

No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela: sobre a dialética da explicação em *Ulisses*, de James Joyce

Instead of the Chattering Narrator, the Chattering Criticism: on the Dialectic of Explanation in James Joyce's Ulysses

Camila Hespanhol Peruchi
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Goiânia | GO | BR
CNPq
camila.peruchi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5374-6381>

Fabio Akcelrud Durão
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
fadurao@unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0098-6362>

Resumo: O primeiro passo argumentativo deste artigo consiste em apresentar e discutir as discontinuidades narrativas que caracterizam a primeira parte de *Ulisses*, de James Joyce. Intimamente ligado à técnica do monólogo interior e à verossimilhança psicológica, o estilo, nesse momento, é marcado por vazios, falhas e lacunas. Por isso, o narrador atuante aqui contrasta agudamente com aquele do realismo, que, ao explicar tudo, defendemos, tagarelava. A ideia central do texto é a de que parte significativa das explicações do romance, quase que um gênero à parte, ao se propor preencher tais vazios, falhas e lacunas, reinstaura esse narrador na forma comentário. Do percurso traçado surge uma dialética da explicação: esclarecer, elucidar, desvendar são produtivos quando estão à serviço da interpretação; em sua ausência, são meros agentes de capital simbólico de um *Ulisses* agora rendido à indústria da (alta) cultura.

Palavras-chave: *Ulisses*; explicação; interpretação.

Abstract: This article starts by presenting and discussing narrative discontinuities that characterize the first part of James Joyce's *Ulysses*. Intimately related to the stream of consciousness technique and the resulting psychological verisimilitude, style is here constituted by holes, gaps or fissures in the narrative material. The narrator at work here contrasts sharply with that of XIX century realism, who, by explaining everything, we argue, chattered. The main claim of the article is that a significant part of *Ulysses* criticism, by trying to fill out such holes, gaps or fissures, reinstates this blabbering narrator through the form of commentary, almost a



genre on its own. As a result, a dialectics of elucidation takes shapes: clarifying, explicating, decoding etc. are productive when they are at the service of interpretation; in the lack thereof, they are nothing but agents for the work's accrual of symbolic capital, a *Ulysses* now totally surrendered to the culture industry.

Keywords: *Ulysses*; commentary; interpretation.

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

Finnegans Wake

“Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam espelho e navalha” (Joyce, 2012, p. 97).¹ O leitor, ao encontrar pela primeira vez essas linhas de abertura de *Ulisses*, não poderia imaginar o que o espera, não fosse o conjunto de informações que ronda essa obra, alcançando até os mais desprevenidos. Uma recepção desse tipo, desprovida de qualquer contexto prévio, só pode ser hoje em dia presumida: a multiplicação dos discursos em torno de *Ulisses*, embora tenha solidificado sua posição como epítome dos ideais modernistas, acabou por impossibilitar uma leitura livre de qualquer *background*, reduzindo, assim, o potencial do texto de Joyce de provocar impacto estético, no sentido enfático do termo, ou seja, como veículo de uma experiência que unifica e tensiona mimesis e racionalidade, afeto e reflexão.² Falar de *Ulisses* no tempo presente é, portanto, abordá-lo em um momento no qual ele se tornou não apenas amplamente citado e divulgado, mas também quase um objeto de culto, o que não quer dizer que seja efetivamente lido para além do círculo restrito de especialistas. Na verdade, quando isso acontece, é possível que ocorra o efeito inverso: *Ulisses* está presente em todos os lugares, mas o próprio romance está geralmente ausente, quase nunca tratado a partir de uma experiência estética de verdade.

Em primeiro lugar, é muito comum se supor essencial ter lido um número considerável de obras literárias antes de “enfrentar” pela primeira vez o romance: *Hamlet*, *Odisseia*, *Dubliners* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* são alguns títulos recorrentes de um catálogo extenso o bastante para constituir uma espécie de cânone primário. Para os leitores “especializados”, existe também uma abundância de críticas acadêmicas; para os “iniciantes”, vários guias de leitura. O pressuposto da necessidade de recorrer a ambos antes mesmo da leitura do próprio romance é a circulação de uma espécie de mito acerca da complexidade e erudição

¹ Com o objetivo de tornar a leitura deste artigo mais fluida, as passagens de *Ulisses* serão apresentadas no corpo do texto em português (a partir da tradução de Caetano Galindo). Por uma questão de espaço, não reproduziremos o texto original em nota de rodapé.

² Para uma descrição aprofundada de nossa concepção do estético, cf. T.W. Adorno *Aesthetische Theorie* (1970); para uma leitura da presença do estético no processo composicional de Adorno, cf. Durão (2012, p. 41-70).

