

ERRATA

A MODERNIDADE EM JOYCE : TRADIÇÃO E RUPTURA

Sílvio Medeiros

<u>Página</u>	<u>Linha</u>	<u>Onde se lê:</u>	<u>Leia-se:</u>
07	07	Arendt,	Arendt -,
07	19	dasfinalidades	das finalidades
08	08	mitologias:	mitologias,
17	18	aos	os
22	10	início	início
30	04	e sua	de sua
36	13	marcam	marca
38	28	NOVAES, Adauto	CARDOSO, Sérgio
39	1 e 2	Géométrie..."(38).	Géométrie" (38) resulta em uma única figura simbólica.
50	24	transforma-se	transforma-se
66	26	considerou	não considerou
73	14	intertextualidade.	intertextualidade).
78	21	nas	nos
96	04	2encravada	encravada
102	10	adistrito	adstrito
104	02	da Música,	da Música),
108	24	p.41.	p.41. (Inumeráveis são os animais providos de métis [tradução nossa]).
113	08	teológico	teleológico
119	05	intropecções	introspecções
123	15	cotidianidade	cotidianidade
133	19	episódio 12	episódio 8
147	04	da	na
150	09	noé	Noé
150	10	eunuco	Eunuco
161	03	Leopoldo	Leopold
168	17	Conme	Conmee
185	18	sublimam	sublinham
204	23	verossimel	verossímil
207	30	a apelo	o apelo
215	03	considerações	considerações
226	24	Odisséu	Odisseu
256	23	uma	um
263	08	Cantos Odisséia	Cantos da Odisséia

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>A Modern Daedalus</i>	14
Figura 2 - <i>Melancolia I</i> . Dürer.....	28
Figura 3 - <i>Grafton Street</i> (Dublin).....	41
Figura 4 - Plano Geral de <i>Ulisses</i> (episódios e títulos).....	54
Figura 5 - Roteiro de <i>Ulisses</i>	55
Figura 6 - Mapa de Dublin.....	56
Figura 7 - <i>A Jangada do Medusa</i> . Géricault.....	225
Figura 8 - <i>Homero</i> . Rembrandt.....	271

SÍLVIO MEDEIROS

A MODERNIDADE EM JOYCE

Tradição e Ruptura

**Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
1999**

SÍLVIO MEDEIROS

A MODERNIDADE EM JOYCE

Tradição e Ruptura

Este exemplar corresponde à redação final da Tese
defendida por Sílvio Medeiros e aprovada pela
Comissão Julgadora.

Data: 9/2/99

Assinatura: _____

Prof. Dr.  Joaquim Brasil Fontes Júnior

Universidade Estadual de Campinas
Faculdade de Educação
1999

7458066

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
T.º	UNICAMP
V.º	
T.º	37197
PRE	229/99
	X
PRE	R\$ 11,00
DATA	07/04/99
N.º CPO	

CM-00121833-4

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**

M522m Medeiros, Sílvio.
A modernidade em Joyce : tradição e ruptura / Sílvio Medeiros. – Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Joaquim Brasil Fontes Júnior.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Joyce, James, 1882-1941. 2. Tradição. 3. Modernidade. 4. Intertextualidade. 5. Memória. I. Fontes Júnior, Joaquim Brasil. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do Título de DOUTOR em EDUCAÇÃO na Área de Concentração de Filosofia e História da Educação à Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior.

COMISSÃO JULGADORA:

7 Fm
Miacent
Celia Kossmitz
Fm Roberto Ruy Pires
JMB

À memória do
meu tio
Ivan Emilianovitch

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Ao professor doutor Joaquim Brasil Fontes Jr., pelo privilégio de sua valiosa orientação e pelo muito que me ensinou.

À professora doutora Elisa Angotti Kossovitch, pela amizade e por todas as palavras de estímulo.

Ao professor Domingos Nilo Ricardo Pagotti, responsável por grande parte de meu percurso profissional e de minha formação acadêmica.

Ao Rodrigo Ortiz Salema, mais que amigo, irmão.

Às amigas Alexandrina Monteiro, Carmen Lúcia Faraco Rodrigues, Yvone Soares dos Santos Greis e Eliana Galvani, pelo convívio afetuoso, alegre e solidário, e também pela paciência em me ouvirem falar, nesses últimos anos, só de livros, aulas, tese...

Sou grato ainda,

à Capes, pela concessão de bolsa para a pesquisa.

ABREVIATURAS

En. _ **Eneida**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Brasília: Editora UnB, São Paulo, A Montanha, 1983.

Od. _ **Odisséia**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1994.

R. _ **Um Retrato do artista quando jovem**. Tradução Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

Ul. _ **Ulisses**. Tradução António Houaiss. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993.

U. _ **Ulysses**. Edited by Hans Walter Gabler. New York: Vintage Books, 1986.

LISTA DAS FIGURAS

Figura 1 - A Modern Daedalus	14
Figura 2 - Joyce / Melancolia	28
Figura 3 - Grafton Street (Dublin)	41
Figura 4 - Plano geral de <i>Ulisses</i> (episódios e títulos)	54
Figura 5 - Roteiro de <i>Ulisses</i>	55
Figura 6 - Mapa de Dublin	56
Figura 7 - A Jangada do Medusa	225
Figura 8 - Rembrandt (1606-1669), <i>Homero</i>	271

RESUMO

A proposta dessa tese de doutoramento é mostrar de que forma a imaginação literária pode nos auxiliar na compreensão da realidade histórica contemporânea, marcada por profundas rupturas e transformações na ordem das coisas, e que emerge fazendo tábua rasa de seus legados culturais. A partir do desenvolvimento de um estudo intertextual em torno de três obras da literatura ocidental: a *Odisséia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio e o *Ulisses* de James Joyce, procuramos estabelecer uma tensão entre as poéticas antiga e moderna para refletirmos sobre a falta de verdades estáveis na modernidade, cuja ênfase é depositar cada vez maior peso no pensamento sobre o futuro considerando-o como dinâmico e superior ao passado, o que torna o vasto quadro das experiências passadas em si mesmo obsoleto, decretando dessa maneira o esquecimento da própria memória. Assim, visando uma reflexão significativa sobre o nosso tempo, construímos um jogo intertextual a demandar um núcleo: a desorientação do homem moderno num mundo onde a tradição cultural tende a diluir-se. O resultado desse estudo permite que venhamos a estabelecer um diálogo complexo entre discursos poéticos e filosóficos, fazendo com que a Literatura e a Filosofia figurem como preocupações-chaves no pensamento contemporâneo, para somar forças contra o lado obscuro da modernidade. Nesse sentido, o *Ulisses* de Joyce, texto que se inscreve no modelo da poesia épica helênica, conquanto apresente uma sucessão vertiginosa de estilos e movimentos, servirá para exemplificar a insatisfação da palavra poética moderna empenhada em sobrepor-se às limitações da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Joyce, James; 2. Tradição; 3. Modernidade; 4. Intertextualidade; 5. Memória.

ABSTRACT

The aim of this doctorate thesis is to show in what way literary imagination may help us to understand contemporary historic reality, which is marked by deep ruptures and transformations in the order of things and which emerges making *tabula rasa* of its cultural heritage. An intertextual study of three works of occidental literature, Homer's *Odyssey*, Virgile's *Aeneid*, and James Joyce's *Ulysses* seeks to establish a tension between the old and the new poetics in order to reflect about the lack of stable truths in modernism, which emphasis lies in putting an each time major weight on thinking about the future, considering it as being dynamic and superior to the past, which turns the wide range of past experiences obsolete in itself, declaring the disremembering of the proper memory. Thus, aiming toward a significant reflection on our time, we are building an intertextual game pointing to a core: the disorientation of modern man in a world where cultural tradition tends to dilute itself. The result of this study allows us to establish a complex dialogue among poetical and philosophical discourses, turning Literature and Philosophy into key issues of contemporary thinking in order to increase strength against the dark side of modernism. In this sense, Joyce's *Ulysses*, a text which follows the model of Hellenistic epical poetics, since it presents a vertiginous succession of different styles and movements, serves as an example of the dissatisfaction of the modern poetic word in attempting to superpose itself to the limits of reality.

KEYWORDS: 1. Joyce, James; 2. Tradition; 3. Modernism; 4. Intertextuality; 5. Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - TRÊS FIGURAS DO <i>ULISSES</i>	11
1.1 JOYCE / DÉDALO	13
1.1.1 Processos alusivos na literatura joyciana	20
1.2 JOYCE/ MELANCOLIA	27
1.2.1 As afinidades entre a poesia e a pintura: a presença da melancolia na pintura de Dürer e na escrita de James Joyce	32
1.3. JOYCE/LABIRINTO	40
1.3.1 - <i>Ulisses</i> : um labirinto de papel	49
CAPÍTULO II - OS JOGOS INTERTEXTUAIS NO MUNDO DE <i>ULISSES</i>	52
2.1 “TELEMAQUIA” JOYCIANA (PRIMEIRA PARTE DO <i>ULISSES</i>)	57
2.1.1 EPISÓDIO 1: <i>Telêmaco</i> (8 horas da manhã: “Stephen Dedalus, enfardado e sonolento”)	57
2.1.2 EPISÓDIO 2: <i>Nestor</i> (10 horas: “O galo cucuricou... Celestes sinos de bronze... Bimbalaram as onze “)	100
2.1.3 EPISÓDIO 3: <i>Proteu</i> (das 11 horas ao meio-dia: “Horas de Pã, o meio-dia faunal”; o “meio-dia modorra”)	115
2.2 A JORNADA BLOOMIANA (SEGUNDA PARTE DO <i>ULISSES</i>)	127
2.2.1 À PROCURA DO MITO PERDIDO	127
EPISÓDIO 4: <i>Calipso</i> (8 horas da manhã: “Bimbã ! Bimbã! Bimbã ! Bimbã!..”);	127
EPISÓDIO 8: <i>Os Lestrigônios</i> (uma hora da tarde: “O senhor Bloom avançava so erguendo seus olhos perturbados... Passa da uma...”);	127
EPISÓDIO 13: <i>Nausícaa</i> (20 horas: “Cuco cuco cuco...”)	127

2.2.2 DUBLIN POLIFÔNICA:.....	157
EPISÓDIO 5: Os Lotófagos (10 horas: “hora lassa”);	157
EPISÓDIO 10: Os Rochedos Errantes (por volta das 15 horas: “cinco para as três. Tempo bastante para caminhar até Artane...”)	157
EPISÓDIO 7: Éolo (meio-dia: “as máquinas retroavam em tempo de três por quatro. Rebate, rebate, rebate. “)	157
EPISÓDIO 12: O Ciclope (17 horas: “eram exactamente as dezassete horas”)	157
2.2.3 OUTROS LABIRINTOS:.....	182
EPISÓDIO 6: Hades (11 horas da manhã: “E Madame. Onze e vinte. De pé. A senhora Fleming já está na limpeza”)	182
EPISÓDIO 15: Circe (meia-noite: “O RELÓGIO, abrindo as portinholas: Cuco cuco cuco “)	182
2.2.4 OUVERTURE - “Tudo está perdido agora” -:.....	195
EPISÓDIO 11: As Sereias (“Que horas são? Quatro”)	195
2.2.5 À PROLAÇÃO DO VERBO - <i>MORT AUX VACHES</i> -:	203
EPISÓDIO 9: Cila e Caribde (14 horas: “Glo-o-ria in ex-cel-sis De-o... Oh, flores! Sinos com sinos com sinos aquissoam “;	203
EPISÓDIO 14: Os Touros do Sol (22 horas: “lume, um lampejo luzente luz num piscar no poente do firmamento de Irlanda!”)	203
2.3 “NOSTOS” JOYCIANO (TERCEIRA PARTE DO ULISSSES)	213
2.3.1 EPISÓDIO 16: <i>Eumeu</i> (por volta de uma hora da manhã: “_ Ontem _ exclamou Bloom até que se lembrasse que já era amanhã, sexta-feira. _ Ah, você quer dizer que já passou da meia-noite ? “)	213
2.3.2 EPISÓDIO 17: <i>Ítaca</i> (são duas horas da madrugada: Agora, onde ?)	216
2.3.3 EPISÓDIO 18: <i>Penélope</i> (pela madrugada afora...)	220
CAPÍTULO III - VIAJANTES, EPOPÉIAS E O CONFRONTO DOS TEMPOS	222
3.1 VIAGENS NOUTROS TEMPOS E EM NOSSO TEMPO	226
3.2 O POETA, O FILÓSOFO E A HISTÓRIA COMO RUÍNA	231
3.3 AS RUÍNAS DO NOSSO TEMPO: LABIRINTOS E PERPLEXIDADES..	245
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	272
BIBLIOGRAFIA	282

INTRODUÇÃO

“E um dia, surge a necessidade urgente: desembarcar! Saltar! Ânsia de parar, de não avançar mais, de ficar atolado, de voltar a um ponto antes daquela encruzilhada falsa!”

(Robert Musil. O Homem sem qualidades, cap. 8)

Esse trabalho consiste numa tentativa exploratória de busca pela compreensão da nossa época, vista como palco de um verdadeiro choque entre as promessas do progresso modernizador - com origens no racionalismo do Século das Luzes - e suas violentas revezes na barbárie. Trata-se, portanto, de um estudo voltado para a demarcação de um espaço de reflexão que viabilize uma leitura da extensão da crise do mundo contemporâneo, tecida sobre uma rede labiríntica de conquistas, dúvidas, escolhas, erros ou dilemas, na qual, paradoxalmente, modernidade e barbárie parecem conviver muito bem. Nosso centro de interesse é mostrar como a esterilidade de uma era apoiada em desterritorializações de todos os tipos tende a arrastar cada vez mais o humano ao inumano; noutras palavras, como a consolidação progressiva do auto-exílio na esfera do social a que estamos condenados tende a tornar-se numa das regras

constituidoras da condição humana, fomentando com isso não só a dificuldade de comunicação entre os indivíduos, bem como a crise da linguagem no mundo contemporâneo.

Esse conjunto de questões será examinado à luz das poéticas inscritas em três clássicos da literatura ocidental, ou seja, a *Odisséia* de Homero, a *Eneida* de Virgílio e o *Ulisses* de James Joyce. Vamos, então, procurar entender o nosso mundo lendo clássicos, pertencentes a diferentes tempos históricos; lançaremos perguntas do nosso tempo para essas obras - fontes inesgotáveis de eternos questionamentos -, com o fito de nelas buscarmos orientações que sirvam de ponto de partida para uma reflexão sobre a crise atual, que coloca a humanidade distante não só do passado recente, mas de todo o passado. Nos instalaremos entre as fronteiras que separam o mundo moderno da tradição, e a partir desse espaço faremos circular nossas reflexões.

Mas, em que sentido esses textos clássicos teriam o mérito de nos fornecer ensinamentos para enfrentarmos nossos problemas atuais?

O primeiro ponto a observar é que nossa tentativa nessa direção concentra-se menos em estabelecer um cânone literário do que em explicitar a própria experiência do fazer poético, procurando manter uma certa cumplicidade com a definição sugerida por T. S. Eliot¹ sobre o poeta clássico em todas as épocas:

“quando o grande poeta é também um grande poeta clássico, ele exaure não apenas a forma mas a linguagem de seu tempo; a linguagem de seu tempo, como ele a usou, será a linguagem em sua perfeição.” (Eliot, 1972, p.96)

O segundo ponto a observar é que para a abordagem do fenômeno poético em épocas distintas - dentre as importantes teorizações literárias que traremos a lume - o

¹ ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A, 1972.

nosso suporte teórico tenderá a recair sobre os estudos literários de Walter Benjamin, dado o enfoque original que o famoso crítico literário alemão deu à problemática cultural, sobretudo a do século XX. Consideramos, por exemplo, instigante o conjunto das teses que compõem os consagrados textos *O Narrador* (1936) e *Sobre o conceito da História* (1940), nos quais Benjamin apresenta-nos a literatura não só como a portadora de esperanças não realizadas, mas também como um território composto por um vasto quadro de experiências humanas que não devem ser preteridas, tendo em vista o projeto moderno de dominação baseado exclusivamente no futuro, e não na legitimidade do passado ou da tradição.

Os múltiplos caminhos que percorreremos com o conjunto poético inscrito nas páginas da *Odisséia*, da *Eneida* e do *Ulisses* implicam evidentemente diferentes vertentes literárias; a nossa abordagem, procurando alinhar a diversidade dessas criações poéticas, solicita então uma metodologia. Nesse sentido, nos orientaremos pelo método da intertextualidade - aquele entendido enquanto processo de incorporação de um texto noutro texto para produzir significação².

