau*. Em abril de 1931, responde enfim a uma crítica feita a seu livro de 1929, com o texto *Philologie oder Literaturkritik*, na revista *Die Literarische Welt*. Cabe notar que Ernst Robert Curtius, em geral, nesses textos, não restringe suas leituras à apreciação de *Ulysses*, mas procura oferecer uma compreensão de toda a obra de James Joyce. Aqui, o interesse é por sua leitura de *Ulysses*, que não deixa de ser a matéria central dos seus textos.

No primeiro texto, em 1925, Curtius faz basicamente uma apresentação de *Ulysses*, com menção à censura na Inglaterra e nos Estados Unidos, apresenta um resumo e procura explicar o método narrativo. Cria certa atmosfera em torno do mundo próprio de Joyce, com referência à livraria parisiense Shakespeare and Company, de Sylvia Beach, que editou *Ulysses* em 1922, como um “pequeno santuário das musas modernas” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 106). O texto é de saída um reconhecimento da grandeza de *Ulysses*, que se verifica na rápida aproximação que faz do romance com a *Divina comédia*, isto é, a ideia de que *Ulysses* seria para o presente, não só na opinião dele, mas na de muitos outros, o que a *Comédia* foi para o tempo de Dante. Chama a atenção para a dificuldade única da leitura, fala da forma como surgem misturadas as experiências subjetivas e objetivas, e observa o tipo de simbolismo, por exemplo, nas cenas do bordel (décimo quinto capítulo), no Inferno que produz como “fantasmagoria de um niilismo não patético, puramente analítico, que, como um gás venenoso, aniquila toda vida” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 107, tradução própria).³ Determina a riqueza dos recursos estilísticos, o alcance do repertório cultural e distingue por isso *Ulysses* no ambiente modernista também repleto de literatura “rasa” ou “frívola” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 108). Diz que seria necessário todo um livro para analisar devidamente *Ulysses* e determinar sua função na “vida espiritual” ou “intelectual” (*Geistigkeit*) do século XX (Curtius

² Exceção é a tradução do capítulo final de seu estudo sobre Balzac feita por Nora Q. M. da Cunha para a edição da *Comédia humana* dirigida por Paulo Rónai, entre 1946 e 1955, publicada pela Editora Globo. O texto foi incluído no volume XV, em que se lê parte dos *Estudos filosóficos de Balzac*, como *A pele de Onagro* e *A obra-prima ignorada*.

³ “Denn das Inferno von Joyce ist die Fantasmagorie eines unpathetischen, rein analytischen Nihilismus, der giftgasgleich alles Leben tötet.”

apud Füger, 2000, p. 108). É um modo de anunciar, ao que tudo indica, o seu principal interesse e um desejo de aprofundar a leitura.

Os dois textos de Curtius publicados em 1928 e 1929 desempenham também o papel de introduzir *Ulysses* para o leitor de língua alemã, agora, porém, após a publicação da tradução de Goyert. Revelam mais nitidamente o propósito de apreender o sentido estético e histórico profundo do romance. Importante dizer que Curtius não duvida, nesses textos, da qualidade excepcional do livro. A admiração é clara. Mas desconfia também de que não é possível saber tudo neste momento. Por isso mesmo, ao pensar no significado de *Ulysses*, deseja saber se é possível separar a “anormalidade mostruosa” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 226) e o início de uma forma nova de literatura. Para tanto, insiste na diferença da construção intelectual de *Ulysses* em relação aos irracionalismos que vê nos experimentos dadaístas ou surrealistas. No seu movimento de leitura, ele não só integra, portanto, *Ulysses* no conjunto da obra de Joyce até então publicada, mostrando uma série de vínculos entre os títulos e uma grande familiaridade com eles, como também apresenta exemplos diversos da complexidade nos assuntos e nos métodos do autor. Impressiona Curtius precisamente como os aspectos iracionais do texto são representados com método, como as próprias obscenidades do texto não se entendem fora da construção racionalista, menos ligada ao naturalismo francês do que à teologia jesuítica, como diz, fazendo referência a um estudo pioneiro de Valery Larbaud. Nesse sentido, empenha-se em reconhecer na narrativa o funcionamento de um jesuitismo formal e de um catolicismo negativo, que, nas suas palavras, “só conhece o Inferno” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 229). Essa análise ganha interesse à medida que o filólogo se debruça sobre o simbolismo em *Ulysses*. Ele sabe da existência do esquema de concordâncias entre os episódios, os assuntos e as técnicas, mas escreve ainda sem acesso à tabela publicada apenas em 1930 no mencionado estudo de Stuart Gilbert. Desse modo, as analogias com Homero são vistas como um domínio simbólico próprio, que incentiva, num primeiro momento, os espelhamentos na relação entre Leopold Bloom e Stephen Dedalus com a mitologia grega, com Odisseu e Telêmaco, mas por consequência também, na narrativa como um todo, com a consubstancialidade entre Pai e Filho do conceito católico. Aqui vai insinuado, para o leitor de *Literatura europeia e Idade Média latina*, o aceno do pensamento teórico-literário de Curtius, em seu interesse pelas recorrências formais e históricas. Ele não irá sistematizar isso agora, embora mencione várias ressonâncias antigas e modernas no romance de Joyce, da *Comédia* de Dante ao *Santo Antônio* de Flaubert, passando por Rabelais e Balzac.