da obra, que alcança tanto os leitores de primeira viagem quanto os não leitores. Tudo isso sugere que a proliferação de discursos em torno de *Ulisses* pode, na verdade, resultar em seu oposto: o desaparecimento do próprio romance que, no melhor dos cenários, não chega a ser autenticamente lido e, no pior deles, não chega a ser sequer lido. Com “autenticamente lido” queremos dizer que grande parte da singularidade do convívio com *Ulisses* deriva do fato de que o romance nos ensina a ler o que estamos lendo: desde os primeiros episódios, é preciso perceber, e gradativamente dominar, a intrincada presença de vozes e perspectivas, diferenciar o que é falado do que não é, o que se pensa do que se narra, e o que é verbalizado daquilo que permanece não expresso. Nas palavras de Kenner (1978, p. 383), “passamos a confiar no livro e a entender até que ponto essa confiança é válida; com as repetições, aprendemos que a expressão ‘Plato’s, alto nível em chap’ é uma marca deixada na página pela ação do suor e não um erro tipográfico”. É claro que o acúmulo de informações que dificulta esse processo que, pela falta de melhor expressão, poderíamos chamar de “leitura pela intimidade e pela aprendizagem” é resultado da consolidação de conhecimento sobre o objeto e que, portanto, o define como tal. Nessa condição, ele é também um efeito positivo do registro da interpretação dos artefatos culturais; um efeito que, vale notar, não se restringe a *Ulisses*, mas abrange toda grande obra, especialmente as modernistas, que converteram a dificuldade em princípio composicional. No que diz respeito a *Ulisses*, no entanto, esse acúmulo de informações não apenas se torna mais incisivo, como também ganha uma forma específica, sedimentando-se em um padrão. É esse *modus operandi* recorrente que dá ensejo para que ele seja também problematizado: uma parcela considerável da crítica de *Ulisses*, afinal, se contenta em narrá-lo sob uma ótica tradicional, reestruturando completamente o seu enredo, preenchendo suas lacunas e apresentando convencionalmente os personagens (incluindo os secundários), o que beira uma reconfiguração total. Observado sob essa perspectiva, o procedimento pode ser visto como o desencadeador de um *desaparecimento de Ulisses*, um efeito secundário da emulação ou eliminação, respectivamente, daquilo que em grande medida o torna singular, principalmente na primeira metade do texto: a supressão do narrador realista tradicional e a preponderância do monólogo interior. Consequentemente, elimina-se também a principal implicação desses dois procedimentos: o surgimento de uma estrutura narrativa marcada pela indeterminação.

Uma menção ao que se convencionou denominar como “primeira parte” do romance pode elucidar o que queremos dizer. Atualmente, é amplamente aceito pela crítica o fato de que *Ulisses* pode ser segmentado – além das três divisões clássicas que seguem a estrutura da *Odisseia* – em dois blocos: o primeiro (operante até “Sereias”), composto por um estilo padrão; o segundo, gradativamente dominado pela voz do estilo (Kenner, 1978, p. 61-71). Porém, mesmo esse padrão narrativo de *Ulisses* não é, de fato, padronizado, sendo, antes, uma estrutura discursiva que inclui 1) o narrador em terceira pessoa e o uso da perspectiva como meio predominante de transmitir os dados narrativos, o que o leva, por vezes, a adotar o vocabulário dos personagens; 2) o uso do discurso direto; 3) a rara ocorrência de narrações psicológicas; 4) o discurso indireto livre (e suas variações) e 5) o monólogo interior, que assume várias configurações, do mais ao menos estruturado. São, portanto, a fusão e a variedade os pilares fundamentais do estilo inicial (Peruchi, 2022, p. 70). No entanto, à medida que a narrativa avança, o monólogo interior se transforma, de maneira definitiva, na principal técnica que molda as situações dos primeiros episódios do romance. O modo de representação da consciência assume, assim, uma configuração até então inaudita, o

que lança luzes retrospectivas para a tradição do gênero. Em suma, seria possível dizer – pagando o preço do reducionismo em prol da clareza – que, antes do modernismo, o personagem e sua subjetividade eram predominantemente definidos por outra instância do discurso; a sua significação, assim, dependia do fato de que ele se tornava objeto do discurso do narrador. Com o advento do monólogo interior, o personagem se vê emancipado tanto da terceira pessoa responsável por apresentá-lo, descrevê-lo e julgá-lo, quanto do complexo ideológico-moral que ele deveria, como exemplo ou contraponto, representar. Ao se tornar o próprio “narrador” de sua história e o responsável gramatical pelo discurso que a transmite, o personagem, por meio do monólogo interior, “acaba por produzir um discurso 1) sem destinatário e, portanto, 2) sem qualquer pretensão de elaborar discursivamente o presente ou de reelaborar discursivamente o passado” (Peruchi, 2022, p. 17), já que não precisa, afinal, dar a si mesmo os pressupostos do seu próprio “pensamento”.

Embora a principal marca do monólogo interior possa ser considerada a sua autonomia em relação à voz do narrador, isso não se aplica de forma absoluta ao monólogo interior de *Ulisses*, já que, aqui, o narrador em terceira pessoa permanece, ainda que de forma lateral. Não só a troca entre as instâncias enunciativas, mas também a fusão gradual entre elas – decorrentes da manutenção da terceira pessoa – abrem uma zona inédita de indistinção e geram uma série de omissões e descontinuidades. Com isso, *Ulisses* institui uma indeterminação que abrange tanto o conteúdo enunciado, quanto a identidade de quem enuncia. Em outras palavras, ao transformar os processos internos na substância central de sua narrativa, *Ulisses* obscurece o enredo. Dessa forma, Joyce faz da rejeição ao narrador realista que tudo explica, um narrador tagarela, a marca mais distintiva de seu romance e a condição sem a qual a verossimilhança psicológica não seria possível. O processo de reconstrução das referências exigido por essa dinâmica é, evidentemente, complexo e desafiador, especialmente para o leitor acostumado com as convenções realistas. É a constatação desse processo e a observação de sua consequência que nos levam à nossa hipótese interpretativa: a de que a crítica, então, assume o papel daquele narrador que *Ulisses* veementemente recusa. O exemplo paradigmático é a obra de Gifford e Seidman (1988), *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, uma enciclopédia para o *Ulisses*. As anotações *explicam* nomes de lugares, termos coloquiais, alusões literárias e referências a eventos históricos; *apresentam personagens* e biografias reais. Além disso, fornecem uma série de resumos sobre instituições, mitologias, tradições religiosas e práticas locais etc. com o objetivo de contextualizar o universo complexo que Joyce constrói. As anotações estão organizadas em seções que seguem a estrutura do romance, episódio a episódio. Seu pressuposto é o de que *Ulisses* é uma obra densa e repleta de referências que podem passar despercebidas ou serem incompreensíveis para leitores que não possuam um conhecimento profundo da cultura irlandesa, da história europeia e das inúmeras referências usadas por Joyce. O livro se pretende, portanto, um apoio para que esses detalhes sejam apreciados, revelando significados e camadas adicionais do texto. Ora, com exceção das referências literárias (a metalinguagem, afinal, ainda não estava em jogo), eram essas as funções do narrador realista; ou seja, no lugar do narrador tagarela, surge a crítica tagarela, um efeito externo à obra, mas decorrente da sua estrutura interna de indeterminação.