Visando a uma reflexão significativa sobre o nosso tempo, pretendemos construir um jogo intertextual a demandar um núcleo: a desorientação do homem moderno num mundo onde a tradição tende a diluir-se. Entendemos que esse núcleo encontra-se virtualmente constituído no *Ulisses* de James Joyce, cujos personagens em suas “errâncias” pela Dublin do início deste século, aparecem sob o jugo da ameaça de dissolução ou da perda da destinação pelos descaminhos labirínticos da

² Referimo-nos à produção teórica de Gérard Genette, destacando as lições sobre intertextualidade contidas nos seguintes textos: *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega, 1986; e, *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seil, 1982. Para as temáticas que vinculem dialogismo, polifonia e intertextualidade, a contribuição teórica de Mikhail Bakhtin também será solicitada. Além destes, ocasionalmente, nos valeremos de outras contribuições teóricas procedentes do campo da literatura comparada na linha do trabalho de P. Brunel, C. L. Pichois e A. M. Rousseau.

cidade moderna. Essas características, inclusive, nos levam a entrever nesse modelo literário o texto fundador da modernidade; com efeito, a poética joyciana ancora-se num ousado e habilidoso trabalho de escritura, marcado pela transgressão e pela diluição dos códigos linguísticos, que faz “explodir” a linguagem. Com essa revolução na linguagem, Joyce busca uma nova compreensão da realidade psicológica e da natureza humana, fazendo uso de uma estilística que as retóricas e poéticas clássicas, a nosso ver, não alcançam. Portanto, a nossa proposta é elucidar o tema da intertextualidade entre as poéticas antiga e moderna, partindo do *Ulisses* de James Joyce.

Por conseguinte, os efeitos produzidos pelo confronto entre a “linguagem explosiva” do *Ulisses* e as linguagens poéticas da *Odisséia* de Homero (considerado aqui o texto fundador da cultura ocidental, pois com ele nasce o primeiro gênero da literatura no ocidente, isto é, a narrativa poética) e da *Eneida* de Virgílio (considerado aqui o texto fundador da romanidade, pois com ele se celebra e se fundamenta a cultura romana) permitirá que venhamos a estabelecer uma articulação entre o tempo greco-latino e a modernidade fomentadora de uma reflexão aprofundada em torno da ruptura entre o mundo moderno e a Antiguidade.

Em vista do que lembramos acima - a saber: que no interior da linguagem romanesca moderna já é famoso o desvio da escritura joyciana baseado na desordem do estilo - uma espécie de “torta de creme de toda uma estilística”³ - oriundo do seu desprezo pela gramática ou procedimentos tradicionais da linguagem, em proporções semelhantes se encontra a sua atitude transgressora e profanadora relativa aos conteúdos da tradição em geral. Em *Ulisses*, Joyce não poupou esforços para

³ Assim refere-se J. Dubois acerca dos procedimentos estilísticos e suas possibilidades criadoras nas obras dos prosadores modernos. In: *Retórica Geral*. São Paulo: Cultrix, 1984, p.32.

violentar a tradição, arrebentando suas “costuras” e transformando-a ora pela sátira (censurando instituições e personalidades históricas irlandesas, ou de outras nacionalidades), ora pela ironia (quase todas as suas personagens têm um modelo na vida real), ora pela paródia (imitando comicamente os temas de obras sérias).

Talvez não exista no campo da literatura moderna exemplo mais eloquente de uma ruptura tão drástica (fonte aliás de infinitas controvérsias aos olhos dos moralistas) em relação à tradição quanto a de Joyce, mas aqui também se pode sustentar o contrário, ou seja, que tal atitude tende a revelar uma das características mais marcantes da genialidade joyciana, ou seja, a de ter constatado que no mundo moderno não é mais possível trabalhar com a tradição; ou melhor, que o mundo moderno interdita a possibilidade de se estabelecer um contato pleno com o passado, tendo em vista o vigoroso processo de esfacelamento e dissolução da tradição.

Após essas breves considerações sobre alguns dos procedimentos caracterizadores de parte da linguagem literária joyciana, resta-nos indicar a via de acesso para a construção do nosso espaço interpretativo de *Ulisses*.

Ao debruçarmo-nos simultaneamente sobre as três poéticas, ou seja, a homérica, a virgiliana (ambas representativas do mundo antigo) e a poética moderna joyciana, visando explorar o funcionamento do discurso na produção de sentidos de cada uma dessas vozes poéticas para a criação do nosso intertexto, um dos fatos mais significativos no decorrer desse nosso exercício de leitura se deu quando passamos a identificar o romance de James Joyce com um engenhoso “edifício de palavras”, ou, mais precisamente, com a figura do labirinto. Por sinal um labirinto artificial muito bem arquitetado pelo romancista irlandês. Nele, junto aos seus personagens, encontramos pontos de vista entrelaçados com outros divergentes, histórias

misturadas, imagens caóticas do cotidiano dublinense, fragmentação do foco narrativo...; nesse sentido, os elementos do conteúdo narrativo de *Ulisses* fazem referências explícitas à figura do labirinto. Portanto, a imagem do labirinto será tomada como fonte de inspiração durante a nossa análise dessa enigmática obra.

Mas, em que sentido precisamente a figura do labirinto permite dizer algo sobre o *Ulisses* de James Joyce, já que outras obras literárias podem apresentar características semelhantes ? E mais: de que forma o universo imaginário joyciano pode ser considerado um obstáculo para o paradigma otimista da modernidade em sua vertente solapadora dos nossos pontos de origem?

Em linhas gerais, a nossa resposta pode ser delineada como segue.

Em primeiro lugar, porque o modelo literário - aqui considerado fundador da modernidade - é o “texto da perdição”: com seus infinitos pontos de fuga ele está destinado a desorientar os seus leitores. Ademais, apesar da sua excessiva ambição em apoiar-se no padrão homérico da estrutura narrativa da *Odisséia*, o conteúdo do romance de Joyce não possui a propriedade de nos oferecer nenhum “conselho”; ou melhor, nenhuma sabedoria a exemplo do “lado épico da verdade” inscrito no paradigma das narrativas tradicionais⁴. Neste ponto, o pensador Walter Benjamin, nas linhas iniciais de seu importante estudo sobre *A crise do romance* (1930), já alertara quanto à insuficiência intrínseca deste gênero literário, dizendo que

“a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas

⁴ Na tese 4 de *O Narrador*, Benjamin diz: “... o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se ‘dar conselhos’ parece hoje algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (...). O conselho tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção.” (In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 200-201). No conjunto das teses (somam 19) que compõe *O Narrador* - à luz da obra de Nikolai Leskov -, Benjamin analisa o papel do narrador para a compreensão da história entendida não como mera sucessão de fatos, mas como continuidade, no presente, de uma experiência do passado. Esta continuidade se inviabiliza no tempo fragmentado da modernidade e a figura do narrador tradicional (das sociedades pré-industriais) desaparece.

preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.” (Benjamin, 1985, p.54)

Em segundo lugar - e aqui tem início a nossa convivência nesse terreno conflituoso, que ora acumula ganhos para um lado, ora para outro -, porque num tempo que se distancia cada vez mais da tradição, culminando no desmoronamento progressivo de sua autoridade - razão da perplexidade contemporânea, falando com Hannah Arendt⁵, paradoxalmente, o *Ulisses* de James Joyce parece reunir todas as tradições num só livro, agregando as “sobras” de elementos procedentes de várias tradições e revitalizando-as pela ação de um profundo processo de transformação, como já mencionamos anteriormente. Nesse sentido, o trabalho literário de Joyce no *Ulisses* nos é apresentado através de uma linguagem revestida de múltiplos artifícios, de figuras retóricas entrelaçadas ou “esprimidas ao bagaço”, cuja escritura nos dá a impressão de uma autêntica “convulsão barroca”, um excesso de linguagem. Curiosamente, reside nessa tarefa labiríntica da narrativa joyciana - em virar pelo avesso a tradição - uma tendência de reapropriação daquilo que Benjamin designara como os “despojos que chamamos bens culturais”⁶, uma espécie de reapropriação dos destroços culturais existentes e dispersos, colhidos na retórica e na poesia clássicas - ou em tradições que estão aquém ou além delas. Isto parece-nos cumprir uma das finalidades da poética joyciana: reabrir o passado. Efetivamente, ao mesmo tempo em que Joyce promove um rearranjo com os resíduos da tradição, construindo um perfeito labirinto semiótico em cada página de sua “odisséia moderna”, ele também

⁵ A obra de Hannah Arendt intitulada *Entre o Passado e o Futuro* (2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972), “grosso modo”, preocupa-se em mostrar que o homem já não tem mais controle sobre o passado nem sobre o futuro. Desse modo, a crise do nosso tempo se estende a todos os domínios da vida. Em *Origens do totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo* (São Paulo: Cia. das Letras, 1989), Arendt, analisando o fenômeno totalitário, não hesita a considerar que todas as categorias do pensamento político ocidental foram destruídas. Com isso, a compreensão do fenômeno totalitário escapa à Filosofia - causa da perplexidade contemporânea.

⁶ A concepção de cultura benjaminiana aponta para os perigos da dissolução da cultura. Ao crítico - ou fazendo uso do vocabulário benjaminiano: ao historiador dialético - cabe salvar o componente subversivo dos “bens culturais” transmitidos de geração em geração, para evitar que a tradição seja remanejada pelos dominadores. Cf. BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*, tese 7, op. cit., p. 225.

reconstrói o passado à luz do presente. Se do nosso ponto de vista Joyce rouba muito das cenas da literatura moderna é porque o escritor irlandês conseguiu, com essa maneira original e rebelde de aproximar-se da tradição, atingir de forma quase inigualável novos efeitos de sentido no campo da poética moderna. Foi inclusive por este viés que Joyce inseriu num só livro - ainda que inversamente - infinitos elementos constituintes do patrimônio cultural, despertando no leitor não ingênuo (o leitor intertextual⁷) de sua obra múltiplos interesses por um vasto quadro de acontecimentos passados sobre mitologias: temas religiosos, literários, poéticos ou musicais, além de eventos históricos ou outros saberes - hoje em desuso - que preenchem as páginas do seu *Ulisses*.

Em nossa conturbada época - ou em tempos de barbárie - Joyce desenrolou os fios de múltiplas tradições para refletir sobre a consciência abalada do homem moderno mergulhado na crise da sociedade ocidental dos primeiros decênios do nosso século. Isso nos remete à precisão da reflexão benjaminiana sobre a figura clássica do narrador que perdeu seu lugar no mundo moderno. Em suas teses *Sobre o conceito de história* (1940) Benjamin lembra que no final da primeira guerra mundial,

“observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis (...) porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de fronteiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes” (Benjamin, 1985, p.198).

É sabido que a guerra revoltou e inspirou os poetas e os artistas modernos: o

⁷ Se grande parte da literatura agencia textos precedentes, então, um texto sempre esconde outros textos. Por exemplo: se Joyce intitula seu romance *Ulisses*, é porque o romancista irlandês escreve um texto moderno a partir de um texto antigo. Cabe, então, ao leitor intertextual participar do jogo de aproximação que unem diferentes textos da história da literatura. Sobre as múltiplas práticas intertextuais daí decorrentes é o que nos informa, por exemplo, o volumoso *Palimpsestes...* (Op.cit.), de Gérard Genette.

movimento dadaísta pode ser tomado como um dos exemplos mais expressivos desse descontentamento⁸. Por isso, acreditamos que Joyce não tenha sido indiferente aos horrores do seu tempo. Parece-nos, aliás, que o romancista irlandês percebeu esses sinais, transpondo para a sua poética os dramas da consciência humana, do conteúdo mental do homem moderno voltado para o seu interior ou para uma vida psíquica atormentada.

Assim, entendemos que a poética joyciana nas páginas de *Ulisses* é um convite para a reapropriação da tradição de maneira radical, inédita. Mas há uma outra modalidade de relação que poderíamos estabelecer entre a poética joyciana e as teorizações literárias benjaminianas. Ela refere-se à proximidade da atitude do romancista irlandês daquela do materialista dialético frente à tradição tal como Benjamin a definira: o materialista dialético deve apontar para a dupla face de Jano da tradição (para aquilo que ela possui de sublime e deve ser preservado, e para aquilo que ela possui de destrutivo e deve ser abandonado), pois

“nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie (...) assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.” (Benjamin, 1985, p.225)

Por fim, uma vez aventadas tais problemáticas, as questões sugeridas levam-

⁸ O movimento dadaísta na Europa aflora em Zurique e se estende de 1916 a 1922. O dadaísmo representou uma resposta ao “non sense” do clima apocalíptico criado pela Primeira Guerra Mundial. Impulsionado por um espírito de rebeldia, o dadaísmo desenvolve uma nova estética e uma nova poesia; Tristan Tzara, os pintores Marcel Duchamp e Man Ray figuram entre os seus mais destacados representantes. Atacando em várias frentes e proclamando a liberdade absoluta do artista, o movimento dadaísta abstinha-se em atender convenções, programas, sistematização ou qualquer tipo de organização. (Cf. KARL, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988, pp. 482-509)

O essencial do dadaísmo consistia no apelo ao inconsciente em todas as áreas estéticas, residindo nesta atitude uma espécie de sementeira daquilo que mais tarde se chamaria surrealismo.

nos a aproximar a literatura da tradição filosófica moderna. Se pensar é entrar no Labirinto, como bem observou o filósofo grego Cornelius Castoriadis⁹, a partir desse enfrentamento entre estudos literários e estudos filosóficos, procuraremos refletir sobre o que há de mais frequente no interior do pensamento filosófico moderno, ou seja, a irrupção de exasperadas aporias quando o pensamento moderno insiste em continuar trabalhando na tradição da crítica. O que é feito afinal da função crítica em tempos onde os espaços para uma crítica possível da sociedade contemporânea perdem seus contornos, ou praticamente se evaporam com a inevitável necessidade do progresso sem o respaldo na tradição ou no vasto quadro de experiências do passado?

Um balanço de algumas filosofias modernas e contemporâneas - de Kant até os frankfurtianos - parece eternizar esta perplexa interrogação com a qual já trabalharam proeminentes filósofos do pensamento moderno cada um a sua maneira: como podem andar lado-a-lado razão e barbárie? Portanto, esse trabalho possui também uma dimensão filosófica, na medida em que se traduz numa tentativa de investigar os labirintos que envolvem algumas linhas do pensamento moderno; ou, fazendo uso de uma linguagem metafórica, esses autênticos “dédalos” espremidos por suas aporias.

Dentre outros labirintos que ajudam a compor o cenário do mundo atual, a cidade moderna é um dos modelos exemplares (nesse ponto a Dublin joyciana nos acena). Por isso ela também será objeto de nossas investigações, pois é no contexto labiríntico da vida urbana que vivem ou sobrevivem nossas civilizações atuais.

⁹ Ou: pensar é fazer aparecer um Labirinto. (Cf. CASTORIADIS, Cornelius. **As Encruzilhadas do Labirinto I**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.8) Neste livro, composto por diversos ensaios, Castoriadis reflete sobre o paradoxo do século XX, ao mesmo tempo científico e selvagem. Segundo Castoriadis, a crise contemporânea é fruto da dissociação entre a ciência contemporânea e o contexto sócio-histórico, o que nos coloca apáticos em nossa esfera privada.

CAPÍTULO I

TRÊS FIGURAS DO *ULISSES*

*“Do sonho orvalho, alma, alça-te, do mais
Fundo torpor de morte e amor. Pois _olha!_
As árvores estão repletas de ais,
O alvorecer admoesta as suas folhas.*

*A leste, a aurora impõe-se lenta aos céus,
Onde uma chama tímida cintila
Fazendo tremular todos os véus
De teia acinzentada e rútila*

*Enquanto ocultos, ternos e gentis,
De manhã, vibram, floridos, os sinos,
E as fadas, em seus coros experientes,
Principiam (intérminas!) seus hinos.”*

*(“From dewy dreams, my soul, arise,
From love’s deep slumber and from death,
For lo! the trees are full of sighs
Whose leaves the morn admonisheth.*

*Eastward the gradual dawn prevails
Where softly burning fires appear,
Making to tremble all those veils
Of grey and golden gossamer.*

*While sweetly, gently, secretly,
The flowery bells of morn are stirred
And the wise choirs of faery
Begin (innumerable!) to be heard.”*

(James Joyce, Música de Câmera, XV)

1.1 JOYCE / DÉDALO

A MODERN DAEDALUS

A Modern Daedalus é a capa de uma espécie de ficção político-científica dirigida aos jovens irlandeses. Os três objetos esféricos que o moderno Dédalo irlandês porta na cintura são bombas. A missão do moderno Dédalo é atingir os armamentos bélicos ingleses instalados em alguns pontos da cidade de Dublin. *A Modern Daedalus* foi publicado por Tom Greer, em 1885, quando James Joyce tinha três anos. Em *The Languages of Joyce*, Giorgi Melchiori lança a hipótese de que no nome do herói adotado por Joyce em *Um retrato do artista quando jovem* e no *Ulisses*, isto é, Stephen Dedalus, resida alguma lembrança posterior do escritor irlandês quanto à capa do referido livro.