Até certo ponto, como se vê, a leitura de Curtius parece querer atenuar o espanto de uma obra que – ele mesmo reconhece – a um só tempo tudo acolhe e se mantém única. É uma ambivalência, que ele escolhe acentuar, enfim, para modificar o tom da abordagem. Nas últimas considerações que faz no texto de 1929, ele manifesta essa inquietação diante de uma obra ao mesmo tempo “magnífica” e “deprimente” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 233). Algo se torna verdadeiramente inquietante por fim, para Curtius, e curiosamente é o próprio racionalismo da obra, ainda admirável, mas sinal de uma possível ausência, a ausência do “gênio” (Curtius *apud* Füger, p. 233). No seu entendimento, o gênio está além do espírito, isto é, ele acrescenta à atividade intelectual e poética uma força comparável à da criação divina e um efeito parecido com o da vida. De novo, é preciso insistir que ele não perde sua admiração por Joyce. Sem dúvida, para Curtius, Joyce é um autêntico mestre, que domina todos os recursos de composição, os conhecimentos todos, em todos os campos. A sua visão de *Ulysses*, contudo, planta uma desconfiança. Como afirma, a substância da obra de Joyce é um “niilismo

metafísico" (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 233). É uma obra, ele diz, que leva ao "esfacelamento do mundo" (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 233). Em consequência, todos os conhecimentos e recursos ficam enfim suspensos, lançados a uma espécie de fogo universal, do qual nada resta senão cinzas, e o "horror da morte" (*Grauen des Todes*), o "luto do apóstata" (*Apostatentrauer*), a "consciência supliciada" (*Gewissensqual*) (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 234). Mas isso não é tudo, quer dizer, não conclui o raciocínio de Curtius. Ele ainda pressupõe uma espécie de catarse afinal capaz de inverter esse efeito, como se alguma luz só pudesse ser oferecida a quem conheceu o abismo. Mais que um inferno, é um purgatório o que se lê nesse sentido em *Ulysses* segundo Curtius (*apud* Füger, 2000, p. 234).

No quarto e último texto de Curtius sobre Joyce publicado na imprensa, resposta à crítica do livro que lançou em 1929, *James Joyce und sein Ulysses*, a admiração por *Ulysses* se mantém, contudo, ela se converte agora também em defesa do seu próprio método analítico, isto é, seu trabalho como filólogo. O crítico do livro de Curtius não gostou da associação de *Ulysses* com a ideia de um niilismo da época. O crítico viu nessa associação falta de entusiasmo pela época presente e incapacidade para fazer crítica produtiva, dizendo ainda, segundo Curtius, que o motivo de recorrer à filologia acadêmica seria essa incapacidade (Curtius *apud* Füger, p. 258). Como se vê, há algo bastante suspeito na acusação. A resposta de Curtius parece indicar o clima, em 1931: ele assinala como a obra de Joyce resiste a certos juízos, próprios da época. A defesa da filologia tem lugar aqui: assim como *Ulysses* é uma obra extemporânea, no seu modo de ver, a filologia também é uma atividade extemporânea; e como se assemelham nesse sentido, e porque *Ulysses* produz uma língua e requer comentário, não resta dúvida, para Curtius, sobre a recomendação dos instrumentos de análise da filologia à leitura e ao entendimento do romance. A novidade e a singularidade de *Ulysses* são tais, segundo Curtius, que ideias dogmáticas, determinada concepção de modernidade ou consciência de classe, por exemplo, não servem como parâmetro crítico, e por isso não acertaram os que viram em Joyce algo parecido com o que pensaram dos expressionistas ou os que pretendiam circunscrever o seu valor político. Aqui, Curtius observa algo curioso: afirma que a discussão relevante sobre *Ulysses* em língua alemã, como lhe parece, não ocorre em Berlim, mas em Zurique, o que faria refletir seriamente sobre a "geografia literária da vida intelectual alemã" no momento (*apud* Füger, 2000, p. 258).