Vejamos um exemplo em “Hades”. Bloom, a caminho do funeral de Dignam, observa pela janela da carruagem:

O senhor Bloom entrou e sentou no lugar vago. Ele puxou a porta atrás de si e bateu-a bem até fechar bem. Passou um braço pela braçadeira e olhou sério pela janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida. Uma puxada para o lado: uma velha espiando. Nariz branchatado contra o vidro. Agradecendo a sua estrela ter perdido a vez. Extraordinário o interesse que elas têm por um cadáver (Joyce, 2012, p. 206-207).

O excerto utiliza a mudança de vozes, de tal forma que a intervenção do narrador gradualmente cede lugar para a representação do pensamento de Bloom, sem que haja marcas nítidas dessa transição. O processo de focalização permanece: é Bloom, afinal, quem mira, com seriedade, da “janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida”. O que se segue é um rastro de descrição do que é vislumbrado (o personagem está em movimento) e, portanto, capturado de forma fragmentária: um nariz, de uma velha espiando, contra o vidro. Em seguida, transitamos da percepção da realidade tangível para aquilo que Bloom imagina: a idosa estaria grata por não ter sido ela que morreu. Gifford e Seidman (1988, p. 105) observam que, na cultura irlandesa, as janelas eram cobertas e os comércios fechados durante os funerais nas proximidades, o que faz com que a presença da velha na janela seja interpretada por Bloom como um sinal de curiosidade. Em um romance de Balzac ou de Stendhal, essa informação seria certamente apresentada; assim, a escolha de não fornecê-la não só constitui uma condição indispensável para o que se convencionou chamar de verossimilhança psicológica, mas também o fundamento desse romance (e, por extensão, da própria prosa modernista): é justamente por causa da ausência desse tipo de esclarecimento que a representação de um movimento psicológico se torna possível e impactante, ou, em outras palavras, a razão pela qual *Ulisses* não se presta a uma leitura contemplativa. É evidente que as notas, em particular a configuração que assumem em Gifford e Seidman, são formadas não somente a partir da reconstituição – que inevitavelmente constitui uma etapa inicial do processo interpretativo de toda crítica literária – mas a partir, também, de uma recriação do enredo. No que diz respeito à reconstituição, é inegável que há críticas que chegam a conclusões substanciais após (e precisamente por) seguir essa estratégia. Kenner (1974), em seu texto sobre o episódio “Circe”, enumera os eventos que envolvem transações financeiras:

1. Bella pergunta sobre o pagamento e Stephen entrega uma nota para ela.
2. Lynch chama: ‘Dedalus! Dê a tua bênção pra ela por mim’, e Stephen entrega a ela uma moeda, com as palavras: ‘Ouro. Está com ela’.
3. Bella sugere que ela não recebeu 30 xelins (equivalente a 3 meninas por 10 xelins cada). Stephen paga duas coroas [...] e declara que sua visão é um tanto problemática.
4. Há ‘conversas e brigas’ sobre quem pagou por quem.
5. Zoe enrola um meio soberano no alto de sua meia.
6. Kitty agarra ‘as duas coroas’.
7. Bloom ‘silenciosamente pousa um meio soberano sobre a mesa [...] recolhe a nota de uma libra’ e diz: ‘Três vezes dez. Estamos acertados’. Bella (‘com admiração’) o chama de ‘comequieta’. Bloom ‘vai com uma nota de uma libra até Stephen’ e a devolve para ele.
8. Bloom então (‘calmamente’) sugere que Stephen confie a ele seu dinheiro restante: “Por que pagar mais?” (Kenner, 1974, p. 349-350).

Nessa listagem, Kenner evidencia que, depois do ponto (5), o dinheiro envolvido pertence a Stephen, o que torna possível calcular a quantidade total que o personagem possuía. Assim, pode-se deduzir que Bella notou que Stephen ignorava se o montante correspondia a uma libra ou à metade desse valor, tornando necessária a intervenção de Bloom para evitar que Stephen fosse extorquido em dez xelins a mais. Kenner identifica na não especificação das notas e moedas usadas na transação um engenhoso artifício narrativo de Joyce. A recapitulação transforma-se em uma revelação: até mesmo a forma dramática de Circe é apenas à primeira vista neutra, pois também está condicionada à percepção turva de Stephen sobre os acontecimentos. De acordo com o crítico, Joyce não só omite as especificidades monetárias, como também faz questão de que o leitor perceba essa ausência, uma vez que o “método naturalista” do episódio é ambíguo e se entrelaça sutilmente com a lógica da focalização interna. Algo semelhante também acontece em “Ítaca”, quando a voz questionadora, que se apresenta sempre anônima e impessoal, solicita uma compilação dos gastos diários de Bloom. A resposta, no entanto, não menciona aquilo que Bloom ocultaria, caso fosse questionado por Molly: precisamente, as despesas no bordel (Cf. Kenner, 1974, p. 351). Tudo isso indica que tanto a estrutura dramática de “Circe”, quanto a objetividade de “Ítaca” são, respectivamente, influenciadas pelas perspectivas de Stephen e de Bloom.