MELCHIORI, Giorgio. **The languages of Joyce**. Philadelphia/Amsterdam: John B. P. Company, p.14.

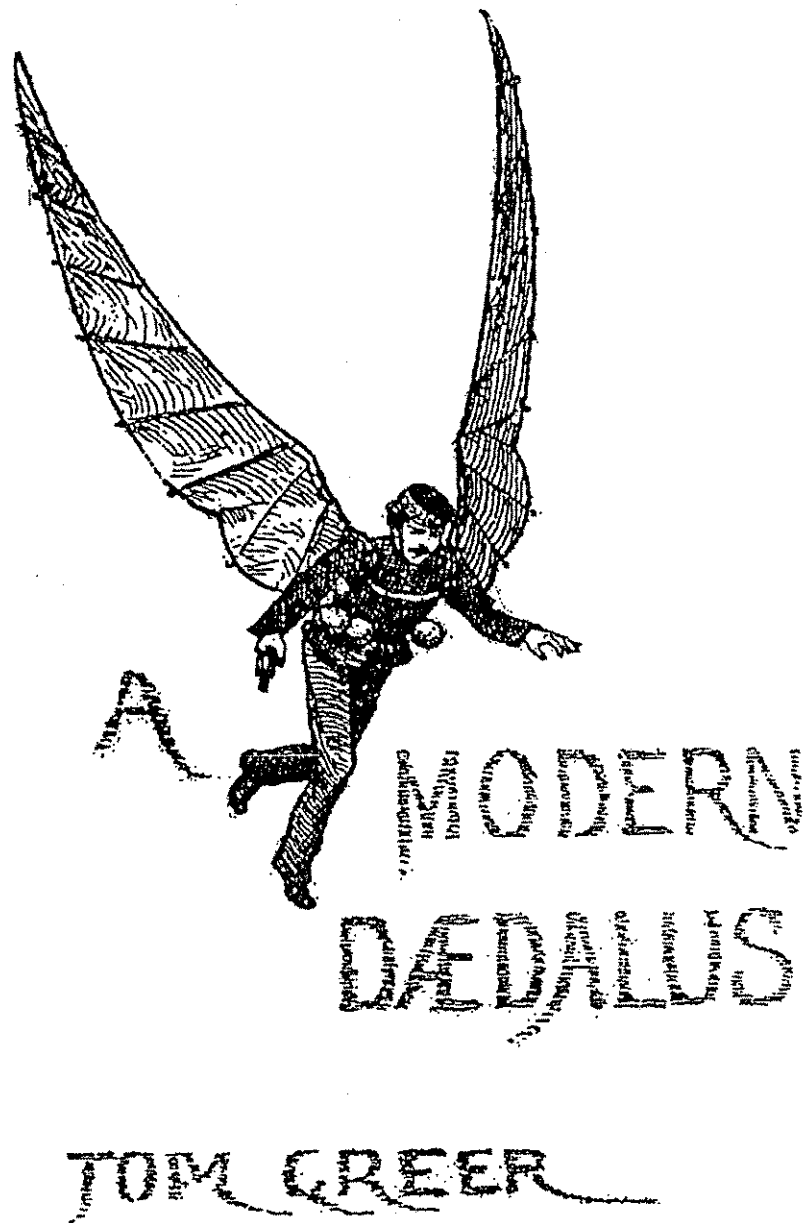


Figura 1 - A Modern Daedalus

A página inaugural do *Ulisses* de James Joyce contém uma frase litúrgica com o claro propósito de chocar seus leitores pelo exagero. Na cena inicial o personagem Buck Mulligan, portando um vaso de barbear sobre o qual se cruzam um espelho e uma navalha, encontra-se no alto de uma escura escada espiral na Torre Martello, em Dublin. Dali, Mulligan parodia as primeiras palavras que iniciam a missa, entoando a primeira blasfêmia do livro: “_ Introibo ad altare Dei” (Entrarei no altar de Deus).

Ulisses (1922) possui inúmeros símbolos construídos por atos de insubordinação de James Joyce contra o simbólico convencional. Parece-nos que essa imagem inaugural consiste numa primeira tentativa de se fixar um símbolo, mais precisamente o do ritual profano, do sacrifício; na verdade, ela abre caminho para outras profanações que se multiplicam nas páginas do romance, como veremos mais tarde.

A frase entoada por Mulligan é dirigida a um dos protagonistas do *Ulisses*: Stephen Dedalus. Porém, Stephen Dedalus como personagem joyciano nasceu nas páginas de um romance anterior ao *Ulisses*; ou seja, Stephen Dedalus é o herói-protagonista de *Um retrato do artista quando jovem*, publicado em 1916. Dessa forma, entendemos que um breve comentário sobre os aspectos gerais desse romance é de fundamental importância, não só como uma propedêutica para a nossa futura análise de *Ulisses*, como também para adiantarmos que:

1) *Um retrato...* enquanto contexto anterior está presente, integrado e produzindo significações no *Ulisses*; ele faz parte do universo semiótico do último texto por intertextualidade, segundo o vocabulário de Gérard Genette¹⁰;

2) um dos principais eixos sobre o qual é construído o enigmático *Ulisses* reside em sua estreita relação com a mitologia, sobretudo com dois mitos antigos, isto é, o do arquiteto construtor Dédalo (conclamado em *Um retrato...*) e o do herói homérico Odisseu. Pela extensão das relações explícitas que *Ulisses* mantém com a epopéia homérica, o texto joyciano é classificado como um fenômeno hipertextual¹¹;

3) os precursores de Joyce integrados no universo intertextual de *Um retrato...* e no de *Ulisses* procedem das mais diversas fontes e tradições. Por isso, no arrolar das inúmeras alusões de *Ulisses* - durante a construção do nosso intertexto - procuraremos dar preferência à estratégia intertextual joyciana relacionada com os paralelos homéricos. Porém, apesar de validarmos em muitos aspectos os pontos de vista da maioria dos comentaristas de Joyce que tradicionalmente acomodam o enredo de *Ulisses* plenamente no texto homérico, nutrimos certas discordâncias a respeito desse ponto. Na construção do nosso intertexto procuraremos explicitar essa nossa posição;

4) uma noção preliminar das possibilidades do jogo intertextual estabelecido nas páginas de *Ulisses* revelam-se altamente complexas e ilimitadas, sobretudo

¹⁰ Ver, a esse respeito, sobretudo, o item I (pp.7-14) do *Palimpsestes...* (Op.cit.) de Gérard Genette. A intertextualidade supõe a presença de um texto num outro por citação ou alusão. Por exemplo: a origem da apurada natureza artística de Stephen Dedalus no *Ulisses* ficaria oculta para o leitor não intertextual.

¹¹ De acordo com as lições metodológicas de Gérard Genette, a hipertextualidade é a operação pela qual um texto anterior (denominado Hipotexto: a *Odisséia* de Homero) se integra num texto posterior (denominado Hipertexto: o *Ulisses* de James Joyce). Trata-se de um processo complexo, envolvendo os fenômenos de transformação (paródia, disfarce, transposições) ou de imitação (pastiche ou imitação)). Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., pp. 7-40.

quando levamos em conta a polifonia (fazendo uso da nomenclatura de Bakhtin¹²), ensurdecadora das vozes dublinenses registradas no volumoso romance. Tal tentativa já havia sido esboçada anteriormente na coletânea de contos intitulada *Dublinenses* (1914), em parte em *Um retrato...*, e depois levadas quase ao extremo no *Ulisses*. A nosso ver, essas configurações que emergem na literatura joyciana são tentativas do escritor irlandês em responder ao desafio representado pela “escrita da cidade”. E ele responde através de uma espécie de hermenêutica da vida cotidiana moderna.

James Joyce, em comparação com qualquer outro escritor pertencente ao fenômeno modernista na literatura, é talvez aquele que mais concentrou em suas obras análises de si mesmo e das circunstâncias de sua vida. O romance *Stephen Herói* (1904) consiste na primeira tentativa de Joyce em produzir um romance objetivo a partir do estreito relacionamento do artista com a realidade imediata, temperado com imensa força poética pelo uso do que Joyce chamou de “epifanias”¹³. Mas a abundância de detalhes e a falta de objetividade levou Joyce a abandonar o propósito de concluí-lo.

Uma nova versão de *Stephen Herói* deu origem ao romance *Um retrato do artista quando jovem* (1916). O enredo desse romance semi-autobiográfico¹⁴ (romance de educação, romance de formação, ou ainda “Bindungsroman” como aos

¹² Segundo Mikhail Bakhtin, nos romances polifônicos cada personagem exprime a sua própria visão de mundo, coincidindo ou não com a do autor da obra literária. No presente trabalho, concederemos maior atenção a *Problemas da poética de Dostoiévski* (Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1981) de Bakhtin, face à ampla abordagem que o crítico literário conferiu às obras do romancista russo.

¹³ “Por epifania [Joyce] entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa fase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado visto serem os momentos mais delicados e evanescentes.” (Apud VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo, E.P.U. 1981, p. 28) Os estudiosos de Joyce referem-se com frequência ao episódio em que o escritor procurou queimar o escrito original de *Stephen Herói*. Tomado de grande inquietação por não conseguir atingir os seus propósitos como artista-escritor dizem que Joyce, num acesso de fúria, chegou a lançar no fogo a referida obra.

¹⁴ Cf. VIZIOLI, Paulo. Op. cit., p. 49.

alemães costumam nomeá-lo) apresenta o desenvolvimento da consciência de um arrogante jovem artista, desde a sua infância até a “conclamação do mito de Dédalo”, com o exílio do artista em Paris. *Ulisses* deita raízes nessa obra na medida em que dá continuidade à história de Stephen Dedalus: este personagem aparece como o filho espiritual de Leopold Bloom na odisséia dublinense. Ademais, nas páginas finais de *Um retrato...*, Joyce sob a máscara de Stephen Dedalus, anuncia as bases de sua teoria da evolução artística. Ela conduzirá o escritor irlandês a trabalhar expansivamente uma poética esteticista, cuja idéia central era escrever um romance essencialmente objetivo sem qualquer ligação com o criador. Esse projeto levaria Joyce até *Ulisses* e à elaboração do seu “herói-cômico” Leopold Bloom. Essa teoria estética anunciada por Stephen-Joyce nas páginas de *Um retrato...* expressa em sua essência a seguinte formulação:

“A personalidade do artista, a princípio um grito ou uma cadência ou um estado de espírito e em seguida uma narrativa leve e fluida, finalmente se aprimora fora da existência e, por assim dizer, se impessoaliza. A imagem estética na forma dramática é a vida purificada na imaginação humana e dela reprojeta. O mistério da estética como o da criação material está realizado. O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, aprimorado fora da existência, indiferente, aparando suas unhas.” (R 214)

Evidencia-se que para Stephen-Joyce a concepção do artista como o Criador é importante para negar toda e qualquer idéia de consubstanciação: o artista enquanto Criador deve criar um mundo imaginado de acordo com a sua própria imagem¹⁵.

¹⁵ Em *Stephen Herói*, em *Um retrato do artista quando jovem* e no *Ulisses* (episódio 15), dois pontos são importantes ressaltar: “a objetividade da arte e o seu estrito relacionamento com a realidade imediata do artista, ambos ligados aos conceitos aristotélicos de arte como ‘catarse’, ou ‘purgação de sentimentos’, e de arte como ‘mímesis’, ou ‘imitação da realidade’ (em contraposição à teoria platônica de arte como ‘imitação do ideal’)”; acentua Paulo Vizioli in op. cit., p.27.

Esse demiurgo negará principalmente a idéia sagrada de consubstanciação entre Deus-Pai e Filho procedente das interpretações teológicas. No *Ulisses*, por exemplo, Joyce, fazendo uso de um paralelo shakespeariano e de muita ironia, retoma a questão da paternidade: ela reaparece centrada na atormentada consciência artística da personagem Stephen Dedalus modelada como uma espécie de espelho do melancólico príncipe Hamlet do drama de Shakespeare.

Sobre a organização do enredo podemos postular que os principais temas de *Um retrato...* tratam do exílio do artista Stephen Dedalus (desde a sua infância e adolescência confinado em colégios católicos de Dublin), da sua revolta contra o autoritarismo da tradição religiosa¹⁶, da obsessiva busca pelo pai espiritual, do exílio do artista no continente europeu... Em síntese, um elenco de temas que tende a identificar qualquer tipo de sociabilidade como pura usurpação. Isso nos remete a uma lúcida consideração tecida por Benjamin sobre as qualidades intrínsecas do romance. Nela ele afirma que “escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”¹⁷. A assertiva benjaminiana parece endereçada ao *Um retrato...*, já que os seus temas, cada um a seu modo, pleiteiam unicamente a plena independência da emoção estética do artista.

Por outro lado, em *Um retrato...* os esforços do romancista irlandês em atender aos princípios da sua teoria de evolução artística parecem compensados, visto que a narrativa, em sua ramificação de imagens e de significados, tende a elevar-se progressivamente no interior do enredo até atingir o estatuto de obra de arte

¹⁶ Sobre esse assunto, o assombroso capítulo III de *Um retrato...* é capaz de promover nos virtuais leitores da obra uma autêntica experiência estética de “descida aos infernos”. Trata-se dos momentos que antecedem a autolibertação do jovem Stephen Dedalus da intransigência dos preceitos cristãos através de um espantoso sermão sobre o inferno e o juízo final. Cf. JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Sicialiano, 1992, pp.107-147.

¹⁷ BENJAMIN, W. *O Narrador*, tese 5, op. cit., pp. 201-202.

tensionada e fundamentada no mito de Dédalo. Foi, portanto, por intermédio desse mito e secundado por sua estratégia estética que Joyce começou a ordenar paulatinamente os conteúdos da sua vida material (seus conflitos interiores, suas relações de amor e ódio pela família, o credo católico e a moral tacanha que impregnava o dia-a-dia dos irlandeses), para em seguida transcendê-los e, conseqüentemente, universalizá-los em *Ulisses*. Nesse sentido, o princípio estético com base em alusões mitológicas no *Ulisses* tem seu início nos últimos capítulos do romance de formação de Joyce. Algumas passagens de *Um retrato...* revelam tal realização estética. Eis uma delas, expressa por Stephen Dedalus ao decidir-se pelo auto-exílio em Paris:

“Agora, ao som do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o barulho de ondas escuras e ver uma forma alada voando por sobre as ondas e se elevando lentamente no espaço.” (R 170)

1.1.1 Processos alusivos na literatura joyciana

Em *Ulisses* Joyce dedica um tratamento transgressor à tradição em geral. A acomodação do seu enredo noutros mitos, em especial no mito homérico, torna-se o mais importante recurso na organização interna do tema. Mas, fingindo seguir a tradição épica, Joyce na verdade se desvia dela, transformando e deformando através de um tratamento altamente parodístico todo o conteúdo da antiga narrativa homérica. Isso já se evidencia logo no primeiro episódio de *Ulisses*, onde aparecem insistentes alusões parodísticas à *Odisséia*, além de outras alusões procedentes de diferentes tradições. No que se refere às últimas, destacam-se paralelos bíblicos, shakespearianos, célticos e outros. Porém, se o acúmulo excessivo desses paralelos

possui a propriedade de nos informar sobre os múltiplos precursores de Joyce, na mesma medida tem a propriedade de nos revelar o grau de dificuldades que envolve uma análise intertextual do *Ulisses*.