Carl Gustav Jung

O ensaio de Carl Gustav Jung sobre *Ulysses* é um dos episódios mais interessantes da recepção em língua alemã da obra de James Joyce. Foi publicado pela primeira vez na edição de setembro de 1932 da revista *Europäische Revue*. Surgiu em resposta a um pedido de Daniel Brody, da editora Rhein, para uma revista que não chegou a ser publicada. O texto de Jung não foi provavelmente recebido sem reservas e o próprio Daniel Brody teria percebido, ao receber a primeira versão do texto, que "Jung havia tratado do assunto Joyce e *Ulysses* do ponto de vista clínico e, ao que parecia, de maneira bastante rude", como informa o apêndice reproduzido na edição brasileira de *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft* (Jung, 1985, p. 116). Essa ideia de um tratamento clínico não é separável naturalmente do que se configura como autêntica experiência de leitura, mas aqui não importam as relações que a análise de *Ulysses* estabelece com os conceitos desenvolvidos por Jung em sua obra no campo

da psicologia. Até porque Jung mesmo definiu sua crítica de *Ulysses* como “expressão subjetiva e sem compromisso” (1985, p. 94) do seu pensamento. Não significa que é sem importância, pelo contrário, tem enorme importância compreender como *Ulysses* foi lido por um dos principais nomes da psicologia da época modernista, que, nas artes de um modo geral, e não apenas no romance de Joyce, insistiu em explorar os meandros e limites da consciência. Mas não por isso seria possível imaginar que o fundador da psicologia analítica simplesmente se entusiasmasse com *Ulysses*. O interesse do texto reside antes no modo contrariado e na absoluta falta de papas na língua com que expressa mais que a dificuldade o desconforto na leitura de *Ulysses*. Ele diz ter dormido duas vezes nas primeiras cem páginas e somente após um sono profundo ter compreendido algo fundamental: que o livro poderia ser lido de trás para frente, sem prejuízo (Jung, 1985, p. 96). É extraordinária, logo se vê, a maneira como Jung faz do aborrecimento da leitura de *Ulysses* um princípio crítico do ensaio e mesmo um acesso formal ao romance. Jung afirma que o livro de Joyce é semelhante a “um verme cortado ao meio que desenvolve uma cauda para a parte que ficou com a cabeça, e uma cabeça para a parte onde ficou a cauda” (1985, p. 96). A imagem quase ofensiva tem uma dupla significação. Em primeiro lugar, faz ver um princípio construtivo, o potencial de reproduzibilidade narrativa, por assim dizer, uma espécie de proliferação potencialmente ilimitada do livro, que talvez possa dispensar a determinação de um enredo com ação e personagens singulares. O efeito é contraditório a seu modo porque nessa forma de narração reproduzível e proliferante toda novidade equivale em tese a alguma coisa antes vista, o que já existia ou existiu mesmo sempre (Jung, 1985, p. 98). Depois, a imagem do verme, que faz classificar o romance como pertencente à espécie dos animais de sangue frio (Jung, 1985, p. 96), é consequência de uma inquietação que atinge o analista em seu campo: ao texto no qual enxerga “um modo de pensar visceral” (Jung, 1985, p. 97) parece corresponder a formação de uma “consciência passiva” (Jung, 1985, p. 94), um puro encadeamento de percepções, uma pobreza de sentimentos, aparentemente sem causas nem fins. O ponto de vista do psiquiatra é interessante aqui e surpreende até certo ponto quem estiver apenas acostumado com uma visão estética do romance. É como se o livro de algum modo fosse culpado e ofendesse por não se importar com o leitor médico. Ao reconhecer estar profissionalmente habituado com pacientes que não veem sentido na vida, Jung afirma só poder ajudar quem não lhe vira as costas:

O que ele realmente quer é continuar cantando a sua interminável melodia até o infinito – melodia esta que conheço até a saturação – e estender ao infinito sua escada de corda ganglionar do pensamento visceral e da atividade cerebral restrita à simples percepção sensorial, uma condição, aliás, que pretende se impor por si só, sem demonstrar nenhuma tentativa para efetuar uma reconstrução. (O leitor sente-se desagradavelmente preterido.) Parece que a destrutibilidade se tornou um fim em si (Jung, 1985, p. 100).