Resgatar as considerações de Kenner aqui permite delimitar o problema. Em vez de rejeitar a recapitulação, concebendo-a como algo simplesmente dispensável, buscamos evidenciar que a produtividade do processo de preenchimento de lacunas, de explicação e de reformulação do enredo depende da presença ou da ausência de uma hipótese interpretativa: é ela que define a efetividade do discurso explicativo e, nesse sentido, nosso argumento é, também, uma defesa da interpretação. A crítica de Kenner, porém, também chama a atenção para o caráter estrutural que esse tipo de explicação adquire em parte expressiva da crítica de *Ulisses*. O exercício, frequentemente observado, deixa ver que, em algumas ocasiões, o reordenamento do enredo implica certo grau de vacuidade, sobretudo quando é utilizado sem outra finalidade que não o próprio rearranjo, impedindo, assim, que o romance seja lido *nos seus próprios termos*. Nossa pretensão não é acusar o impulso, mas, antes, concebê-lo como um efeito da negação formal de *Ulisses* em oferecer os elementos que as anotações passam então a suprir. Apesar do trabalho monumental de Gifford e Seidman e da relevância da pesquisa por eles empreendida – sobretudo quando apropriada – não se pode negar que ele produz um efeito menos louvável: a sensação de que o autor incorporou inúmeras ideias e pressupostos em sua obra e de que a crítica pode simplesmente se contentar em revelá-los, recuperando o que Joyce ocultou.

Cabe retomar, à essa altura, as reflexões apresentadas por Durão (2020, p. 27-38) a respeito do papel da crítica, uma vez que elas iluminam, por contraste, a dinâmica exposta. Em vez de acumular informações, a abordagem crítica da literatura deveria consistir em usá-la como núcleo produtor de saber. A singularidade da pesquisa em literatura, portanto, surge do encontro entre a imaginação do pesquisador e a materialidade do texto, e, evidentemente, da capacidade desse encontro de gerar novos argumentos à medida que se confronta com o aparato bibliográfico crítico preexistente. Quando esse encontro é frutífero, o que inicialmente era apenas uma intuição ou palpite transforma-se em objetividade, modificando de tal maneira o objeto artístico que não se pode mais lê-lo sem considerar aquilo que foi, agora,

dito sobre ele. Naturalmente, esse efeito não decorre imediatamente das notas, embora possa surgir como consequência da apropriação das notas pela crítica.

A consideração de mais um exemplo pode ser útil para compreendermos melhor um dos resultados – embora não diretamente objetivado, inevitável – das notas, especialmente quando analisadas isoladamente. Em “Hades”, Martin Cunningham indaga a Bloom sobre a localização de Tom Kernan. Bloom então responde que ele está logo atrás, acompanhado de Ned Lambert e Hynes. Em Gifford e Seidman (1988, p. 105), encontramos um verbete que, depois de mencionar que Hynes, em *Dublinenses*, exercia a profissão de advogado, acrescenta: “Em *Ulisses* ele ainda parece relativamente desempregado e com pouca sorte, embora faça um parágrafo no *Freeman’s Journal* sobre o funeral de Dignam”. Esse caso deixa ver um aspecto intrigante das notas enquanto forma: raramente elas se limitam a apontar uma fonte. Quando empregadas em um romance como *Ulisses*, no qual uma das forças da narrativa repousa justamente na falta de informação, elas facilitam a inclusão de observações e conjecturas. Por essa razão, quando algumas das notas dizem respeito a um personagem, elas não apenas descrevem, mas também projetam estados que seriam quase impossíveis de deduzir apenas pela materialidade do texto, o que, por sua vez, indica um impulso ficcional da própria crítica. O mais interessante é perceber que, em exemplos como esses, reconstruir *Ulisses* não implica apenas recontá-lo de maneira distinta, mas também acrescentar algo à narração. Por trás dos comentários de Gifford sobre os personagens, ressoa uma lembrança das tradicionais sentenças balzaquianas – como “quem era o pai Goriot?” – seguidas por páginas de explicações sobre sua origem e contexto. Sob essa perspectiva, as notas parecem resistir à dissolução sistemática – realizada pelo romance – das categorias mais fundamentais da tradição literária: o narrador e o personagem.

É indiscutível, portanto, que qualquer explicação, ao se limitar a preencher lacunas, pode se transformar em uma estratégia retórica que busca ocultar falhas e ausências (Cf. Durão, 2012) que, talvez, seriam mais enriquecedores se experienciadas pelos leitores e analisadas pela crítica. Além disso, as notas também projetam um leitor ideal, quase que uma versão extrema do neurótico obsessivo que procura sempre preencher de sentido aquilo que constantemente se recusa a significar. Ora, a projeção de um leitor é o exato oposto do pressuposto do monólogo interior: a inexistência de um outro para quem o discurso se dirige e, portanto, a ausência da intenção de organizar os eventos, fatores que fazem dessa técnica uma das principais responsáveis pelo adensamento das relações internas na obra, as quais, muitas vezes, levam centenas de páginas para se consolidar. A crítica, portanto, quando estabelece essas relações, também impede um aspecto da fruição estética, já que atenua um dos principais efeitos de *Ulisses*: a suspensão, a abertura ou a complexidade do processo de significação, resultantes da estrutura de indeterminação já por nós referida. Assim, o preenchimento de lacunas como um fim em si parece uma traição ao espírito do romance. Os momentos de indeterminação, afinal, nem sempre possuem uma saída inequívoca, e seu sentido pode residir na própria indecidibilidade. É por meio das indeterminações, afinal, que *Ulisses* gera dentro de si os próprios mecanismos de sua permanência, pois são elas que asseguram a sua constante transformação, à medida que diferentes momentos históricos produzem novas camadas de significado, preenchendo de formas distintas uma lacuna já explicada ou não explicada ainda. Elas são, assim, responsáveis por permitir a diversidade de interpretações, garantindo a permanência de *Ulisses*: se a crítica, há muito tempo, tem lutado com a obra de Joyce, parece ter sido precisamente para um enfrentamento do tempo que ele a preparou. E é

por isso, também, que as indeterminações fazem ainda algo mais: permitem que uma interpretação de *Ulisses* seja tão verdadeira quanto o seu oposto.