Em *Ulisses* Joyce explora de forma intensa um vasto conjunto de imagens através de alusões intertextuais. O contato com o primeiro episódio de *Ulisses*, mais conhecido pelos comentaristas da obra como **Telêmaco**¹⁸, pode ser revelador para o leitor intertextual (aquele que conhece as regras do jogo intertextual), no que se refere à imediata constatação de como o escritor Joyce - tendo adquirido a condição de livre pensador a partir de seu romance de formação *Um retrato...*-, aplica toda a sua potencialidade impulsiva e irônica na escritura de um texto que visa ajustar a prosa do cotidiano a um tipo de linguagem realista superior às anteriores, sobretudo àquelas procedentes do século XIX, que apenas aceitavam os elementos da mitologia implicitamente.

Em síntese, *Ulisses* apresenta a história de três dublinenses (um certo judeu chamado Leopold Bloom, sua esposa Molly e seu amigo Stephen Dedalus) no curto espaço de tempo do dia 16 de junho de 1904, na cidade de Dublin. A presença da multiplicidade de mundividências no interior da narrativa circunscritas à uma única data revela o caráter altamente polifônico do projeto joyciano¹⁹. Os diálogos desse romance polifônico complexificam-se com a matéria artística empregada por Joyce para recobrir a realidade. Mergulhando no cotidiano com os recursos obtidos em fontes mitológicas, além dos surpreendentes efeitos intertextuais produzidos ao longo

¹⁸ As chaves de leitura do *Ulisses* a partir da *Odisséia* de Homero foram apresentadas por Stuart Gilbert em *James Joyce's Ulysses* (1930). Neste estudo pioneiro, Gilbert - auxiliado pelo próprio James Joyce - apresentou os paralelismos homéricos contidos no *Ulisses*, revelando o esquema geral do romance. Cf. GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. 3 ed. New York, Vintage Books, 1955.

¹⁹ Segundo Bakhtin, se a cultura é um composto de discursos, o romance como gênero literário é o que melhor exprime esta polifonia de vozes. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981, pp. 1-38.

do romance, o apelo joyciano ao mito permite ao escritor não só penetrar no cotidiano da vida moderna, mas também oferecer-lhe uma estruturação e uma ordenação artísticas até então inéditas dentro dos quadros da prosa de ficção moderna voltada para o inventário do cotidiano pela escrita.

Considerando-se que o título de uma obra literária é sempre um indicador de leitura para os seus virtuais leitores, a designação que Joyce conferiu ao título *Ulisses* é uma clara alusão quanto à existência da relação entre o seu romance e a *Odisséia* de Homero. Contudo, e retomando as perguntas de Genette: “Pourquoi Ulysse? Quel rapport avec l’Odyssée”²⁰, já que a ação do romance ocupa apenas um único dia do cotidiano dublinense no início deste século.

Seria esse título metafórico - na qualidade de fundador do texto - um disfarce do escritor ?

Entendemos que a ironia joyciana no *Ulisses* se faz presente desde o primeiro movimento de comunicação entre o autor e o leitor. Com efeito, o título da obra nos remete (dentro dos horizontes da intertextualidade) para a tradução latina do nome do destruidor de Tróia (Ulisses), isto é, o herói homérico Odisseu. Além disso, como observamos anteriormente, a astuciosa narrativa joyciana toma de empréstimo a estrutura narrativa do texto antigo para arquitetar a construção de um novo enredo. Entretanto, durante a evolução dos contextos, é comum o romance tomar distância, ou perder a estrutura da epopéia homérica pelo acréscimo de outras inúmeras alusões, inclusive aquelas procedentes de paralelos não mitológicos (é o caso, por exemplo, do *Hamlet* de Shakespeare).

Os efeitos dos entrelaçamentos desses paralelos mitológicos e não mitológicos

²⁰ GENETTE, Gérard. Op. cit., p.357. (Por que *Ulisses*? Qual relação com a *Odisséia*? [tradução nossa]).

- e sempre sujeitos à transformações pela paródia - repercutem em *Ulisses*, produzindo um sentido plural às vezes quase inapreensível, de tal modo que em diversas passagens do romance se perde de vista quem é a personagem da história. Para ficarmos com apenas um exemplo, já nos primeiros episódios de *Ulisses* a personalidade de Stephen Dedalus tende a assumir uma mutação tão espantosa, que somente o leitor informado do intrincado jogo intertextual poderá notar que o jovem artista adquire características simultâneas de vários personagens distintos, cujos nomes se fundem comicamente numa só personagem; isto é, Stephen Dedalus-Telêmaco-Hamlet-Hamnet-Cristo. Esses minuciosos desdobramentos se estendem também em direção à figura do herói-protagonista Leopold Bloom.

Se viemos insistindo nesses pontos, é porque entendemos que Joyce só pôde trabalhar plenamente com esses elementos em *Ulisses* na medida em que eles foram previamente arquitetados nas páginas de *Um retrato....*. Como já pudemos averiguar, nas páginas desse romance de formação o jovem Stephen-Joyce debate-se com conflitos interiores. Dentre eles, o mais violento diz respeito à decisão de Stephen Dedalus em não se tornar padre. Movido pelo instinto, o jovem Stephen Dedalus rompe com o sacramento, optando por ser esquivo a qualquer ordem religiosa ou quaisquer reminiscências bíblicas ou sociais. Portanto, é do interior de um duplo movimento, marcado pelo rompimento com a tradição cristã e pela conclamação do mito de Dédalo, que se subleva o imaginário joyciano. A partir daí ele deverá nutrir o universo romanesco de *Ulisses*. Nesse sentido, existe uma inegável sincronicidade, ou melhor, um pacto intertextual entre *Um retrato...* e *Ulisses*, ancorado na estreita relação que ambos mantêm com o mito do arquiteto construtor Dédalo: na primeira obra as alusões a esse mito são explícitas; na segunda, elas aparecem de uma forma

implícita, constituindo-se num dos eixos centrais de *Ulisses*. Se insistimos nesse aspecto é porque ele servirá como nosso ponto de acomodação para penetrarmos nesta enigmática obra. Como se mostra nas páginas de *Um retrato...*, o mito de Dédalo intervém no texto com insistência:

“Sua alma se erguera do título da meninice, rejeitando suas vestes mortais. Sim!Sim!Sim! Da liberdade e da força de sua alma criaria orgulhosamente, como o grande artífice de cujo nome ele era portador, uma coisa viva, nova e bela e planando nas alturas, impalpável, imperecível.” (R 171)

Stephen Dedalus se propõe a correr o risco. O tom metafórico no interior da narrativa se amplia, confundindo o entendimento do leitor, pois um misto de coragem e imprevidência existe na conotação dessas palavras:

“Viver, errar, sucumbir, triunfar, recriar vida da vida! (...) Mais e mais e mais e mais! (...) Deteve-se subitamente e ouviu no silêncio seu coração. Até onde andara? Que horas eram?” (R 173)

A idéia provinda do imaginário do artista-poeta Stephen-Joyce foi objetivada na consciência do herói Stephen Dedalus; nesse sentido, o autor-criador James Joyce encontrou aquilo que desejava exprimir em sua poética. Stephen Dedalus vê a si mesmo como Dédalo, o inventor do labirinto. Entretanto, tendo em vista o audacioso projeto, também vê a si mesmo como o filho imprevidente do arquiteto construtor: Ícaro, que, ousando voar mais alto do que o determinado, teve as suas asas derretidas pelo sol.

“_ Você me fez confessar os medos que tenho. Mas vou lhe dizer também aquilo que não temo. Não temo estar só ou ser rejeitado por um outro ou abandonar o que quer que eu tenha que abandonar. E não tenho medo de cometer um erro, até mesmo um grande erro, um erro que dure toda a vida e

*quem sabe tão longo mesmo quanto a eternidade. (...) _
Correrei o risco _ disse Stephen.” (R 244)*

A passagem acima antecede os registros de um diário apenas esboçado por Stephen Dedalus nas linhas finais de *Um retrato...* As datas mencionadas do referido diário cobrem o período de vinte de março a vinte e sete de abril de um ano não mencionado. Entretanto, o instigante refere-se às datas que encerram o romance: “Dublin 1904/ Trieste 1914”²¹.

O que justifica afinal esse recurso ao diário nas páginas derradeiras de *Um retrato...*?

Seguindo Maurice Blanchot, parece haver aqui uma questão que deve ser levada em conta. Entre os temas que pontuam o ensaio intitulado *O espaço literário* (1987), o crítico literário francês refere-se ao recurso do diário utilizado pelos escritores. O diário é um Memorial. Nele o escritor depositará aspectos do seu cotidiano, registrando experiências ou recordações daquilo que ele é quando não escreve, enquanto ser verdadeiro, não agonizante e sem verdade.

“O Diário representa a sequência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto.” (...) Aqui, quem fala conserva um nome e fala em seu nome, e a data que se inscreve é a de um tempo comum em que o que acontece acontece verdadeiramente. O Diário - esse livro na aparência inteiramente solitário - é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra.” (Blanchot, 1987, p.19)

A literatura joyciana em *Um retrato...* utiliza um dos mitos mais tradicionais com fins artísticos, ou como meio de organização artística dos dados materiais da vida

²¹ É bom lembrar que durante o auto-exílio de Joyce - um período que compreende os anos de 1905 a 1915 -, Trieste veio a constituir-se na “segunda pátria” do escritor irlandês.

material. Assim, determinado, Stephen Dedalus alça vôo rumo ao labirinto *Ulisses*, onde deverá unir-se ao novo herói Leopold Bloom, num mundo onde a tradicional concepção de heroísmo é totalmente obsoleta. A partir daí o mito de Dédalo poderá, por essa via, ser escolhido como miragem paradigmática de *Ulisses*. No final de *Um retrato...* as palavras inscritas no diário de Stephen Dedalus revelam que ele adquiriu consciência de sua própria maturidade como filho do “velho artífice”. Entoa finalmente as seguintes palavras ao demiurgo da criatividade:

*“Vinte e sete de abril: Velho pai, Velho artífice. Valha-me
agora e sempre.” (R 249)*

1.2 JOYCE/ MELANCOLIA

“Eu, mãe de sangue denso, fardo putrefato pesando sobre a terra, quero dizer quem sou, e o que por meu intermédio pode vir a ser. Sou a bilis negra, primeiro encontrada no latim, e agora no alemão, sem ter aprendido nenhum dos dois idiomas. Posso, pela loucura, escrever versos tão bons como os inspirados pelo sábio Febo, pai de todas as artes. Receio apenas que o mundo possa suspeitar de mim, como se eu pretendesse explorar o espírito do inferno. De outra forma, eu poderia anunciar, antes da hora, o que ainda não aconteceu. Enquanto isso, permaneço uma poetisa, e canto minha própria história, e o que sou. Devo essa glória a um nobre sangue, e quando o espírito celeste em mim se move, inflamo rapidamente os corações, como uma deusa. Eles ficam então fora de si, e procuram um caminho mais que terrestre. Se alguém viu alguma coisa através das sibilas, isso aconteceu graças a mim.”

Poema de TSCHERNING. *Melancholey Redet Selber*. In: Apud BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.170.

Existe uma volumosa e crescente bibliografia - ou, ainda, uma “obra em andamento” (“Work in Progress”: expressão cunhada por James Joyce para designar sua derradeira obra *Finnegans Wake* (1939)) - cuja função consiste em prestar auxílio e orientação aos virtuais leitores que intencionam penetrar nos dois enigmáticos testamentos literários do escritor irlandês: *Ulisses* e *Finnegans Wake*; além de um “império” chamado bibliografia crítica dirigida ao conjunto dos escritos joyceanos, tendendo cada vez mais a converter-se em “toneladas de papéis”²². A esse importante material não seremos indiferentes. Pelo contrário, o seu uso será frequente no decurso de nossas reflexões. Entretanto, procuraremos manter a prudência em não nos

²² Em nossos estudos sobre o *Ulisses* privilegiamos algumas obras que possuem o roteiro-chave de todos os paralelos homéricos contidos no romance. Dentre elas, destacamos:
BURGESS, Anthony. **Homem Comum Enfim**: uma introdução a James Joyce para o leitor comum. São Paulo: Cia. das Letras, 1994;
GILBERT, Stuart. **James Joyce's Ulysses**. 3 ed. New York: Vintage Books, 1955;
KAIN, Richard M. **Fabulous Voyager**: James Joyce's Ulysses. Chicago: University of Chicago Press, 1947;
NICHOLSON, Robert. **The Ulysses Guide**: tours through Joyce's Dublin. New York: Routledge, 1989;
TINDALL, William Y. **A reader's guide to James Joyce**. 21 ed. New York: Farrar, Straus e Giroux, 1978;
VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua Obra Literária**. São Paulo: E. P.U., 1991.
Quanto às biografias sobre o romancista irlandês, o nosso interesse recaiu sobre o volumoso texto de Richard Ellman intitulado *James Joyce*. São Paulo: Globo, 1989; considerado por muitos como a biografia mais completa do escritor irlandês. Outro trabalho biográfico notável e amplamente ilustrado, encontra-se no livro de Chester G. Anderson intitulado *James Joyce* (Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1989).
Quanto aos estudos críticos, gostaríamos de ressaltar o importante conjunto de dezoito ensaios reunidos em *riverrun: Ensaios sobre James Joyce* (Rio de Janeiro: Imago, 1992), organizado por Arthur Nestrovski. Além de uma vasta bibliografia, *riverrun...* também apresenta um amplo painel do conjunto da bibliografia crítica - seja ela clássica ou atual (Cf. a bibliografia selecionada - pp.447-464) - dos herdeiros de Joyce, sem esquecer dos principais comentaristas críticos da obra de Joyce no Brasil (Cf. em especial o texto de Munira H. Mutran *A recepção de Joyce no Brasil* - pp.427-446). Durante as nossas pesquisas, *riverrun...* constituiu-se num material de inestimável valor no que tange às explorações temáticas e bibliográficas.

estendermos em demasia nessas descrições ou interpretações críticas do espólio joyciano já que a sua extensão foge ao espaço delimitado deste nosso estudo. Assim, diante da fascinante multiplicidade de publicações de livros e artigos sobre as realizações literárias de Joyce (sinal aliás da inegostável vitalidade e sua obra) procuraremos sempre ajustar o seu uso de modo que atenda aos nossos interesses específicos quanto ao estudo da obra *Ulysses*.

Desde o pioneiro trabalho de Stuart Gilbert (1930) sobre o *Ulysses*, os sucessivos estudos do gênero são unânimes em apontar para as correspondências existentes entre o *Ulysses* e a *Odisséia* de Homero. Em que consistem tais correspondências? Tomando a estrutura narrativa da obra homérica, Joyce, em cada um dos dezoito capítulos que compõem seu *Ulysses*, parodia ora um canto, ora pequenos episódios inscritos nos cantos da antiga epopéia, não seguindo inteiramente a ordem narrativa homérica, além de acrescentar a interferência de outros paralelos não necessariamente homéricos. Entretanto, a partir desse eixo central estabelecido pelos comentaristas de *Ulysses*, é frequente eclodir uma explosiva variação interpretativa por parte de cada um no afã de alcançar a compreensão dessa obra inventiva. Em que pese os resultados positivos daí advindos, ou seja, às leituras iluminadoras relativas ao *Ulysses*, essa poderosa rede metalinguística em torno da obra pode agir como um elemento eclipsador do conteúdo da obra, colocando em risco, ou até mesmo prejudicando, o compromisso do leitor em manter um contato mais direto com o texto. Por esses motivos analisaremos a estratégia intertextual de *Ulysses*, esforçando-nos em manter no horizonte de nossas conjecturas as seguintes questões norteadoras:

1. Por que afinal James Joyce escreveu *Ulisses* ? Seria produto de alguma brincadeira da imaginação do escritor ou pretendia ele nos transmitir alguma mensagem mais séria? Além disso, onde existe estrutura com a *Odisséia* e onde reside a perda de estrutura com o plano narrativo da epopéia homérica?

2. Por que James Joyce escolheu a estrutura narrativa da *Odisséia* de Homero, e não outra, para narrar a história absolutamente minuciosa de um dia comum na vida de um certo homem chamado Leopold Bloom ? Quais intenções afinal haviam por detrás dessa decisão? Quais os resultados obtidos no que se refere aos efeitos de sentido produzidos pela prosa joyciana?