No papel do leitor descontente, em seus termos, “*verdummt und geärgert*” (Jung apud Füger, 2000, p. 287), algo como “aturdido e zangado”, Jung enfrenta um dilema: ou aceita com resignação o naturalismo indiferentemente inclusivo que vê no texto, e com ele a psicologia de um mundo sem alma, ou reverte essa negatividade em sentido. A escolha é sem dúvida por encontrar esse sentido que ao mesmo tempo escapa e parece insinuado a cada momento no texto. Surge então a questão central para Jung, que não deseja reconhecer em *Ulysses* um evento estético isolado, mas entender por que vai conquistando em seu tempo a

qualidade de obra de arte característica da época. Jung reconhece a presença do inconsciente coletivo nas origens de *Ulysses* como ocorre em geral com a arte moderna em sua visão. Essa ideia de uma psique coletiva ele enxerga na negatividade de *Ulysses*, que levaria ao extremo a “inversão do sentido em sem sentido, da beleza em feiúra” (Jung, 1985, p. 102), contando histórias de violência em plano individual e mostrando ruínas da história em plano geral. O que *Ulysses* diz sobre a época nesse sentido é o que a própria época diz em *Ulysses*, e esse impulso negativo que “brutaliza nossas expectativas de sentido e conteúdo” (1985, p. 103) Jung associa com um tipo de arte que se revela teleologicamente como “antecipação”. É difícil dizer com certeza o que *Ulysses* antecipa, mas é possível dizer que a ideia da antecipação não mantém a negatividade do livro intocada, nem mantém pela frente um horizonte negativo necessariamente. A arte pelo avesso que enxerga em *Ulysses* antecipa num primeiro momento o que Jung considera nele mesmo incompreensão, e no seu aborrecimento um preconceito de leitor antiquado. Colocando em perspectiva, Jung não prevê o futuro lendo *Ulysses*, mas vê a obra de um mundo novo, e como podem ser antigos ainda os modernos no início do século XX, vistos talvez de um longínquo futuro, como diz, à distância do futuro, *Ulysses* permitiria ver a proximidade do homem moderno com o homem medieval (1985, p. 103).

Em resumo, na leitura de *Ulysses*, ao que tudo indica, Jung objetiva assimilar duas dificuldades exasperantes num primeiro momento, uma ligada ao naturalismo excessivo de uma narrativa que parece não ter filtros e insultar o entendimento ao se desenvolver com a adição continuada de tudo quanto compõe o movimento da vida e se apresenta como aspecto da realidade; e outra ligada em sua leitura ao confronto com a possibilidade de um mundo sem alma, uma disposição da experiência alheia no indivíduo à importância que teriam ainda os nexos que vinculam as motivações às consequências e aos sentidos da vida. Ele não parece querer superar desse modo o seu conflito com a forma narrativa de *Ulysses*. Nesse ponto, ele não cede inteiramente a uma ideia de arte que desdenha dos preconceitos estéticos. O que lhe interessa é reverter em sentido a forma narrativa heteroclita, procurando superar a impressão inadmissível de contingência e gratuidade. O vínculo passa a habitar tudo que em *Ulysses* não parece vinculável. Já ressentir de uma ausência de sentimentos em *Ulysses* chamaría a atenção de Jung nesse sentido para o sentimentalismo da época, um mal-estar relacionado à presença excessiva de sentimentos vazios, o sentimentalismo como uma “superestrutura erigida sobre a brutalidade” (1985, p. 106). Jung faz converter a frieza nadificante de *Ulysses* numa espécie de “desprendimento da consciência” e por fim na própria “despersonalização da personalidade” (1985, p. 109) que aproxima de Jesus e Buda (1985, p. 111), para admirar, inclusive, uma semelhança no romance do percurso odisseico com um retorno à divindade pelo mergulho na imundície infernal. Com esse lance, Jung passa a um elogio único de *Ulysses*. É surpreendente notar como ele efetua essa passagem no ensaio do tédio mortal, um tédio capaz de levar às lágrimas, como diz (Jung, 1985, p. 98), ao reconhecimento da grande obra, que não por isso deixa de ser uma obra ofensiva. Essa passagem requer uma visão negativa do mundo, assim como exige a correspondência completa, aquém de todo método simbólico, de *Ulysses* com a negatividade do mundo. O ensaio adquire mesmo um tom exaltado, nos trechos finais, diante da sensação de que o romance mostrou no presente o futuro:

Oh! *Ulysses*, tu és um verdadeiro livro de devoção para o homem branco objetivamente crédulo, objetivamente amaldiçoado! Tu és um *exercitium*, uma ascese, um ritual cruel, um procedimento mágico, dezoito retortas alquimistas ligadas uma à

outra, onde, com ácidos, vapores venenosos, gelo e fogo, será destilado o homúnculo de uma nova consciência universal! (Jung, 1985, p. 115).

A imagem chega a ser assustadora, para quem no futuro presume o que ela não prevê e ao mesmo tempo tenta imaginar o que ela intui, em plena crise, na novidade que enxerga em *Ulysses*. Vale dizer que Jung enviou a Joyce uma cópia do ensaio e reiterou o sentimento de incômodo experimentado durante a leitura, assim como a admiração, principalmente pela psicologia das páginas finais, no monólogo de Molly Bloom (Jung, 1985, p. 118).

Hermann Broch

Dos ficcionistas de língua alemã contemporâneos de James Joyce é Hermann Broch o que mais abertamente expressou sua fascinação por *Ulysses*. É também dos que mais se preocuparam em compreender o significado de *Ulysses* para seu tempo. É possível dizer que a leitura de *Ulysses* confirmou e fez expandir algo fundamental nas ideias que Broch elaborava sobre uma epistemologia e uma ética da criação literária. A partir de 1928, após um período de estudos dedicado sobretudo à filosofia e à matemática (Lützeler, 1988, p. 96), Broch viu na literatura, em particular no que chamava de “romance poli-histórico”, um meio de desenvolver compreensões da realidade não acessíveis de outra forma, inacessíveis por exemplo ao racionalismo científico que em seu contexto dominava a disciplina filosófica. Começa então a trabalhar intensamente nos romances da trilogia *Os sonâmbulos*, que seria publicada a partir de 1930 não por acaso pela mesma editora Rhein. À época, o interesse de Broch pelo romance como um gênero avançado de apreensão poli-histórica da realidade tinha *Ulysses* por modelo e esta foi certamente uma das motivações para entrar em contato com a editora de Daniel Brody. Numa carta de abril de 1930 a Frank Thiess, Broch diz sentir certa inclinação para lançar *Os sonâmbulos* pela editora Rhein simplesmente porque ela havia publicado Joyce, que seria assim para ele como escritor uma espécie de “superego” (Broch, 1981, p. 85). Na mesma carta, afirma admirar em Joyce o modo como se aproxima tão extensiva e profundamente das camadas irracionais que toma por um ideal poético no momento (Broch, 1981, p. 83). Quando esboçou um texto que, abreviado, constaria da orelha da primeira edição de *Huguenau ou a objetividade*, terceira parte de *Os sonâmbulos*, Broch ele mesmo fez questão de pontuar que “a editora Rhein apresenta com toda a responsabilidade esta obra alemã ao lado da obra do grande revolucionário irlandês Joyce; ao lado da monumentalidade de *Ulysses* os *Sonâmbulos* de Hermann Broch” (1994, p. 735). É programática e estratégica, como se vê, a associação de Broch com Joyce. Mas Broch também mostra preocupação em assinalar desde logo que não partilha dos métodos de Joyce. Procura nesse sentido afastar *Os sonâmbulos* da psicologia que vincula a Joyce, propondo um “romance epistemológico” (“erkenntnistheoretischer Roman”), isto é, um romance embasado em teoria do conhecimento, no qual, por trás das motivações psicológicas, residem seus estudos de uma lógica dos valores (Broch, 1981, p. 93).