As divergências frequentes, e até mesmo contraditórias, nas interpretações são resultados de duas esferas implicadas na indeterminação. A primeira delas refere-se ao aspecto objetivo, uma vez que as indeterminações decorrem de estratégias de composição que resultam, de forma direta ou indireta, na instabilidade semântica. Exemplos disso são a descontinuidade das vozes narrativas, a recusa de um narrador informador, a identificação do narrador com o personagem, a mistura do narrador com os personagens e o monólogo interior. A segunda dimensão das indeterminações diz respeito ao aspecto subjetivo, isto é, ao fato de que, devido a essas escolhas formais, o leitor se vê impossibilitado de estabelecer um sentido definitivo ou, ainda, o fato de que um leitor chega a uma conclusão enquanto outro, ao se deparar com o mesmo trecho, chega à outra. Tais instabilidades geram, ao menos, dois efeitos curiosos, quase opostos entre si: ou uma conclusão enfática subverte, de algum modo, a complexidade da obra, evitando os pontos indecíveis, ou o gesto crítico se rende e abandona a tentativa de alcançar uma conclusão definitiva, limitando-se a um louvor vazio da complexidade e da multiplicidade semântica do texto.

Outro aspecto que contribui para a singularidade de *Ulisses* é sua tendência deliberada de negar e afrontar muitas convenções literárias. Essa postura foi um dos fatores que o tornou também uma crítica ao cânone literário, propondo sua reconfiguração. *Ulisses*, por um lado, incorporou temas que até então não eram considerados dignos de serem tratados pela literatura. É claro que parte do impacto de algumas cenas de *Ulisses* se perdeu com o tempo, uma vez que os leitores contemporâneos já estão acostumados a uma gama muito mais ampla de transgressões literárias. No entanto, na época, tais temas ainda eram novos, e *Ulisses*, ao abordá-los pela primeira vez, ampliou as fronteiras da representação; por outro lado, *Ulisses* também desafiou as formas tradicionais, impondo-se como uma obra de vanguarda tanto para os críticos quanto para o público. Esse caráter essencialmente modernista e transgressor é, muitas vezes, o que parte da crítica parece não aceitar.

Foi depois da leitura de *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses* (2009), de Blamires, que a ideia da crítica tagarela como uma reação à especificidade do modernismo nos ocorreu. Se considerarmos o argumento de Jameson (2016, p. 136), segundo o qual o modernismo corresponde a um momento social e histórico caracterizado também pelo fim do significado não problemático das coisas, podemos inferir que a expansão dessa experiência para o campo literário consistiu tanto no abandono do significado último como categoria inerente às obras (exemplificado pela ausência de um código moral ou de um narrador que tende a fornecer explicações), quanto na emergência do monólogo interior, uma resposta ao encontro inevitável com os mais variados elementos da realidade, elementos nem sempre motivados ou significantes. Não é por acaso, portanto, que Jameson associa essa condição a emergência da crítica simbólica para abordar as obras modernistas, uma reação a um contexto histórico e literário específico. Isso porque o simbolismo é capaz de atribuir significados concretos a quase tudo que compõe a narrativa. Ora, Blamires ilustra de maneira exemplar o que Jameson sugere. Tomemos como exemplo o início de *Telêmaco*, episódio a partir do qual Blamires chega a diversas conclusões: 1) a água com sabão, presente na vasilha, evoca a hóstia; os três assovios, o som do sino; 2) a aversão de Stephen ao banho é ligada à sua recusa do batismo, à sua incapacidade de se comprometer com uma mulher e de se envolver proficuamente com o fazer artístico; 3) a recusa em rezar por sua mãe é associada à rebeldia de Lúcifer

contra Deus; 4) Mulligan carrega uma conotação diabólica, e sua participação na abertura do romance é interpretada como um rito de sacrifício: o roupão “delicadamente sustentado atrás dele” se torna um rabo; o espelho quebrado (a arte irlandesa) e o intelecto de Stephen são oferecidos no altar projetado, e é como um demônio que ele chama Stephen do topo da torre, tentando persuadi-lo a se unir a ele para “helenizar” a ilha, instando-o a fazer uso de suas habilidades para arrancar algum dinheiro de Haines. Para Blamires, tudo isso converge para o paralelo entre “Telêmaco” e o episódio bíblico da tentação de Cristo.

A símile e a elipse representam, com efeito, os recursos retóricos mais adequados para este ato interpretativo, que se priva de qualquer explicação sobre as conexões que estabelece. Embora as conclusões do crítico resultem de um deliberado esforço em direção à significação, o trajeto percorrido até ela permanece inexplorado. O paralelismo entre a rebeldia de Stephen e a de Lúcifer, sem dúvida, faz sentido, mas, para que ficasse claro ao leitor, precisaria ligar-se à imagem de Lúcifer como um artífice rebelde, que dominava o imaginário do jovem Stephen em *Um retrato do artista quando jovem*. Neste livro, a educação religiosa opressiva imposta a Stephen ainda na infância (exemplificada pelo impressionante sermão sobre o inferno) acaba se revertendo em sua antítese, um peremptório *non serviam* – ainda que carregado de culpa. No entanto, o crítico não desenvolve esses vínculos, nem fundamenta sua conclusão: ele se limita a expor, sem interpretar. De modo semelhante, ao julgar Mulligan como puramente diabólico, ele deliberadamente atribui os gestos e falas de Mulligan à maldade, ignorando as sutilezas e aspectos formais do episódio. A percepção negativa do leitor sobre Mulligan, afinal, provém do fato de que “Telêmaco” é narrado predominantemente sob a perspectiva de Stephen. Essa focalização interna age com tamanha força que faz os leitores desconsiderarem partículas adverbiais de modo, bem como outras ambiguidades que, se notadas, poderiam indicar, inclusive, certa afetividade de Buck Mulligan para com o ressentido amigo.