3. A arte da intertextualidade é parte integrante da literatura latina desde os seus primórdios como demonstra o poeta Virgílio ao eleger a poética de Homero como paradigma da sua *Eneida*. Porque então Virgílio obteve efeitos de sentido em sua poética tão diferentes, caso comparada com a de James Joyce nas páginas de *Ulisses*, que também toma de empréstimo a estrutura narrativa da *Odisséia*? Sem a pretensão de esgotar a reflexão em torno de tão amplo tema - devido sobretudo à distância histórica entre os textos -, com esta iniciativa esperamos levantar questões importantes, tanto para a nossa reflexão quanto para atender a uma sugestão lançada por Paulo Sérgio de Vasconcellos (1996) em sua brilhante análise intertextual da *Eneida*²³, quando diz que

“toda história da literatura latina pode e deve ser refeita sob o ponto de vista da intertextualidade: tal fio condutor nos permitiria rever erros de apreciação e afinar nossa compreensão de seu longo rosário de textos.” (Vasconcellos, 1996, p.11)

²³ VASCONCELLOS, Paulo S. de. *Efeitos Intertextuais da Eneida de Virgílio*. 2 v. Tese de Doutorado: FFLCH da USP, 1996.

4. Como já pudemos averiguar, apesar da extensa produção interpretativa em torno do referido romance, “um espectro” permanece a rondar o *Ulisses* de Joyce: afinal o que significa *Ulisses* ou o que pretende significar? Longe de buscarmos uma resposta definitiva a estas questões - ridícula pretensão, aliás -, acreditamos que elas mereçam alguma reflexão no sentido de contribuirmos para o aprofundamento dos estudos que giram em torno do gigantesco projeto literário joyciano. Por fim, se as “errâncias” de Odisseu registradas pela poética homérica visam apresentar as provações e superações enfrentadas pelo herói grego, confirmando o núcleo narratológico da *Odisséia* como o texto fundador da narrativa ocidental, em que sentido ou até que ponto para Joyce tomar a palavra foi decisivo?

1.2.1 As afinidades entre a poesia e a pintura: a presença da melancolia na pintura de Dürer e na escrita de James Joyce

No primeiro capítulo de um belo ensaio de Mario Praz²⁴ acerca das afinidades existentes entre literatura e artes visuais, são arroladas várias incompatibilidades estéticas - historicamente situadas - quanto à possibilidade de se conceber uma idéia de arte que estabeleça um vínculo entre a poesia e pintura. Nas páginas finais do referido capítulo, o estudioso italiano tende a partilhar de alguns aspectos das investigações sistemáticas de Soriau sobre o assunto. Um desses aspectos aponta para as relações existentes entre a música e a arte do arabesco. Mais adiante, dando continuidade à formulação teórica de Soriau, Praz interroga se o segredo da intercomunicação entre as artes em geral não consistiria, ao fim e ao cabo, tão-só num segredo de caligrafia.

²⁴PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

Avançando nesta rede argumentativa, Praz pergunta: “E o que é a caligrafia senão a expressão concentrada da personalidade de um indivíduo?”²⁵; o mesmo acontece com a arte, responde Praz. E conclui, dizendo que

“em termos de caligrafia, pode-se falar de um ‘ductus’, ou mão, ou estilo de escrever, não só na caligrafia mas em toda forma de criação artística, a qual é, em medida ainda maior, uma ‘expressão’, algo espremido ou tirado do indivíduo.”
(Praz, 1982, p.26)

Portanto, preocupado com a vida das formas, Praz procura agrupar literatura e artes visuais em **Ut pictura poesis**, apontando para as relações existentes entre a poesia e a pintura.

Registros sobre o mesmo tema no campo das investigações intertextuais apontam para a mesma direção de Praz. Gérard Genette²⁶ também não ficou indiferente a esse jogo intertextual no campo da arte em geral, pois:

“On voit donc bien que les pratiques de dérivation ne sont nullement le privilège de la littérature, mais qu’elles se retrouvent aussi bien en musique et dans les arts plastiques, car ce qui est vrai en peinture l’est dans une large mesure en sculpture ou en architecture....” (Genette, 1982, p.443)²⁷

Agora, um giro em torno dos estudos voltados para o campo da literatura comparada. Brunel, Pichois e Rousseau²⁸ escrevem:

“... incorporar a iconografia e as ilustrações musicais à história literária, estudar o nascimento e o desenvolvimento da crítica da arte, comparar a poesia e a música, o teatro e a arquitetura, pôr em evidência correspondências e afinidades

²⁵ Cf. Idem, ibidem, p25.

²⁶ GENETTE, Gérard. Op. cit., 1982.

²⁷ Vê-se, então, embora as práticas de derivação não sejam de modo algum privilégio da literatura, mas que elas se encontram tanto na música quanto nas artes plásticas, pois o que é verdadeiro em pintura também o é em uma ampla medida em escultura ou arquitetura. (tradução nossa)

²⁸ BRUNEL, P. PICHOS, C. ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** São Paulo, Perspectiva, 1990.

- são trabalhos precisos e reveladores.” (Brunel et al, 1990, p.82)

Se elencamos tais considerações é porque a partir delas pretendemos extrair algum prazer proporcionado pelas artes visuais, para nos fazermos mais sensíveis à linguagem truncada (sobretudo quanto à coerência) que inunda as centenas de páginas de *Ulisses*. Referimo-nos à técnica empregada na escrita joyciana e a que este modo de “caligrafia” - conforme o vocabulário de Mario Praz - nos remete a pensar. O modo como Joyce manipulou os recursos da língua em sua narrativa de ficção sofreu a interferência direta da técnica do fluxo da consciência. Com o emprego dessa técnica o escritor dublinense rompeu com a escrita tradicional, abolindo por completo as regras de pontuação. Ao que visa o fluxo da consciência na escrita literária ? “A exploração dos níveis da consciência, que antecede a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens”²⁹. A tarefa de apresentar a consciência humana na ficção foi uma tentativa dos literatos modernos em apresentar os personagens de uma maneira mais realista³⁰. Porém, dada a indocilidade (uma linguagem que procura refletir os elementos pré-conscientes) dessa escrita em comparação com os padrões convencionais, a “caligrafia”, sobretudo no texto joyciano, é apresentada como se não houvesse leitor. Noutras palavras, as ações do romance avançam não pelos diálogos (geralmente vazios e repetitivos), mas pelo

²⁹ HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. São Paulo: McGraw -Hill do Brasil, 1976, p.4.

³⁰ Ligado ao foco narrativo da ficção o fluxo da consciência procura apresentar aquilo que se passa nas consciências dos personagens. A expressão “stream of consciousness” pertence ao vocabulário do psicólogo William James em *The Principles of Psychology* (Cf. *The Stream of Thought*. In: **The Principles...** The University of Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc.1952. pp.146-187), e foi utilizada para exprimir as continuidades dos processos mentais ou o fluxo contínuo da consciência. Na literatura, o fluxo da consciência “foi uma criação dos narradores modernos para registrar ‘o drama que tem lugar dentro dos confins da consciência individual’” (Cf. Prefácio de Afrânio Coutinho in op. cit., pp.VII e VIII). Do ponto de vista de Robert Humphrey (1976), Dorothy Richardson, James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner são considerados os escritores modernos mais representativos do fluxo da consciência.

emprego da técnica do fluxo da consciência ou do monólogo interior³¹ que permite apresentar na escrita o pensamento, na medida em que este vai nascendo. Em síntese, podemos afirmar que o fluxo da consciência na literatura surgiu como uma nova expressão para reproduzir tanto os dados da pré-consciência quanto os do inconsciente.

Nesse sentido, a sensação que produz a “caligrafia” joyciana é análoga àquela produzida quando avistamos as linhas que compõem as figuras de um conhecido quadro de Dürer chamado *Melancolia I* ³². Tanto na “caligrafia” do romancista moderno quanto na “caligrafia” da gravura do pintor renascentista, existe a presença da acumulação de múltiplos elementos compositivos dispersos. Contudo, apesar dessa qualidade de escrita nesses exemplares de criação artística, existe uma perfeita organização do todo em busca de uma nova forma.

Do lado do pintor renascentista ocorre uma “quebra” com o estilo clássico renascentista baseado na representação controlada das imagens; do lado do escritor moderno opera-se uma “quebra” com as normas linguísticas tradicionais herdadas da nossa tradição cultural.

Além disso, de um outro plano, aquilo que poderia separar o texto da gravura pelas diferentes imagens produzidas em ambos, na verdade parece aproximá-los ainda

³¹ Ao prefaciocar a edição de *Les lauriers sont coupés* (“A canção dos loureiros”) (1925) de Édouard Dujardin, Valéry Larbaud - amigo particular de James Joyce - sublinha que Joyce havia confessado a ele que a forma do monólogo interior empregada no *Ulisses* tinha como fonte principal o livro de Dujardin (Cf. o prefácio de *A canção dos loureiros*. São Paulo: Globo, 1969). Porém, como nota Assis Brasil, “a dívida de Joyce, no entanto, é parcimoniosa. De fato Dujardin quebrava a narrativa ‘de fora’, sob a perspectiva do autor onisciente, e passava a fazer uma narrativa a partir do ponto de vista interior do personagem. mas o escritor francês ainda usava a estrutura da frase tradicional, obedecendo à norma da língua, com pontuação ordenada e adequada a cada período. Joyce romperia com a escrita tradicional e aboliria, por completo, a pontuação, herança que passaria, de modo exuberante para William Faulkner, base narrativa de seus grandes romances.” BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner: o romance de vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 81.

³² *Melancolia I*: gravura de Albrecht Dürer datada de 1517. Nuremberga, Germanisches Nationalmuseum.

mais. Além da caótica “caligrafia” que Joyce imprimiu no *Ulisses*, ele esparramou também confusão em toda a tradição ocidental ao longo da sua odisséia moderna. É a partir destes pontos que podemos estreitar as relações entre a furiosa escritura poética joyciana, e a não menos furiosa figura alada da melancolia representada no quadro de Dürer.

Mas, afinal, quem foi Dürer?

Albrecht Dürer (1471-1528) pode ser considerado como o primeiro pintor obcecado pela própria auto-imagem³³. Além dos famosos auto-retratos e cenas religiosas inscritos em suas gravuras, Dürer também introduziu o nu na arte do norte europeu. Sempre movido pela “tentação de Narciso”, Dürer acreditava que todo artista - enquanto um demiurgo - devia descobrir os segredos do universo para atingir a beleza. Mas, que padrão de beleza Dürer intencionava atingir através da sua arte? De acordo com os estudos de Erwin Panofsky³⁴, o estilo das obras de Dürer marcam a preocupação do pintor em redescobrir e reconquistar os padrões clássicos da arte na Antiguidade. Por outro lado, devemos lembrar que, historicamente, Dürer viveu no momento de transição da Idade Média para Renascimento. Sua época foi marcada por uma longa crise advinda de recentes acontecimentos que haviam assolado o território europeu: a Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos, Revoltas Populares, e outras tragédias. A impressão que se tinha era a da aproximação do final dos tempos.

Nesse sentido, a obra de Dürer consistiu num trabalho de síntese: ela representa a fusão que a criatividade artística do artista operou entre a sua inspiração nos clássicos da Antiguidade e a sua sensibilidade religiosa - a devoção religiosa de

³³ Cf. BERGER, John. *Dürer: a portrait of the artist*. Lisboa; Portugal: Taschen, 1985, pp. 7-13.

³⁴ Cf. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 307-376.

Dürer aparece com intensidade, sobretudo em sua série de xilogravuras que representam cenas do Apocalipse. Além disso, nota Panofsky, o projeto de reconquista da Antiguidade Clássica por Dürer é movido por uma inspiração atravessada por elementos artísticos procedentes do “Quatrocento” italiano:

“até a iconografia das primeiras figuras ‘ideais’ de Dürer parece depor a favor, e não contra, sua derivação do ‘Apolo de Belvedere’. Dürer não foi ao encontro do ‘antique’, mas o ‘antique’ é que foi ao encontro de Dürer- através de um intermediário italiano.” (Panofsky, 1979, p.333)

Entretanto, a independência reivindicada pelo artista Dürer era frequentemente incompatível com a sua fé religiosa. Nesse sentido, a obra de arte movida pelas concepções do próprio artista é que oferecerão autonomia ao objeto estético de Dürer. A geometria era a ciência por excelência para Dürer como para o seu tempo³⁵. Assim, a elaboração da coleção de xilogravuras do artista foi inovadora, na medida em que deu destaque às imagens procedentes do universo religioso movidas por leis naturais. Dessa forma, Dürer promoveu a união perfeita do real com o imaginário, circunscrevendo o delírio do imaginário em regras geométricas. Foi esse trabalho de criação e inovação artística que conferiu a Dürer a condição de primeiro pintor a elevar a descrição da melancolia à dignidade de um símbolo.

O que vemos afinal no quadro *Melancolia I*?

A imagem em geral reproduz um campo de ruínas. A personagem central é um anjo ou um gênio alado de semblante irado com os cabelos e as vestes em desalinho. Numa das mãos apoia o rosto furioso, e na outra carrega um compasso com o qual procura registrar alguma coisa; o braço encontra-se apoiado num livro fechado. De

³⁵ Cf. KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989, p.534.

acordo com estudos de Klibansky, Panofsky e Saxl, “la gravure de Dürer se compose, en ses détails, de certains motifs mélancoliques ou saturniens traditionnels (clés et bourse, tête dans la main, visage sombre, poing serré)... ”³⁶. Ao redor da figura alada se encontram em desordem e espalhados pelo chão os mais variados utensílios da vida ativa, além de outros detalhes da tradição (pedras transformadas em figuras geométricas, a figura de Eros, um calendário...), todos eles sem qualquer serventia e tornados objetos de uma meditação irada, insistente e infindável sob o furioso olhar dessa espécie de anjo. Ao fundo, os anéis de Saturno suspensos no céu reúnem o sol (ou a lua?), irradiando intensos feixes de luz; vê-se também um sereno oceano. A geometria penetra em todos os detalhes do quadro, adquirindo status de poder artístico organizador na *Melancolia I* de Dürer. Conforme observa Olgária Matos a

*“aliança entre geometria e melancolia tem uma longa tradição: aqueles dotados para a geometria são predispostos à melancolia, porque a consciência de uma esfera situada fora de seu alcance faz sofrer àqueles que têm o sentimento da limitação e insuficiência no plano do espírito.” (Matos, 1987, p. 152)*³⁷

Assim, para os filhos de Saturno, o saber é sempre obtido pela eterna ruminação dos pensamentos, marcada pela certeza de que a conquista da objetividade do objeto é sempre insatisfeita.

A teoria da melancolia está estreitamente associada às influências astrais. A mais fatídica dentre elas é a exercida pelas influências astrais de Saturno, o planeta portador da melancolia. Segundo as análises de Klibansky, Panofsky e Saxl, “la fusion

³⁶ Idem, ibidem, p. 493. (a gravura de Dürer se compõe, em seus detalhes, de certos motivos melancólicos ou saturnianos tradicionais (chaves e bolsa, cabeça na mão, face sombria, punho serrado [tradução nossa]).

³⁷ MATOS, Olgária. *A Melancolia de Ulisses: a Dialética do Iluminismo e o canto das Sereias*. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, pp.141-157.

opérée par Dürer de la triade Saturne, Mélancolie et Géométrie son unification en une figure symbolique³⁸.

Parece-nos que a **Melancolia** que se mostra no quadro de Dürer é da mesma qualidade daquela que o escritor moderno Joyce imprimiu em sua poética.

A modernidade é comumente entendida como um tempo de rupturas. Esse rompimento com a tradição foi muito bem percebido pelos poemas de Baudelaire³⁹. *Ulisses* parece muito bem representar essa situação limite, onde não é mais possível ter um contato pleno com a tradição. Em *Ulisses*, Joyce parece justificar essa atitude, esparramando e colocando em desordem os elementos da tradição, banhados por uma linguagem caótica feita de raiva e por isso mesmo amontoadora de ruínas. Em síntese, existe em *Ulisses* - tal como o da figura alada de Dürer - um olhar furioso, destruidor, lançado sobre o seu tempo e sobre todas as tradições. Esse olhar melancólico, ciente de sua impotência frente à transitoriedade do mundo, provoca uma devastação sobre o papel, empilhando palavras sobre palavras; palavras que se entrecruzam num autêntico nó de símbolos. Os leitores vão tropeçando em coisas insólitas, e no dobrar das páginas experimentam a estranha sensação de adentrar num labirinto de palavras.

³⁸ KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL. Op. cit., p. 528. (A fusão operada por Dürer da triade Saturno, Melancolia e Geometria resulta em uma única figura simbólica [tradução nossa]).