O interesse pelo significado de *Ulysses* para a literatura moderna em Hermann Broch foi tamanho que numa carta a sua tradutora para o inglês, Willa Muir, em junho de 1931, disse que preparava um estudo sobre Joyce que seria “uma razoavelmente ampla teoria do romance e uma filosofia das formas de expressão” (1981, p. 140). O estudo não virou um livro, como planejou de início, mas, no começo de 1932, por ocasião dos cinquenta anos de Joyce, escreve

e pronuncia uma conferência sobre o tema em Viena. Em 1936, publica uma versão revista do ensaio, com o mesmo título usado anos antes na conferência, “James Joyce e o presente”. A referência ao tempo presente no título é um indicativo importante da perspectiva que assume. “Presente” aqui implica situar *Ulysses* numa perspectiva estética e histórica, colocar o isolamento e a singularidade de *Ulysses* em perspectiva, do passado ao futuro desconhecido. Por essa razão o início do texto afirma que compreender este romance difícil é indissociável da passagem do tempo. Não porque o hermetismo fosse uma finalidade. Essa compreensão dependente do tempo diz respeito à realização em *Ulysses* de uma correspondência simbólica com a totalidade da época, mais completamente visível com a distância histórica. Isto é, o leitor futuro, mais que o leitor contemporâneo à publicação de *Ulysses*, deve reconhecer, para Broch, como *Ulysses* equivale à imagem completa do passado que representa, como deu forma a sua época, foi sua completa expressão, fez coincidir obra, época e espírito da época (1975, p. 65). O leitor contemporâneo – isso é importante – é incapaz de reconhecer exatamente o que se antecipa na obra porque vive afinal de contas a mesma realidade da obra e vai imerso numa espécie de “cegueira orgânica” (Broch, 1975, p. 65).

Embora não faça no ensaio análises pontuais ou comentários de trechos específicos, Broch atribui a responsabilidade por essa equivalência a elementos da composição narrativa. *Ulysses* recria, para Broch, a totalidade ou o espírito de sua época, que não se atinge senão pela visão da coexistência das multidões anônimas e concretas, não se encontra senão na vida diária, na soma das incontáveis rotinas corriqueiras e nesse sentido parecidas com as dos personagens de Joyce. Assim, observa a relação do enredo enxuto com a variedade estilística, numa troca recíproca entre forma e assunto, o assunto reclamando um estilo, o estilo fazendo o assunto; observa a centralidade do aspecto sonoro, das alternâncias rítmicas; as alterações de perspectiva, a interdependência dos personagens; os encadeamentos simbólicos acima de tudo, a simultaneidade dos símbolos, que chama de “sincronia das infinitas possibilidades de facetamento do simbólico” (1975, p. 72). À formação simbólica acrescentam-se sobreposições que Broch caracteriza ainda como “esotérico-alegóricas” (1975, p. 73), e que vão além dos espelhamentos com Homero, envolvem tanto a expressão da necessidade fisiológica como a sutileza de um pensamento escolástico. A análise de Broch, no entanto, nunca perde vista o sentido do todo, ou dois todos, o da obra, em seus efeitos de unidade, e um que se projeta fora dela. Por isso empreende um segundo movimento de análise, que consiste em recorrer à comparação do que faz Joyce em *Ulysses* com o que fazem outras artes no mesmo período. Com essa aproximação, a narrativa de Joyce não apresenta paralelos com as vanguardas na pintura ou na música, com determinados movimentos ou ismos, mas apenas com um nome, o de Picasso, comparável a Joyce, no entendimento de Broch, devido ao grande número de recursos artísticos que domina. Desse ponto de vista, artistas como Picasso e Joyce destacam-se no conjunto dos modernismos porque escapam à especialização e no lugar da parcialidade de uma única técnica ou temática constroem obras cujo alcance mostra a analogia ampla com o tempo, isto é, obras que não se identificam com a época porque usam deste ou daquele recurso, ou porque tematizam certos conteúdos característicos da época, mas porque fazem enxergar em seu resultado estético totalizante a mesma lógica (ou o *logos*) que em tudo define a época.

Se o método de *Ulysses* tem aspecto naturalista, isto é, se em princípio cabe no livro tudo quanto ocorre ou se imagina possível ocorrer num dia de vida em Dublin em 1904, se o romance causa a impressão de que não deixa nada escapar à cena que vai “registrando” os