Existe, além disso, outro elemento problemático advindo dessa concepção de crítica simbólica: ela inevitavelmente desconsidera aquilo que resiste à simbolização, como os elementos escatológicos. Alguns exemplos são a meleca que Stephen, depois de se certificar que ninguém estava olhando, deposita “cuidadosamente” numa pedra ao fim de “Proteu”; a flatulência de Bloom quando, ao final de “Sereias”, percebe que o bonde que passa abafaria o barulho; ou, ainda, a cena emblemática de “Circe”, do cotovelo no ânus. Todos esses aspectos dificilmente se explicariam por meio do símbolo. Assim, diante de uma dessas cenas, Blamires não tem alternativa, a não ser o silêncio:

Stephen procura em vão o lenço emprestado por Buck Mulligan. Ele cutuca o seu nariz e deposita os resultados em uma pedra. Ele se vira em resposta a uma intuição profética (“Atrás. Talvez haja alguém”) que claramente prenuncia um encontro silencioso com Bloom no final da manhã [...]. O que ele vê em seguida tem um forte valor simbólico. Um navio de três mastros no mar; seus mastros, como três cruzeiros no horizonte, prenunciam a crucificação (Blamires, 2009, p. 15).

Essa postura, que confere significado as três cruzeiros do navio, mas que é incapaz de simbolizar a sujeira do nariz, limitando-se a mencioná-la, também desconsidera o comportamento contraditório de Stephen. Afinal, inicialmente, ele pensa “olhe quem quiser”, mas, em seguida, é dominado por certo pudor que o leva a se certificar de que realmente não havia ninguém o observando. Esse detalhe talvez seja tão relevante para o entendimento de

Stephen – que, na verdade, não é tão indiferente às convenções quanto aparenta – quanto o é o indício da chegada de Bloom para a estrutura do enredo. Interpretações como essa tendem, portanto, a estabelecer uma relação direta e inequívoca entre o desconhecido e o consagrado, ainda que essas relações sejam, muitas vezes, não unívocas e variadas. Ao conferir continuamente uma aura de erudição e sacralidade ao que é, ao menos em parte, também vulgar e absolutamente terreno, a leitura simbólica raramente atinge o cerne da obra. Isso porque ela substitui a criação de significado por uma simples transferência de sentido. Ao invés da instabilidade e da riqueza textual, que tornam o romance uma verdadeira fábrica produtora de sentido, foca-se no autor como demiurgo. Dessa maneira, o trabalho interpretativo corre o risco de se encerrar no autor, que teria antecipado e embutido intencionalmente o sentido identificado pela crítica. Ao se satisfazer com a clara identificação dos símbolos que Joyce incluiu em seu romance, a interpretação torna-se apenas uma forma de reconhecimento. Jerome Rothenberg (*apud* Perloff, 1981, p. 90) expressou essa questão ao comentar seu desconforto com a crítica sobre sua poesia: “minha própria resistência não é contra os símbolos em si, mas contra o simbolismo que substitui a interpretação pela mera apresentação”. Quando leituras como essas culminam na figura do autor, o resultado é menos negativo; com frequência, porém, elas culminam no próprio crítico, que acaba construindo uma leitura por meio da qual não apenas tudo possui um sentido, mas na qual todo sentido reflete algo sobre quem o propõe.

Embora seja inegável que leituras que visem a acessibilidade da obra são, sim, valiosas, também é evidente que sua crescente disseminação, especialmente no caso de *Ulisses*, reflete o enfraquecimento da nossa capacidade de apreciar uma esfera não diretamente relacionada ao já conhecido. Isso se torna claro não apenas quando a crítica, ao focar em temas religiosos, negligencia uma dimensão mais cotidiana e mundana do *Ulisses*, mas também quando o narra de forma tradicional, limitando-se a reestruturar a narrativa sob uma ótica realista. As passagens a seguir são extensas, mas fundamentais para ilustrar o procedimento. O primeiro excerto se refere a “Telêmaco”; o segundo, a ‘Nestor’, quando Stephen observa seu aluno Sargent.

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

[Sobre Sargent]: Stephen nota sua falta de atratividade desleixada, mas é gentil com ele, pensando em como a mãe do menino deve tê-lo amado apesar de sua

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

Nos dois trechos o discurso indireto predomina, tomando tanto o lugar do discurso indireto livre quanto do monólogo interior. Como resultado, as relações, que no livro são sutis, entre o que é observado no entorno (e, assim, só brevemente indicado pelo narrador) e as associações mentais que essa observação gera, tornam-se claras e explícitas. As cenas são realisticamente descritas, e várias delas, que o leitor acessaria exclusivamente por meio da ação (como o diálogo na sala do diretor), se tornam objetos da narração. De uma narração, vale notar, tendenciosa: Deasy oferece *bons conselhos* sobre economia, Mulligan canta *ironicamente* e Stephen recorda *com tristeza* suas dívidas. Por fim, aquilo que no texto aparece apenas como uma afirmação de Buck Mulligan – “A tia acha que você matou a tua mãe, ele disse. Por isso que ela não quer que eu me dê com você” – converte-se em: “Por causa da reputação de Stephen, Mulligan *foi proibido pela tia de se aproximar dele*”. Em resumo, pode-se dizer que a reconstituição do enredo é o gesto essencial de ambos os trechos (que exemplificam a obra de Blamires como um todo), mesmo quando a própria estrutura narrativa do romance esforça-se por ocultá-lo. A redução da participação do narrador é inversamente proporcional ao aumento da intervenção da crítica, que, ansiosa por preencher lacunas e vazios, assume o seu papel. A indústria cultural, como sabemos, é avessa a experimentações formais e está principalmente centrada no enredo, em questões de conteúdo, e parece que a “indústria” acadêmica de *Ulisses* segue, *mutatis mutandis*, uma lógica similar.³