³⁹ A teoria da modernidade em Baudelaire está fundamentada nas páginas de *O pintor da vida moderna* (1863). Neste texto, encontramos a seguinte concepção: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno imutável.” (In: BAUDELAIRE, Charles. **Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p. 227). Esta concepção estética encontra-se tanto na prosa poética quanto nos poemas baudelairianos, procurando exprimir que a Beleza, na modernidade, só pode se manifestar sob uma aparência transitória e fugidia. Assim, definindo a modernidade pela novidade, Baudelaire entende que o seu traço fundamental consiste numa dinâmica interna regida pelo binômio obsoleto-novo que dá na ruptura com o definitivamente perdido; ou seja, com a tradição.

1.3. JOYCE/LABIRINTO

“A Rua Grafton alegre com toldos abertos seduzia-lhe (a Leopold Bloom) os sentidos. Musselinas estampadas, sedas, damas e dotárias, tilintar de arreios, casqueios surdestrepidando no calçamento rescaldante.” (Ul. 128)

(“Grafton street gay with housed awnings lured his senses. Muslin prints, silkdames and dowagers, jingle of harnesses, hoofthuds lowringing in the baking causeway.” U. 138)



Figura 3 - Grafton Street (Dublin)

ANDERSON, Chester G. James Joyce. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p.32.

Por vocação o tema do labirinto se relaciona com o pensamento místico, isto é, com o sagrado. Sua origem é longínqua e suas variações aparecem nas mais diversas culturas. A imagem mítica do labirinto nunca está dissociada dos relatos sagrados procedentes de múltiplos fenômenos religiosos. Seja pela oralidade, seja pelo recurso à escrita, seja pelos alcances teológicos divergentes, tais relatos versam sobre como vieram à existência as coisas de acordo com a vontade de seus deuses. Suas atividades criadoras costumam incidir num ponto central: na separação entre o espaço profano e o espaço sagrado. Por isso se constituem em verdadeiros “guias” para nos remeter ao labirinto maior, isto é, ao universo infinito: espaço sem limites definidos, sem entrada ou saída, sem fio de Ariadne.

Por outro lado, a presença da imagem do labirinto nos níveis de produtividade do conhecimento humano é uma constante em diversas áreas do saber. Ela pertence ao domínio do espaço e envolve uma relação problemática com o tempo, implicando geralmente conceituações filosóficas complexas como, por exemplo, a de Giambattista Vico⁴⁰: a teoria viconiana da história que concebe a história como uma

⁴⁰ O conceito viconiano da história como um processo cíclico que conduz ao auge da realização humana, para depois declinar e todo o processo se reiniciar, encontra-se em *Princípios de uma Ciência Nova*, publicado em 1725. Sobre esse assunto, ver, sobretudo, o capítulo II *Da metafísica poética* in VICO. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Coleção “Os Pensadores”).

repetição sucessiva de três idades; ou a nietzschiniana⁴¹, que concebe a história enquanto alternância da criação e da destruição no eterno retorno.

O labirinto como uma construção tortuosa que tende a desorientar as pessoas consiste também num dos mais fascinantes desafios para imaginação literária descrever a aventura humana. A literatura labiríntica costuma marcar fronteira com a filosofia. Na tarefa dos escritores modernos podem servir como exemplos a prosa de um Jorge Luís Borges ou de um Franz Kafka: no centro do espaço mental borgiano os textos dentro dos textos; no kafkaniano os entrelaçamentos dos fatos levados ao limiar do insólito, do absurdo. Em ambos se delineiam linguagens qualificadas por paradoxos para explicar a realidade que não pode ser conceituada, já que escapa a qualquer tipo de racionalização.

As metáforas geradas a partir dessa escrita dos labirintados, ou dessa literatura da perplexidade onde se anulam os princípios da lógica formal de causa e efeito, e na qual não existem verdades, mas apenas surpresas, perplexidades, com suas paisagens-pensamentos se propõem a desenhar o mundo e têm servido com frequência a insistentes apelos filosóficos para refletir as perplexidades causadas pelo mundo moderno que rompe com a tradição. Em meio às suas reflexões sobre a atividade do pensar correlacionada com a quebra entre o passado e o futuro no mundo moderno, Hannah Arendt, usando como recurso uma das parábolas kafkianas (ela descreve um indivíduo sendo acossado por duas forças antagônicas: o passado e o futuro; num momento imprevisto ele salta para além do campo de batalha, tornando-se juiz da contenda), para fundamentar esse grande tema do século XX, diz:

⁴¹ Na doutrina de Zaratustra o homem morre - não para ascender a Deus - para superar-se aqui mesmo. Nesse sentido, em Nietzsche, a vida eterna dá lugar a uma transcendência terrena; isto é, ao eterno retorno neste mundo. As bases dessa teoria nietzschiana encontram-se nos textos *Sobre o niilismo e o eterno retorno* (1881/88) e *Assim falou Zaratustra* (1883/85). NIETZSCHE, F. **Obras Incompletas**. 4 ed. vs.1 e 2. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Coleção "Os Pensadores").

“Kafka, graças à pura força de inteligência e imaginação espiritual, criou, a partir de um mínimo de experiência despojado e ‘abstrato’, uma espécie de paisagem-pensamento que, sem perda de precisão, abriga todas as riquezas, variedades e elementos dramáticos característicos da vida ‘real’.” (Arendt, 1972, p.36)

O interesse de Arendt pela parábola de Kafka sugere-nos que existem relações específicas entre literatura e filosofia, ou seja, que há espaços no imaginário literário que a análise filosófica pode recortar para mostrar como os agentes do mundo literário desenvolvem uma série de intercâmbios com a realidade. Nesse sentido, ao desmantelarem os avessos dessa mesma realidade os escritores fundam o espaço autônomo do território da imaginação, criando para o pensamento o distanciamento necessário contra a visibilidade ilusória do mundo. Noutras palavras, é através desses momentos de liberdade inscritos no processo de criação que os homens se abrem para o pensamento contemplativo, convertendo o mundo que antes era para nós estranho em nossa morada, descobrindo com isso uma maneira para se movimentar em liberdade num mundo fragmentado, onde a tradição não dá mais conta de explicações; o mundo enfim convertido num grande labirinto, dentro do qual teremos de traçar dolorosamente o itinerário exemplar de nossa existência.

As breves considerações acima tecidas sobre algumas qualidades do pensamento arendtiano apontam para a eterna contenda entre dois conceitos interligados no interior do debate filosófico historicamente constituído: a contemplação e a ação, ou ainda a teoria e a prática; trata-se de dois conceitos basilares que historicamente movem o pensamento filosófico; eles giram no círculo não vicioso, mas virtuoso, da reflexão filosófica, elucidando uma das características básicas do pensamento filosófico, ou seja, escolher livremente o caminho para pensar.

Porém, o princípio básico que rege o pensamento moderno assevera que devemos subordinar a nossas ações a uma racionalidade histórica anunciadora da “conclusão da história”. Talvez isto explique certos processos que descarrilharam; talvez seja possível aí incluir o marxismo que no seu vôo cego rumo à realização da história privilegiou apenas um desses conceitos - a saber: a ação, comprometendo nesse sentido o próprio objetivo da liberdade humana. Nesse caso, a figura do labirinto pode ser tomada como uma metáfora do pensamento moderno. Como disse Castoriadis, “com toda a certeza, o mito queria significar algo de importante, quando fazia do Labirinto a obra de Dédalo, um homem”⁴².

Noutro pólo, associando imaginação, psicanálise e literatura, Gaston Bachelard, em *O Labirinto*⁴³, mostra como entrar em nós mesmos pode representar uma outra etapa da reflexão sobre o tema do labirinto. No referido estudo, Bachelard reflete sobre o sonho labiríntico, procurando explorar a dimensão das realidades oníricas profundas. Nesse caso, o labirinto consiste na história da produção de imagens no sonho; o inconsciente comanda e dirige as potências noturnas e subterrâneas no interior de nossa intimidade, e é nesses espaços que o poeta submete suas imagens, fazendo passar por realidade aquilo que pertence à dimensão onírica. Nesse sentido, o labirinto constitui-se numa imagem mental, representando um desafio permanente à imaginação humana.

Na literatura ocidental a figura do labirinto se desprende da tradicional lenda mitológica grega que narra uma sequência de acontecimentos, cujo desdobre tem como cenário o imenso palácio de Cnossos.

⁴² CASTORIADIS, Cornelius. Op. cit., p.8.

⁴³ Cf. BACHELARD, Gaston. *O Labirinto*. In: **A Terra e os Devaneios do Repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pp.161-198.

Ao redor do palácio do divino Rei Minos - rei lendário de Creta - a civilização grega desabrocha. O Rei Minos, ao renovar seu poder real por um contato direto com Zeus, atribuiu à Atenas subjugada por Cnossos um imposto anual de sete rapazes e sete moças para serem devorados pelo monstro Minotauro no interior do Labirinto. O apavorante Labirinto fôra construído pelo arquiteto Dédalo, nos subterrâneos do palácio. O príncipe ateniense Teseu, voluntariamente, se apresentou para acompanhar as quatorze vítimas e livrar seu povo do tributo que devia pagar ao monstro. Ariadne, filha de Minos e irmã de Fedra, apaixonada por Teseu, deu-lhe um novelo de lã com o qual o herói ateniense descobriu a saída do Labirinto.

O novelo de lã é a metáfora do Labirinto: local obscuro situado nas vagas dos alicerces do Palácio de Cnossos e dotado de um emaranhado de voltas e mais voltas, onde a gente entra, perde-se e desaparece. O fio mágico de Ariadne indica o único caminho a percorrer diante da multiplicidade de saídas. Poucas pessoas conhecem o caminho certo⁴⁴.

Coube a Dédalo, o inventor imaginativo do Labirinto e das asas de cera para voar, uma série de dissabores. Entre eles, a perda do filho Ícaro, que, ousando voar próximo do sol, queimou as asas e caiu no mar.

Como podemos observar, a emergência do tema do labirinto pode ser situado por diversas formas de conhecimento. Na Antiguidade o tema não é comum aparecer fora da referência ao mito de Dédalo. Na literatura épica greco-romana a figura do labirinto é recorrente tanto na *Odisséia* de Homero como na *Eneida* de Virgílio. Considerando-se que na distribuição de suas materialidades arquitetônicas as cidades sempre estiveram ligadas à imagem do labirinto, poderíamos aplicá-la ora

⁴⁴ Cf. KAZANTZAKI, Nikos. **No palácio do Rei Minos**. São Paulo: Editora Marco Zero, 1986, p.216.

identificando Tróia como um labirinto a ser vencido pelo herói homérico Odisseu nas páginas da *Iliada*, ora identificando Roma como outro labirinto a ser conquistado pelo herói virgiliano Enéias nas páginas da *Eneida*. Ou, ainda, identificando como autênticos labirintos os tortuosos percursos (repletos de passagens e seres traiçoeiros) ora traçados pelo herói Odisseu durante o seu retorno a Ítaca, ora traçados pelo herói Enéias em sua odisséia pelo Lácio até alcançar a morada definitiva: a cidade de Roma. Constata-se, dessa forma, que toda viagem comporta de um momento para o outro passagens labirínticas, ou paisagens que desorientam. Nesse sentido, em toda narrativa tradicional repousam “conselhos” que tendem a liberar uma sabedoria - ou, ainda, elementos de verdade, conforme sugere Walter Benjamin em suas teses acerca da figura do narrador tradicional: “... o narrador é um homem que sabe dar conselhos (...) Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história narrada”⁴⁵.

De figura externa o labirinto pode interiorizar-se, como, por exemplo, no plano amoroso. Dentro do lirismo medievalista, Petrarca - em versos no *Canzoniere* - fixa a imagem do labirinto do amor, dizendo: “Bendito seja o dia, o mês, o ano, a sazão, o lugar, a hora, o momento...”⁴⁶, em que o poeta encontrou sua amada Laura.

Apesar do gênero épico mostrar seus heróis como figuras essencialmente grandiosas e voltadas somente para a realização de grandes feitos heróicos, a fim de adquirirem a imortalidade na memória das gerações posteriores, esses personagens - destituídos de conflitos interiores ou psicológicos -, por seus caminhos erráticos, são com frequência aprisionados nos labirintos do amor.

Na *Odisséia*, o herói Odisseu durante a sua peregrinação de retorno a Ítaca foi

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*: tese 4, in op. cit., p. 200.

⁴⁶ PETRARCA. *O Cancioneiro de Petrarca*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1945, p.55.

seduzido por ninfas, deusas e miragens de outras divindades sedutoras. No Canto V encontramos Odisseu a lamentar a sua desdita por não conseguir desvencilhar-se dos laços sedutores da ninfa Calipso, na distante ilha de Ogígia: com ela conviveu um período de sete anos.

Durante a sua permanência na ilha paradisíaca dos feácios Odisseu esteve prestes a não resistir aos encantos da bela adolescente Nausícaa (Canto VI), filha do rei Alcínoo e da rainha Areta. Ademais, ao relatar as aventuras que vivera durante o seu regresso a Ítaca, Odisseu narra as perigosas seduções amorosas (junto a seus companheiros) a que estiveram expostos na ilha da deusa Circe - com quem Odisseu aliás desfrutou as delícias do amor durante um ano - que lançava os homens por ela seduzidos num curral, transformando-os em porcos (Canto X). Além disso, Odisseu também enfrentou as miragens das figuras das Sereias (Canto XII), com o seu atraente e perigoso canto que leva os homens ao esquecimento.

Agora, o deixar-se enlevar pelas miragens do amor em graus de intensa dramaticidade. Referimo-nos à epopéia de Virgílio.

Por obra dos deuses, Dido, a rainha de Cartago, nutre uma paixão violenta por Enéias, desde que o herói troiano aportou em seu reino, fugindo da destruição de Tróia (Livro I). Este desejo que acomete a rainha Dido fôra instilado pelos deuses que discordavam em ver o Lácio conquistado pelo herói troiano. Mas foi também pelos desígnios dos deuses que Enéias foi obrigado a abandonar a rainha de Cartago, a fim de cumprir a sua missão suprema, ou seja, fundar a cidade de Roma. Esta decisão leva a apaixonada rainha à própria autodestruição: ela se suicida e o reino de Cartago é destruído por um incêndio (Livro IV).

As variações da metáfora do Labirinto colocam-na também relacionada com o

mundo do mal ou com o mundo dos infernos.

De forma contundente ela aparece nas **Nekuia(s)** (descida aos infernos para os antigos), tanto na *Odisséia* quanto na *Eneida*. A sua função ou o seu mérito consiste em tornar o herói um narrador, isto é, um aedo. A perigosa descida do herói Odisseu ao reino de Hades (Canto XI) é antecedida por conselhos dados por Circe: a deusa prescreve o ritual de sangue que o herói deveria realizar para proteger-se dos mortos. Esses rituais atuam como uma espécie de “fio de Ariadne” para que o herói possa encontrar a saída do labiríntico reino dos mortos.

Na *Eneida* (Livro VI), o herói troiano é aconselhado pela monstruosa Sibila de Cumas a colher um ramo de ouro: ele servirá como escudo protetor para que o herói troiano atravesse com segurança o labiríntico reino dos mortos.

1.3.1 - *Ulisses*: um labirinto de papel

O tema Labirinto não é explicitamente evocado nas páginas de *Ulisses*. O prazer de ocultar previamente aquilo que se pretende fazer ver, coloca James Joyce bem próximo a outro moderno construtor de labirintos, ou seja, Franz Kafka. Mas, embora não haja referência explícita ao labirinto no *Ulisses*, o relato do vagar sem rumo dos personagens pela geografia da cidade de Dublin impõe a figura do labirinto no romance de Joyce; os seus personagens parecem em constante risco de retorno ao ponto de partida; existe para os personagens o permanente risco da perda numa eterna perambulação. Nesse sentido, o romance inteiro nos põe à beira de uma vertigem. Além disso, o fluxo da consciência dos personagens se superpõe uns aos outros: as histórias se entrelaçam, a fragmentação do texto e a persistente aceleração da

narrativa são elementos que no conjunto sugerem a figura de um assombroso Labirinto.