movimentos físicos e mentais de Bloom e companhia; se apresenta assim uma semelhança com a realidade, isto ocorre, segundo Broch, porque é naturalista a própria forma de pensar da época. Quer dizer, num tempo e contexto religioso, no qual prevalece a unidade do valor religioso, a obra de arte pode ser uma continuidade religiosa do mundo, e nesse sentido a totalidade religiosa do mundo é uma totalidade também visível nas artes. Épocas naturalistas ou racionalistas, ou historicistas, ao contrário, são épocas de desintegração de valores, no pensamento de Broch, elas mais disseminam e distribuem diferentes valores em sistemas particulares do que permitem ver e conhecer a totalidade em que se vive, da qual faz inclusive desconfiar. O naturalismo em *Ulysses* surge em princípio como extensão da época racionalista, mas não é isso propriamente que faz do romance de Joyce, para Broch, um exemplo de obra de arte da totalidade. O naturalismo é um entre outros muitos elementos da composição, em *Ulysses*, não tem a ver com a representação psicológica, nem com o fluxo de consciência, muito menos com a definição de uma escola, “mas sim envolve todos os métodos naturalistas de Zola a Dostoiévski e inclusive vai muito além deles” (Broch, 2014, p. 83). A abrangência técnica em *Ulysses* desnaturaliza o naturalismo e sugere algo como um “supranaturalismo” (*Übernaturalismus*), ao ponto de lançar suspeitas não só sobre os métodos de representação realistas, mas também sobre a própria possibilidade de representar o mundo em sua condição atual, infinitamente esfacelado. Este é o momento pessimista, no ensaio de Broch. Como ele diz, *Ulysses* representa a “inimizade à representação” (1975, p. 68), é a representação de um mundo comprometido por uma ideia de irrepresentabilidade, pelo mutismo, que, para acabar com a literatura, admitiria ainda algo como este “canto do cisne supradimensional” (Broch, 1975, p. 68). O aspecto negativo de *Ulysses* aparece neste momento sem atenuantes, como se Joyce quisesse documentar, com sua tentativa desmedida e bem-sucedida, uma hostilidade à representação do que não se deixa representar. O romance é caracterizado nesse ponto como uma recusa à razão e recusa ao belo, recusa à cultura, no limite (Broch, 1975, p. 68). Mas é aí mesmo, neste profundo mal-estar, que se reconhece o momento de retorno, para Broch, rumo ao conhecimento do valor sem igual de *Ulysses*. Esse valor Broch vê no texto, independentemente das eventuais intenções no projeto do romancista.

Nessa correspondência com o fundamento lógico e com a própria ilogicidade do tempo, Broch enxerga o vínculo de *Ulysses* com o espírito da época, mas não o “direito à existência” (1975, p. 82) da obra, que requer ainda, de sua perspectiva, uma outra legitimação. Para que a arte justifique sua necessidade no mundo – é a ideia principal do ensaio –, é preciso que ela assuma além disso uma tarefa epistêmica, um compromisso com a totalidade do conhecimento, que se traduz num dever que ultrapassa a função social da arte, e ultrapassa o condicionamento da filosofia como disciplina científica, ancorada na demonstração lógica. A totalidade do conhecimento é a tarefa da poesia que sabe como é breve a existência humana e procura fazer justiça a uma forma de “impaciência” (Broch, 1975, p. 86). É ao fim e ao cabo uma “tarefa ética”, diz Broch (1975, p. 88), num momento em que o ideal estético descamba para o *Kitsch*. O sentido para o qual *Ulysses* aponta, no pensamento de Broch, é o filosófico em si, tão platônico quanto poder ser uma “nova cosmogonia” (Broch, 1975, p. 90), nova religião. É o livro de um autor pessimista e que usa dos recursos artísticos com violência (Broch, 1975, p. 90), mas que faz ver a esperança no conhecimento que produz apesar disso.