Grande parte, porém, da experiência estética que *Ulisses* proporciona deve-se à exigência de que os leitores construam gradual e, muitas vezes, parcialmente o que é apresentado. Um exemplo notável dessa dinâmica de reconstrução é o próprio protagonista. A imagem física de Bloom só pode ser mentalmente montada pelo leitor de forma parcelada: a expressão “xícara bigodeira” (Joyce, 2012, p. 173) é um sinal de que ele possui bigode, ao passo que “pernas de uma cegonha espantada” (Joyce, 2012, p. 177) indica sua magreza, enquanto “um rosto com olhos negros meditativos” (Joyce, 2012, p. 227) oferece outra de suas caracteri-

³ O termo “Joyce Industry” já foi canonizado na crítica joyciana. Ele se refere à enxurrada de publicações sobre o autor que vêm se acumulando nos 100 anos de existência do romance, e que não raro parecem ser motivadas primordialmente por interesses comerciais. Para uma discussão recente sobre o *modus operandi* da indústria cultural, cf. Durão (2024).

zações parciais no momento em que, em “Hades”, o narrador dele se distancia, abandonando brevemente a narração sob sua perspectiva. A alternância entre descrições focalizadas e o monólogo interior promove uma fragmentação do corpo, que raramente se apresenta de forma completa, exceto pela reconstrução mental do leitor. Gertrude Stein (*apud* Perloff, 1981, p. 90) parece ter notado esse desvio na representação dos personagens – que pode ser denominado de uma negação de uma prosa realista – quando, em uma entrevista, afirmou que o século XX consumia mais biografias do que romances, pois a literatura deixou de criar realisticamente os personagens. Coube, assim, às biografias o papel de último reduto artificial de um modo ultrapassado de apresentar os “indivíduos”. É justamente esse trabalho de reconstrução mental, que pode ser uma fonte de prazer, que é negado ao leitor quando o acesso às notas ocorre antes ou simultaneamente à leitura de *Ulisses*. Quando isso acontece, o romance perde o grau de especificidade que o distingue da escrita realista, que fornece diretamente as informações; por isso, argumentamos que essa abordagem crítica pode acabar impedindo que o romance seja lido *nos seus próprios termos*.

De maneira similar, as notas reduzem os efeitos de sentido que emergem com o uso do monólogo interior. A fragmentação e disrupção causadas pelo uso do monólogo interrompem o desenvolvimento linear dos eventos, pois fazem com que as conexões entre os fatos sejam, a princípio, apenas potenciais. Como o emprego desta técnica prevê uma série de deslocamentos, sobreposições e ausências, as frases nos dão a impressão de que há quase sempre algo pressuposto, mas não dito. Em resumo, é como se ouvíssemos uma conversa marcada pela intimidade e que, portanto, permite a ocultação de um nome, de uma palavra ou fato, porque já se sabe sobre o que ou quem se fala. Não seria exagero, afinal, considerar o monólogo interior como uma espécie de diálogo do personagem consigo mesmo. Por isso, em um primeiro momento, a sensação do leitor é de vazio e de desconexão, como se violasse uma correspondência alheia. É, assim, quase impossível decidir qual ou quais de suas partes são relevantes. Essa compreensão só é alcançada após algum tempo de imersão na mente do personagem, à medida que certos temas, porque aparecem recorrentemente, vão se mostrando essenciais. Invenções estruturais como essa modificam substancialmente a experiência de leitura e são fundamentais para a verossimilhança psicológica. O artifício de obrigar o leitor a esperar várias linhas, páginas ou até vários episódios para entender uma associação ou para decifrar o seu sentido serve essencialmente à intenção de simular o *modus operandi* da própria mente: também a memória mantém sensações e ideias em suspensão até reaparecerem de forma inesperada.

Da mesma forma, a descontinuidade no monólogo simula os aspectos inarticulados que tornam a consciência de um indivíduo um mistério para a coletividade. A fusão entre narrador e personagem (resultado da intensa conjunção entre essas duas esferas) interfere na objetividade e na clareza que comumente caracterizam o discurso do narrador, modificando a maneira familiarizada como o leitor normalmente recebe o discurso do narrador. Podemos tomar como exemplo dessa desfamiliarização a relação simbiótica entre o narrador e Stephen, que gera recursos retóricos como aliteraões e assonâncias. Esse processo faz com que o aspecto composicional se sobressaia ao referencial, já que o foco se desloca da significação para o jogo de significantes; o leitor, ao adotar uma visão meramente centrada no conteúdo – ou seja, orientada exclusivamente pelo enredo –, pode deixar de lado essa experiência sonora e poética dentro da prosa. Mas *Ulisses* exige ainda algo mais do seu leitor: uma convivência com elementos que podem permanecer suspensos temporariamente

(como no caso do “Jogafora” [Throwaway]) ou indefinidamente em aberto (como é o caso do mackintosh). O modo obcecado como esses elementos são interpretados e o desconforto que provocam na leitura refletem a rejeição à quase tudo que esteja desprovido da obrigação de representar. Perloff (1981, p. 44) evoca, a respeito disso, uma citação interessante de René Magritte. De acordo com Magritte, os que buscam significados para tudo são incapazes de capturar a poesia e o mistério: “certamente sentem o mistério, mas querem livrar-se dele. Quando se perguntam ‘o que isso significa?’, expressam o desejo de que tudo seja significável. No entanto, ao não rejeitar o mistério, novas perguntas podem ser feitas”.