Uma segunda ordem de observações é quanto à relação finito e infinito, típica do tema do Labirinto. Ela representa um perigo, podendo significar a possibilidade de um assustador confinamento. Este tema, relacionado com a questão da linguagem, ou de se ultrapassar os limites da linguagem, encontra nas considerações de George Steiner uma posição:

“Falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso. Falar com a força máxima da palavra, assim com o faz o poeta, é sumamente perigoso (...) A criatividade demoníaca de seu instrumento ronda as cercanias da Cidade de Deus; deve saber quando recuar para não ser consumido, como Ícaro, pela proximidade de uma criação maior...” (Steiner, 1988, p.58)⁴⁷

Esse perigo é um espectro que ronda o romance de Joyce: ele é o construtor de um Labirinto (identificando-o voluntariamente com as cidades modernas), no caso específico, a cidade de Dublin - palco das deambulações dos personagens do romance. Dessa perspectiva, o “tour” empreendido por Stephen Dedalus e Leopold Bloom pelas ruas e outras diferentes áreas de Dublin resulta na concreção de um espaço arquitetônico que, afetando sobremaneira a estrutura do texto no seu todo, converte tanto a prosa como a poesia joycianas numa intrincada literatura arquitetônica. Assim, a cidade, com suas casas, seus edifícios, suas ruas e avenidas, praças, jardins ou cemitério, transforma-se em objeto literário na escrita de Joyce a ponto da cidade de Dublin impor-se como um colossal Labirinto, sobressaindo-se algumas vezes como a

⁴⁷ STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

protagonista principal do *Ulisses*.

Dentro de um labirinto tudo se repete ou parece repetir-se. O errante que procura inutilmente a saída experimenta o infinito do tempo, do espaço, das meras causalidades.

CAPÍTULO II

OS JOGOS INTERTEXTUAIS NO MUNDO DE *ULISSES*

*"Gorro claro e fitas em cores,
Ele vem no vale, cantando:
Entra, entra nessa ciranda,
Ó todos vós que amais,
O sonho, fique aos sonhadores
Que não quiserem vir,
A quem cantar e rir
Não movem mais.*

*Com suas bandas a ondular,
O canto se transforma em chama;
Em seus ombros, zumba um enxame
De abelhas. Aproxima-se
O fim do tempo de sonhar
Os sonhos: como a amado
E amada, me é chegado,
Amor, o clímax."*

*("Bright cap and streamers,
He sings in the hollow:
Come follow, come follow,
All you that love.
Leave dreams to the dreamers
That will not after,
That song and laughter
Do nothing move.*

*With ribbons streaming
He sings he bolder;
In troop at his shoulder
The wild bees hum.
And the time of dreaming
Dreams is over _
As lover to lover,
Sweetheart, I come.")*

(James Joyce, Música de Câmara, X)

Figura 4 - Plano Geral de Ulisses (episódios e títulos) *

Um aspecto importante que Joyce emprega para compensar a ausência de um enredo complexo no *Ulisses* são as unidades de tempo e lugar: os fatos acontecem num período de dezoito horas do dia 16 de junho de 1904, na capital irlandesa. O número de episódios, ou capítulos, é proporcional ao tempo cronológico, ou seja, somam dezoito. O romance divide-se em três partes, assim como a *Odisséia* de Homero. Entretanto, diferentemente do texto homérico, composto por vinte e quatro Cantos, a distribuição dos episódios dentro de cada bloco do *Ulisses* obedece ao esquema joyciano fornecido a Stuart Gilbert, constituindo-se no seguinte:

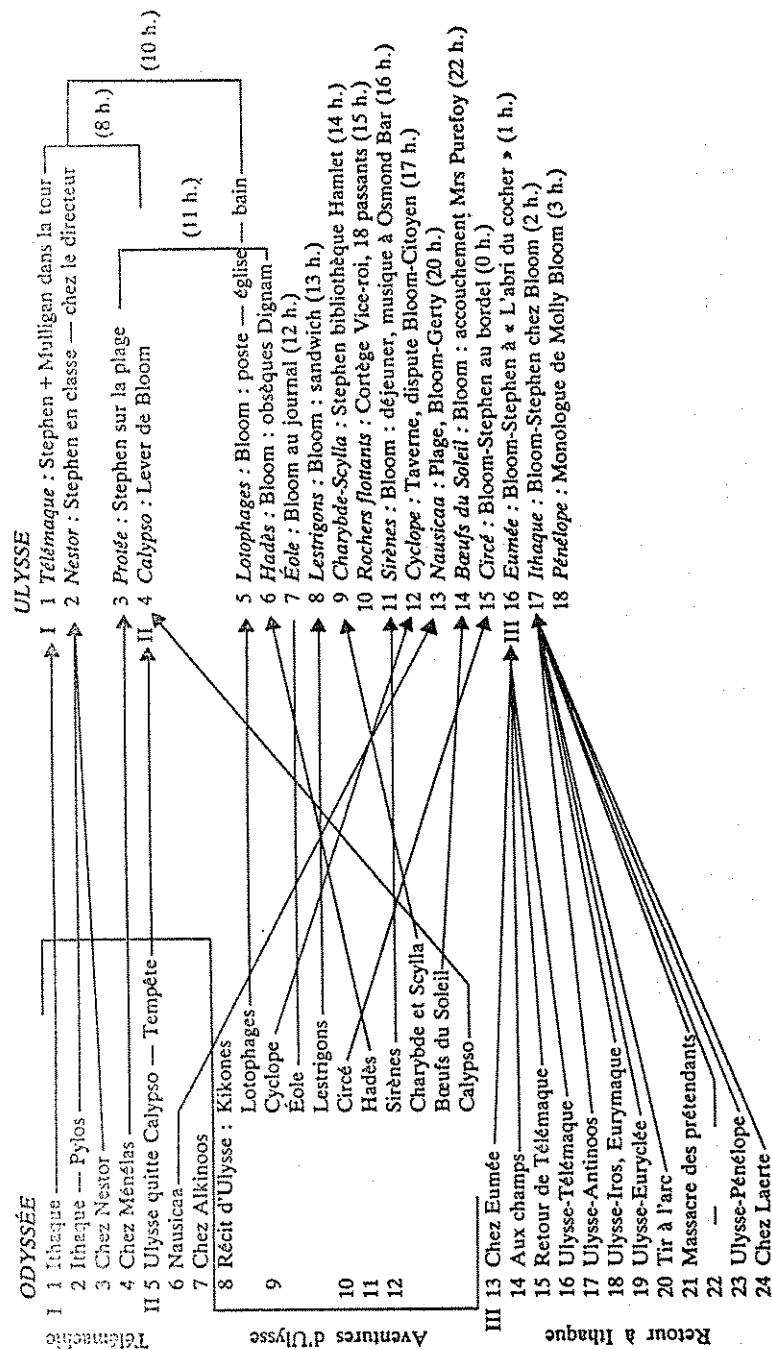
1) **Parte I** - A “Telemaquia”, que apresenta Stephen Dedalus em busca do pai espiritual, é composta pelos seguintes episódios: episódio 1: **Telêmaco** (pp.7-22) / episódio 2: **Nestor** (pp.22-32) / episódio 3: **Proteu** (pp.32-42);

2) **Parte II** - A parte central da obra, que apresenta as peregrinações de Leopold Bloom pelas ruas de Dublin, é composta pelos seguintes episódios: episódio 4: **Calipso** (pp.45-56) / episódio 5: **Os Lotófagos** (pp.56-68) / episódio 6: **Hades** (pp.68-90) / episódio 7: **Éolo** (pp. 90-115) / episódio 8: **Os Lestrigônios** (pp. 115-140) / episódio 9: **Cila e Caribde** (140-166) / episódio 10: **Os Rochedos Errantes** (166-193) / episódio 11: **As Sereias** (193-220) / episódio 12: **O Ciclope** (220-258) / episódio 13: **Nausícaa** (258-284) / episódio 14: **Os Touros do Sol** (pp.284-315) / episódio 15: **Circe** (315-419);

3) **Parte III** - A última parte ou “Retorno” (*Nostos*), que apresenta a volta de Leopold Bloom ao lar, é constituída pelos seguintes episódios: episódio 16: **Eumeu** (pp.423-461) / episódio 17: **Ítaca** (pp.461-517) / episódio 18: **Penélope** (pp.518-550).

* Dados extraídos de Paulo Vizioli, *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: E.P.U, 1991. A paginação de cada episódio segue a seguinte edição do *Ulisses*: *Civilização Brasileira*. Tradução Antônio Houaiss. 8 ed. Rio de Janeiro, 1993.

Figura 5 - Roteiro de Ulisses *



* Extraído de Gérard Genette. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, pp. 356.



Figura 6 - Mapa de Dublin

ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p. 23.

Com o conjunto de traços reunidos até agora sobre o *Ulisses*, voltemos novamente às primeiras linhas do romance, mas agora imbuídos de um propósito, isto é, estabelecermos um jogo intertextual com a literatura clássica procedente das poéticas homérica e virgiliana. Percorramos por partes, portanto, esse suntuoso Labirinto causador de tantas perplexidades, que parece apontar para o momento definitivo da entrada do sujeito moderno no prosaico e vertiginoso cotidiano de uma cidade ocidental na aurora do século XX.

*“Miss Dune tamborilou no teclado:
— Dezasseis de Junho de mil novecentos e quatro.” (Ul.174)*

*(“Miss Dunne clicked on the keyboard:
— 16 June 1904.” (U 188))*

2.1 “TELEMAQUIA” JOYCIANA (PRIMEIRA PARTE DO ULISSES)

2.1.1 - EPISÓDIO 1: *Telêmaco* (8 horas da manhã: “Stephen Dedalus, enfarado e sonolento”)

A primeira parte do *Ulisses* de James Joyce é constituída de três episódios e imita a primeira parte da *Odisséia* de Homero, tradicionalmente dividida em quatro Cantos conhecidos em seu conjunto como “Telemaquia”. Cada personagem de Joyce parodia um de Homero: no episódio inaugural do “épico moderno”, o jovem poeta

Stephen Dedalus já retornou do auto-exílio que o levou a deixar a Irlanda (a decisão pelo auto-exílio foi tomada nas páginas finais do romance *Um retrato do artista quando jovem*). Agora ele encontra-se na Torre Martello, em Dublin, exposto a uma série de provocações e humilhações proferidas pelo jovem médico pagão Buck Mulligan e pelo seu amigo inglês Haines. Ambos personagens, aproveitando-se da imaturidade do jovem artista irlandês, que ainda se encontra em busca de si próprio e de um pai espiritual, tecem comentários cínicos sobre alguns incidentes da vida de Stephen (sua formação jesuítica e posterior perda da fé; o remorso pela morte da mãe...), a fim de ferir a sensibilidade do poeta.

No segundo episódio, o professor Stephen Dedalus aparece junto a seus alunos na escola onde leciona. Em seguida, na secretaria da escola, ele conhece a estranha visão de mundo do diretor, o Sr. Deasy. Com desdém Stephen ouve do velho sovina (“_ Dinheiro é poder...”, acentua o Sr. Deasy) uma concepção escatológica de história, cujo núcleo consiste em condenar as mulheres e os judeus como os responsáveis pelas oscilações do desenvolvimento histórico. Finalmente, o terceiro episódio apresenta a consciência melancólica de Stephen Dedalus a ruminar seus conflitos interiores. A narrativa concentra-se num longo e intenso monólogo interior do personagem, tendo como pano de fundo a praia de Sandymount.

Agora, um breve resumo da “Telemaquia” homérica.

Na primeira parte da *Odisséia* de Homero, Telêmaco, humilhado pelos numerosos pretendentes da mãe Penélope, sai em busca do pai - o herói Odisseu - desaparecido desde o final da guerra de Tróia. Favorecido pelos desígnios do Olimpo, e tendo a deusa Palas Atena como mentora, Telêmaco deixa o palácio de Ítaca e viaja pelos mares até alcançar os reinos dos heróis gregos que já retornaram da guerra de

Tróia (Cantos I e II). Em Pilos, Nestor dá conselhos a Telêmaco. Dentre eles, enfatiza a inconstância feminina, alertando Telêmaco para que não se ausente de Ítaca por muito tempo, sob pena de perder suas propriedades (Canto III); em Esparta, Menelau, junto à esposa Helena, narra as peripécias enfrentadas durante a sua viagem de regresso à Lacedemônia. Conta em detalhes o encontro que tivera com o deus metamorfoseador Proteu, no Egito: esta divindade do mar revelou-lhe a tragédia ocorrida com Agamênon, traído pela esposa Clitemnestra tão logo retornara da guerra de Tróia, além de indicar-lhe o paradeiro do herói Odisseu: ele encontrava-se retido pela ninfa Calipso, na distante ilha de Ogígia, desde o final da guerra de Tróia (Canto IV).

Encerrada sua breve odisséia, Telêmaco retorna a Ítaca onde continua a ser insultado e açoitado pelos pretendentes da mãe.

Como se pode ver, através desse referencial intertextual elucidativo, nenhuma leitura de *Ulisses* será suficiente se os leitores não estiverem informados ou conscientes da estrutura narrativa do épico homérico que está por trás dessa criação literária. Além disso, não se pode negar a universalidade da mensagem homérica sobre-imprimida em *Ulisses*, embora transformada e distorcida em seu conteúdo pelo emprego da sátira joyciana. Mas caso continuássemos a progredir nessa direção, ou seja, na leitura do texto joyciano acoplada exclusivamente ao paralelo homérico, permaneceríamos numa espécie de análise intertextual que não interessaria aos nossos propósitos, pois, apenas com esta constatação, a rigor não alcançaríamos outras significações produzidas pelo texto joyciano, promovidas sobretudo por efeitos intertextuais nem sempre vinculados ao paralelo homérico. Não é nosso objetivo aqui enumerar o vasto número de obras visitadas pelo leitor James Joyce e suas posteriores

incorporações (às vezes claramente, outras não) no processo de criação do seu *Ulisses*¹. As nossas buscas e pesquisas acerca dessas influências revelaram-se infindáveis, conduzindo-nos a inúmeras fontes. Caso desejássemos fornecer a bibliografia desse nosso roteiro de pesquisa, ela estaria sempre incompleta. Foi necessário então selecionarmos um certo número de paralelos - sobre os quais nos referiremos em breve, porém sem qualquer intenção de esgotá-los! (a nosso ver, uma tarefa irrealizável dentro dos limites de uma existência) -, para, sempre que for preciso, apontarmos ao menos para alguns dos seus contornos com o propósito de revelar o vasto campo de significações e originalidade da poética joyciana que se perderiam aos olhos dos leitores não intertextuais. Ademais, esta medida também nos previne quanto a um possível distanciamento de uma das premissas básicas da nossa pesquisa, ou seja, aquela que consiste na tentativa de fazer com que as poéticas homérica, virgiliana e joyciana dialoguem entre si. Se nos estendemos nessas considerações, é porque do nosso ponto de vista o “suporte” da estrutura narrativa da *Odisséia* não é o bastante para oferecer-nos a segurança desejada durante a leitura de *Ulisses*. Sem dúvida trata-se de um instrumento importante, mas tende a revelar-se insuficiente quando nos defrontarmos com as “armadilhas” que nos espreitam e nos assaltam a cada página desse romance labiríntico por força da interferência de outros paralelos. Ainda insistindo neste ponto, pensamos que o breve exercício intertextual entre as “Telemaquias” homérica e joyciana acima registrado (excluindo os outros paralelos!) mostra como cenas e personagens do épico homérico só têm com as cenas

¹ Ver, a esse respeito, o texto de Munira H. Mutran *A tradição literária irlandesa em James Joyce. Sobre as influências de Joyce (apenas no campo da literatura!)*, Mutran diz que “se por um lado Joyce incorporou, transformou, repetiu, renovou, com seu talento a arte de escritores não-irlandeses como Ibsen, Shakespeare, Flaubert, Dante e Rabelais, só para citar alguns poucos...” ; por outro, quanto à tradição anglo-irlandesa, Joyce “conta com Swift, James Clarence Mangan, Bernard Shaw, Oscar Wilde, George Russel, Edward Martyn, George Moore, Yeats, Synge e James Stephens.” In: *A questão da Modernidade*. USP: São Paulo, caderno I, 1993, pp. 43-44.

e personagens da produção romanesca joyciana vagas relações de semelhanças.

Ademais, parece-nos importante assinalar desde já que o enredo de cada um dos dezoito episódios que compõem *Ulisses* geralmente derivam de temas secundários extraídos dos Cantos da *Odisséia*.