Conclusão

Em primeiro lugar é preciso notar o cosmopolitismo nas abordagens de Curtius, Jung e Broch. Isso não significa a ausência em seus textos de referenciais próprios da cultura alemã. Por exemplo, surgem nos três, por diferentes motivos, alusões importantes à obra de Goethe. Mas a lembrança de Goethe é já evitar o estreitamento da perspectiva e um sinal de que escrevem seus textos com um olho na cultura de língua alemã e outro na relação dessa cultura com acontecimentos fora dela. Isso tem uma relevância extraordinária no contexto. Como se sabe, o nazismo que vai ao poder em 1933 falseou e incorporou aos seus ideais estéticos e identitários uma visão da Antiguidade que se poderia definir como simultaneamente grandiosa e provinciana, em todo caso redutora da realidade e ligada a finalidades ideológicas nefastas. A opção nos três autores pela complexidade simbólica do Odisseu joyciano enfatizava nesse contexto não só a atitude imediatamente contraideológica, mas também contrária à imposição de uma linguagem para o extermínio da cultura, como seria mesmo em breve levado às últimas consequências pelo delírio nacional-socialista. Agora, além disso, ponto comum realmente interessante reside aqui na forma como os três convergem no que respeita ao pressentimento de uma ameaça latente na leitura de *Ulysses*. Não que os sinais do futuro sombrio não fossem visíveis em realidades diversas e não que o romance anunciasse tão diretamente algo dessa natureza, pelo contrário. O extermínio da cultura que seria em pouco tempo praticado em proporções monstruosas pelo nazismo eles talvez *pressintam* de algum modo insinuado na realização artística excepcional que leem em *Ulysses*. Não é algo que se consiga determinar objetivamente, mas uma reação que poderia ser qualificada como angústia, uma angústia da vanguarda, por assim dizer, a que se adianta não apenas na novidade formal, mas no alcance propriamente do texto de Joyce, que se mistura a um receio de perder toda estabilidade e ver dissolvidos os valores todos, não só os estéticos. Esse receio é totalmente distinto da acusação repetida na época entre os críticos de orientação comunista ou fascista de que *Ulysses* refletia a decadência burguesa. O receio de Curtius, Jung e Broch atribui, de maneiras diferentes, mas complementares, significação máxima à obra de Joyce. É difícil até conceber, hoje, um significado desses relacionado a uma obra de arte. O leitor atual pode reconhecer e pode admirar a importância de *Ulysses*, mas não parece em condições de avaliar inteiramente sua força, que, pelo visto, deve incluir o potencial destrutivo que perceberam na época. O nôilismo que viu Curtius, o mundo desalmado que viu Jung, o pessimismo e a inimizade que viu Broch, no conjunto, falam pelo significado maior da obra de arte em *Ulysses*. Dão à leitura de *Ulysses* a pregnância e a urgência que o fenômeno estético reivindica num momento de crise não sem propósito. O movimento que fazem de aprofundar a negatividade do livro para tentar reverter em sentido o mal-estar que sentem na leitura é revelador, portanto, da real dimensão estética e histórica do romance de Joyce.

Referências

- BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- BRECHT, Bertolt. Notizen über realistische Schreibweise. In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. p. 185-189.
- BROCH, Hermann. *Briefe 1 (1913-1938)*. Edição de Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- BROCH, Hermann. *Die Schlafwandler*: eine Romantrilogie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- BROCH, Hermann. James Joyce e o presente. In: BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*: ensaios sobre a cultura da modernidade. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014. p. 75-104.
- BROCH, Hermann. James Joyce und die Gegenwart. In: BROCH, Hermann. *Schriften zur Literatur 1: Kritik*. Organização de Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 63-94.
- CURTIUS, Ernst Robert. Das verbotene Buch: James Joyces *Ulysses*. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 106-108.
- CURTIUS, Ernst Robert. James Joyce. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 226-232.
- CURTIUS, Ernst Robert. Philologie oder Literaturkritik. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 258-259.
- CURTIUS, Ernst Robert. Technik und Thematik von James Joyce. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 232-234.
- DÖBLIN, Alfred. *Ulysses* von Joyce. In: PRANGEL, Mathias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 49-52.
- FRANKE, Hans. Das Ende des psychologischen Romans der bürgerlichen Dekadenz: James Joyce und die Aufgaben der jungen deutschen Epik. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 361-363.
- FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- HACK, Bertold. Kurze Geschichte des Rhein-Verlages. In: BRODY, Daniel; BROCH, Hermann. *Briefwechsel 1930-1951*. Edição de Bertold Hack e Marietta Kleiß. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1971. p. 1225-1234.
- JUNG, Carl Gustav. *Ulisses*, um monólogo. In: JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 94-118.

JUNG, Carl Gustav. *Ulysses*: ein Monolog. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 285-299.

LUKÁCS, Georg. Es geht um den Realismus. In: SCHMITT, Hans-Jürgen (org.). *Die Expressionismusdebatte*: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. p. 192-230.

LÜTZELER, Paul Michael. *Hermann Broch*: eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

RADEK, Karl. Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst. Tradução alemã de Rudolf Hermstein. In: SCHMITT, H.-J.; SCHRAMM, G. (org.). *Sozialistische Realismuskonzeptionen*: Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. p. 140-213.