É precisamente desse modo de ler que se precisa se desvencilhar. E a literatura modernista, com seu modo de funcionamento ao mesmo tempo inaudito e singular, contribui para isso. Ao não se prestar a interpretações unívocas, fragmenta, multiplica e dispersa possibilidades de leitura. O reconhecimento dessa particularidade permite a compreensão da literatura não apenas como conteúdo a ser assimilado, mas também como uma forma a ser vivenciada; uma modalidade de escrita com a qual é prazeroso se engajar e se envolver. Em oposição ao ideal de clareza total que fundamenta certas leituras orientadas por alguns guias, pela crítica simbolista e até mesmo pela academia, o processo de descoberta. Muito do que é percebido como dificuldade em *Ulisses* se resume à frustração de nossas expectativas como leitores de obras realistas. Na verdade, o que ele oferece é uma forma nova de fruição. Em nossa sociedade utilitarista, não é difícil compreender por que a dificuldade (o esforço de reconstrução, a paciência) é frequentemente vista como algo negativo, enquanto a facilidade e a ausência de reflexão são associadas ao lazer e ao entretenimento. *Ulisses* subverte essa dicotomia social e psíquica, pois, uma vez que o leitor penetra seu universo e aceita o tipo de fruição que ele propõe, ele o recompensa. Boa parte do encanto de *Ulisses* reside justamente no trabalho e na paciência exigidos para decifrá-lo. Uma vez finalizado esse minucioso processo de reconstrução, o personagem e sua interioridade emergem com uma profundidade que ultrapassa a descrição realista. O resultado é, portanto, surpreendente e significativo, pois *Ulisses* cria personagens definitivamente marcantes e inesquecíveis. “Se me perguntassem qual o personagem mais completo da literatura desde Shakespeare e Cervantes, eu não hesitaria: ‘Poldy é o mais fecundo e levaria meu voto’”, observou outro Bloom, o Harold (Bloom, 2003, p. 543). Booker (1995, p. 181) igualmente opina que “os personagens de *Ulisses* estão entre os mais vívidos e convincentes de toda a literatura”. A ilusão antropomórfica, isto é, a impressão de que há pessoas reais por trás das palavras, surge de uma disposição específica do material verbal que nos leva a projetar sobre os personagens características humanas, mesmo que eles sejam, essencialmente, linguagem. Como defende Durão (2012, p. 179), o prazer resultante desse tipo de leitura, mais exigente, confronta a concepção de prazer difundida na nossa sociedade. Ao integrar, na leitura, esforço e prazer, a literatura se aproxima de “uma utopia do trabalho como dissolução de sua oposição ao lazer”.

A postura puramente explicativa e reconstitutiva se opõe precisamente a isso quando parte de uma perspectiva que concebe a obra como conteúdo e a dificuldade como obstáculo: a ideia central é que o romance se tornará prazeroso assim que seu enredo for totalmente compreendido, ainda que isso ocorra às custas da sua especificidade formal. Nosso ponto, pelo contrário, é o de que as obras podem ser apreciadas mesmo quando (e também por causa disso) mantêm certa dificuldade e exigem abundante paciência. Em um mundo onde quase toda forma discursiva objetiva simplesmente a assimilação rápida, o das redes sociais, da propaganda, da persuasão que visa o consumo e a manipulação, a incompreensão

e a desaceleração se tornam experiências cada vez mais raras e, por isso mesmo, relevantes (Durão, 2022, p. 719-736).

Diante disso, vale destacar, então, o que fica da reflexão aqui desenvolvida: *Ulisses* é, antes de tudo, uma obra viva, cuja força reivindica, por um lado, a interpretação a partir da elucidação textual e, por outro, a consciência sobre as razões da tagarelice despropositada. Portanto, é fundamental avaliar se o preenchimento de lacunas, a elucidação, o estabelecimento de paralelos e a detecção de símbolos – ações frequentemente favorecidas por *Ulisses* – servem à interpretação e à construção de novas ideias sobre a obra, ou se atendem a outros interesses, como os da indústria da cultura ou os de um *Ulisses* como puro capital simbólico. Se tomarmos como exemplo os diferentes críticos aqui mencionados, percebemos o contraste entre suas abordagens: o gesto de Kenner (1974), em “Circe” – de estabelecer correspondências, recontar certos eventos e evidenciar aquilo que não é imediatamente perceptível – está subordinado à hipótese de que o ponto de vista do personagem resiste à supremacia dos estilos; o trabalho de Gifford e Seidman (1988), por sua vez, embora elucidativo, converte-se em um acúmulo de explicações desconectadas de um propósito crítico maior; em outros guias de leitura, como o de Blamires, a intenção parece ser tornar o romance palatável, evidenciando a sua grandiosidade e erudição e favorecendo uma espécie de valorização e legitimação da obra no imaginário cultural; nesses casos, a referência e a explicação surgem como um elogio à complexidade e à simbologia do romance. O fato de que o próprio Joyce tenha promovido projetos desse tipo indica que, mesmo um romance vanguardista, que desafiou os padrões convencionais de criação e de recepção literárias, teve, em certo sentido e de outra maneira, de se ajustar às expectativas da crítica e do público, assegurando previamente a existência de significados. Que esses projetos continuem existindo, porém, de modo tão veemente, é sinal de que a obra subverteu um padrão narrativo que continua tão predominante a ponto de a crítica considerar imprescindível emulá-lo, e a ponto de os leitores acharem essencial a ele recorrer.

Diante disso, só resta uma defesa enfática da interpretação: o gesto de explicar, de detalhar e de recontar *Ulisses* é produtivo quando serve ao pensamento, à interpretação, à elaboração de uma hipótese crítica. Caso contrário, ele se transforma em mera tagarelice, um discurso circular que serve apenas a si mesmo, ou à indústria cultural da alta cultura.

Referências

- BLAMIRE, Harry. *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses*. New York: Routledge, 2009.
- BLOOM, Harold. *Gênio*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Objetiva, 2003.
- BOOKER, M. Keith. *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2012.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Em defesa da dificuldade. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução e organização de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p.719-726.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Indústria cultural. In: JOBIM, José Luís; ARAUJO, Nabil. *Novas palavras da crítica (III)*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2024. p. 229-245.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.

GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert J. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyces Ulysses*. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 1988.

JAMESON, Frederic. *The Modernist Papers*. London: Verso, 2016.

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

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

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2013.

KENNER, Hugh. *Joyces Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.

KENNER, Hugh. Circe. In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyces Ulysses: Critical Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974. p. 341-62.

PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. United States of America: Princeton University Press, 1981.

PERUCHI, Camila Hespanhol. *Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens*. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2022.