São inúmeros, portanto, os obstáculos que enfrentamos tão logo damos início à leitura do enigmático *Ulisses*: ora, como já frisamos, pela inclusão de outros paralelos além do homérico, ora pela multiplicidade dos efeitos metalinguísticos provocados pela paródia empregada por Joyce nos textos alheios.

Outro obstáculo ? Visando completar aquilo que já observamos anteriormente: o título da obra. Ou a alusão sugerida, a saber: o título remete-nos prontamente para a tradução latina do nome do herói protagonista da *Odisséia*; isto é, Ulisses, o que tende a provocar nos virtuais e informados leitores do romance de Joyce o imediato reconhecimento com o épico homérico. Mas para a perplexidade dos mesmos, e parafraseando Genette, esta referência não corresponde ao nome de nenhum personagem do romance². O título, com efeito, é enganador, podendo levar inclusive um eventual leitor não intertextual da obra a assimilar perfeitamente o enredo do hipertexto - que é o texto -, sem necessariamente conhecer o do hipotexto (a *Odisséia*, ou o texto anterior). Entretanto, mesmo para os leitores advertidos quanto à relação de *Ulisses* (o hipertexto) com a estrutura narrativa da *Odisséia* (o hipotexto), caso queiram segui-la rigorosamente, o entendimento do texto joyciano tende a escapar frequentemente, haja vista o número excessivo de significações que os jogos intertextuais suscitam no romance por conta de outros paralelos não tão nucleares quanto o homérico.

² GENETTE, Gérard. Op. cit., p.355.

Esta é aliás uma das características básicas da intertextualidade no *Ulisses*. Com Gérard Genette aprendemos que o palimpsesto (texto superficial e posterior cujos traços encobrem um texto original) *Ulisses* se constitui sem dúvida num caso limite de emancipação extrema em relação ao hipotexto, no interior dos estudos sobre a hipertextualidade³.

Diante disso, é sempre bom ter em mente que, desde as primeiras linhas do romance, outros paralelos - além do homérico -, ainda que secundários, interferem na história. No episódio inaugural a insistência recai com uma certa frequência nos paralelos shakesperiano e bíblico, ambos sofrendo sucessivos e crescentes desdobramentos ao longo do volumoso romance. Nesse sentido, são notáveis os efeitos intertextuais alcançados pela narrativa joyciana. É o caso, por exemplo, da unidade de alguns episódios atingida sobretudo pela circunscrição da existência de alguns dos seus protagonistas à luz da tríade intertextual acima apontada. Por exemplo, se de um lado aparece o personagem Stephen Dedalus subdividido em Stephen-Telêmaco-Hamlet-Cristo; de outro, temos o personagem Leopold Bloom subdividido em Bloom-Ulisses-Shakespeare-Deus. Assim, diferentemente do modelo clássico da epopéia, que pode ser definido como o palco de uma permanente luta contra o esquecimento (no plano da representação heróica tanto a astúcia de Odisseu quanto a piedade de Enéias são qualidades atribuídas aos respectivos heróis para que não saiam de si mesmos; elas garantem a autoconservação da identidade dos heróis), pelo contrário, os protagonistas de *Ulisses* tendem a perder as suas formas ao longo do romance, chegando às vezes a desaparecerem do alcance da vista do leitor.

Estes dados nos conduzem à questão da dimensão parodística do texto. Como

³ Cf. Idem, *ibidem*, p. 357.

se sabe, a paródia⁴ ou o texto paródico sempre leva à destruição dos conteúdos propostos pelos autores dos hipotextos. No *Ulisses* a transformação dos textos alheios pela paródia é exageradamente obsessiva. Ela revela-nos sobretudo a “atitude imperialista” do ficcionista irlandês em querer preencher com sua visão de mundo - habitada pelas camadas do cotidiano dublinense - um texto posterior (ou o hipertexto *Ulisses*) a partir das entrelinhas dos textos originais (ou hipotextos) procedentes da tradição ocidental.

Neste ponto, a criação literária de James Joyce se aproxima da concepção de história em Walter Benjamin. O ato de Joyce em transmitir a tradição enquanto catástrofe parece abrigar a intuição de Benjamin que vê a tradição como destruição⁵. Além disso, tanto o escritor como o filósofo ao encararem a tradição como pluralidade (ou como um conjunto de muitas tradições) não deixaram escapar um poderoso elemento: o poder da tradição que tudo unifica e que geralmente desemboca na tradição dominante. Assim, se Benjamin em sua concepção de história visa explodir a tradição entendida como o centro das relações de poderes que garantem a falsa continuidade histórica, por seu turno, Joyce, com seu *Ulisses*, promove uma

⁴ *Paródia* - do grego *paroidia* = canto ao lado do outro; sentido literal do termo, segundo definição de Massaud Moisés em seu *Dicionário de Termos Literários* (6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992). Ou, ainda, seguindo Genette, secundado por Scalinger, temos: “la parodie est donc une rhapsodie retournée, qui par des modifications verbales ramène l’esprit à des objets comiques.” In: GENETTE, G. Op. cit., p.21.

⁵ Na concepção de Benjamin, a tradição atuava auratizando os objetos do passado com o fim de presentificá-los no presente. A tradição destruía a integridade de seu objeto, porém, sem desvalorizá-lo - distanciando-o de si mesmo e de quem o recebia (a famosa experiência da aura em Benjamin). Nesse sentido, a tradição em Benjamin é destrutiva e a obra de arte é sempre ruína: um local de luto (pois aquilo que a tradição transmite nunca é completo) onde a tradição pode ser reconhecida. Na tese 9 *Sobre o conceito de história*, Benjamin escreve: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.” (In: BENJAMIN, W. Op. cit., p.226). Segundo Benjamin, a tecnologia na modernidade vence a tradição, instaurando um momento de crise que pode resultar na alienação das massas pela estetização da política através da tecnologia (na medida em que o local em que o passado e o presente se reúnem não é mais um local de luto, mas palco da política) ou na politização da arte.

verdadeira explosão da tradição, procurando acumular nos domínios de sua obra uma colossal montanha de fragmentos, transformando-a numa espécie de morada da descontinuidade da tradição; ou seja, no *Ulisses* já não existe o poder da tradição, pois o gesto destrutivo joyciano - que lembra o gesto alegórico benjaminiano⁶ - não permite a auto-sacralização da tradição. Foi talvez pelos excessos desse ousado empreendimento que Joyce instaurou uma nova maneira de ler os clássicos. Quanto às afinidades entre os dois discursos - do escritor e do filósofo -, vão ainda mais longe, consistindo num dos aspectos que pretendemos explorar na construção desse intertexto.

Voltando à questão do princípio: existem ainda outros obstáculos observáveis durante a leitura de *Ulisses*?

Tudo nos força a apontar mais um: a análise intertextual a partir das relações entre narrativa e história inscritas tanto no hipotexto paradigmático quanto no hipertexto. Exemplificando: retornando ao enredo da *Odisseia*, no contexto da “Telemaquia” as lembranças da figura do herói Odisseu são frequentes na memória dos personagens: Penélope lamenta a longa ausência do esposo; os pretendentes demonstram certa inquietação ao ouvirem as profecias dos adivinhos quanto a um possível retorno do herói a Ítaca; o pai Laertes e o filho Telêmaco encontram-se aflitos e inconformados com a ausência de Odisseu... Assim, do Olimpo ao mundo dos mortais, a ausência do guerreiro é lamentada por uns e desejada por outros. A ausência de Odisseu constitui-se, portanto, no elemento estruturador que põe em

⁶ Na tese *7 Sobre o conceito da história*, Benjamin lembra que “os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos ‘bens culturais’ (...) Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos (...) assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.” In: BENJAMIN, Walter. Op. cit. p. 225.

movimento todo o enredo da “Telemaquia”.

Pelo contrário, na “Telemaquia” da epopéia moderna não há nenhuma referência explícita àquele que será o equivalente ao herói homérico; ou seja, um certo cidadão dublinense chamado Leopold Bloom. A rigor, esse personagem “florescerá” de forma repentina a partir da linha inaugural da terceira parte do romance. Antes disso, ele apenas flutua como uma espécie de nebulosa na mente de Stephen Dedalus, constituindo-se tão somente numa imagem difusa de um pai espiritual destituído de qualquer característica própria. Dessa forma, o elemento estruturador da primeira parte do *Ulisses* concentra-se exclusivamente nos desafetos, ou melhor, na crise emocional vivida pelo jovem poeta Stephen Dedalus.

Ainda dentro dessa perspectiva, das páginas centrais da epopéia homérica (dos Cantos IX ao XII) promana a narrativa do *viator* herói Odisseu centrada em suas viagens repletas de aventuras e tribulações, desde a sua partida de Tróia. A platéia reunida na corte do rei feácio Alcínoo encanta-se com os fatos narrados pelo herói itacense: trata-se de episódios repletos de feitos heróicos que ilustram a maneira como Odisseu enfrentou e superou sucessivos obstáculos (autênticas passagens ritualísticas), pondo à prova as limitações da sua privilegiada dimensão sobre-humana. Odisseu narra aos ouvintes histórias sobre seres monstruosos que enfrentara num vasto mundo imaginário: sereias, de pérfidos cantos que levam os homens à loucura; ciclopes, devoradores de carne humana; comedores de loto, planta que faz esquecer o desejo de regresso; lestrigões, povo antropófago; Circe, a maga metamorfoseadora que transforma os homens em porcos; os mortos, no apavorante mundo de Hades; as monstruosas Cila e Caribde... e outros que tais, durante a sua acidentada e tantas vezes adiada viagem de regresso a Ítaca.

O desdobramento narrativo no espaço dessa sequência de Cantos (porque trata-se de uma narrativa oral) tem a propriedade de maravilhar toda a corte dos feácios; ele converte o herói Odisseu num autêntico narrador, num aedo. Na verdade, tais Cantos em seu conjunto encerram um momento de capital importância para o texto homérico, e por conseguinte para toda a literatura ocidental, na medida em que elege Odisseu como o protótipo da figura do narrador tradicional (se no espaço real da viagem de Telêmaco as aventuras são narradas em terceira pessoa, pelo contrário, as aventuras do herói Odisseu, num espaço mítico e maravilhoso, são narradas em primeira pessoa). Nesse sentido, esses Cantos possuem em essência a propriedade fundante da narrativa ocidental.

Pelo contrário, no foco narrativo de *Ulysses* existe uma terceira pessoa que se confunde com uma primeira pessoa logo no início do romance - trata-se, na verdade, de uma estratégia adotada pela prosa de ficção moderna para promover o desaparecimento do narrador. Nesse sentido, a narrativa romanesca moderna, subestimando as estruturas temporais de antecipação (prolepse) e de retrospectão (analapse) inscritas nas formas canônicas das narrativas épicas, contribui cada vez mais com o fim da narrativa tradicional, interditando com isso cada vez mais o trabalho de uma possível restauração da própria poesia épica. Como procura acentuar Genette:

*“les événements racontés par Ulysse aux chants VII à XII sont antérieurs à ceux que relate Homère dans les sept premiers chants; Joyce n'a pas pris garde à cette vaste analepse, ou n'a pas voulu en tenir compte.” (Genette, 1982, p.355)*⁷

⁷ (Os acontecimentos narrados por Ulisses dos cantos VII aos XII são anteriores àqueles que relata Homero nos sete primeiros cantos; Joyce considerou esta vasta analepse, ou não quis levá-la em conta. [tradução nossa])

Acompanhando as considerações de Genette, aprendemos que a analepse, enquanto “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história”⁸, é um dos topos formais do gênero épico que tende a desaparecer no estilo da narração romanesca moderna. Embora a narrativa joyciana se apóie no modelo narrativo da *Odisséia*, essas formas tradicionais de posições temporais ou figuras de estilo, que desenham um autêntico zigzague temporal no épico homérico, e cuja função precípua é ampliar as possibilidades de se retomar o passado, estão ausentes no romance de Joyce.

Em contrapartida, neste ponto, não poderíamos deixar de comentar ou de levar em conta um dos fatores inovadores que organizam a narrativa joyciana, ou seja, a técnica da montagem. Em seu texto sobre a crise do romance, Walter Benjamin enalteceu essa técnica aplicada pelo romancista alemão Alfred Döblin no seu *Berlin Alexanderplatz* (1929):

“É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada.” (Benjamin, 1985, p.56)

Ao olhar benjaminiano, a aplicação dessa técnica - procedente do movimento dadaísta europeu - na escritura do romance moderno mostra-se revolucionária, pois, além de fazer explodir a forma fossilizada do gênero, ela também implica a possibilidade de restauração em novos padrões da narrativa épica. Em síntese, a técnica da montagem constitui-se em trazer para as páginas do romance os múltiplos e triviais elementos que desenham o cotidiano do mundo moderno (por exemplo:

⁸ GENETTE, Gérard. Op. cit., p.38.

estatísticas, anúncios jornalísticos, publicidades...), entrecortando-os com versos estereotipados de antigas epopéias - ou qualquer outro texto fundador da cultura ocidental -, no intuito de mostrar as relações contraditórias entre o cotidiano do mundo moderno e a poesia, ou, noutras palavras, entre cotidianidade e heroísmo moderno. Nesse importante registro, Benjamin faz uma menção a James Joyce. Condena, entretanto, a técnica do monólogo interior aplicada no estilo joyciano. Contudo, a estas críticas responde o “curriculum vitae” redigido pelo pensador alemão, no qual ele demonstrava a intenção em desenvolver estudos em torno da obra do escritor irlandês (“... j’ai toujours eu en projet le plan d’un livre sur les trois grands métaphysiciens parmi les écrivains contemporains: Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust.”⁹). Esta ambiguidade benjaminiana permite que a polêmica seja mantida.

Pouco a pouco, viemos somando através desse quadro comparativo, alguns elementos discordantes que servem para indicar-nos onde o romance joyciano não se confunde com a epopéia homérica. Além disso, eles servem também para ressaltar diferenças que relacionam-se diretamente à problemática ligada aos gêneros literários e suas respectivas representações da realidade através linguagem. Ainda dentro destas questões, no momento nos preocupa elucidar outras distinções entre os gêneros épico e romanesco. São elas: se na epopéia o papel do narrador era preservar a memória dos heróis e dos seus feitos heróicos, além de servir, na condição de aedo inspirado, de intermediário entre as Musas e o público a sua volta, pelo contrário, o narrador da ficção moderna, inserido numa realidade tornada prosaica - despida portanto da transcendência do universo épico (povoado por deuses e heróis) - em que o processo

⁹ *Walter Benjamin - curriculum vitae*. Escrito entre 1928 e 1933, nada se sabe sobre as razões que levaram Benjamin a redigir este documento. In: *Revue d’Esthétique*. **Walter Benjamin**, no. 1, Privat, C.N.R.S., 1981, p.180. (Eu sempre tive como projeto o plano de um livro sobre os três grandes metafísicos entre os escritores contemporâneos: Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust. [tradução nossa]).

de individualização das relações pessoais prevalece, procura insistentemente restituir a dignidade dos personagens através da poesia de que foram despojados. Assim, diante do que vínhamos expondo acima, paradoxalmente, parece aqui residir uma das dignidades do gênero romanesco, a saber: que volta e meia ele faz “explodir” a historiografia triunfante; ou noutras palavras, que a ficção romanesca se esforça para iluminar retalhos de palavras procedentes dos desejos não realizados da massa de anônimos que um dia se prostaram diante da força dos fatos históricos. Dois pontos, portanto, aqui ressaltados parece que nos conduziram a um mesmo resultado, ou seja, que independentemente do gênero a que pertença, ou da maneira como se conta uma história, a força da palavra poética insiste sempre em provocar uma reflexão sobre as estreitas relações existentes entre literatura e memória. Assim, se por um lado a escritura moderna rompeu com a memória do mito, por outro ela tende a explorar outras experiências da memória ou, mais precisamente, a memória social em sua dimensão histórica.

Após tais considerações, podemos passar agora para um aspecto particular que intencionamos explorar mais detidamente.

Diferentemente do romance moderno, o modelo épico antigo, fazendo uso de certas figuras de linguagem, estabelece o destino do herói logo nas primeiras linhas do texto. O leitor intertextual da *Eneida*, por exemplo, reconhece a estreita relação existente entre os primeiros versos do épico virgiliano com os do seu modelo antecessor, isto é, seu hipotexto: a *Odisséia* de Homero. Estamos aqui nos referindo ao exórdio ou proêmio, uma das partes essenciais do sistema retórico-poético antigo. Como observa Barthes,

“na poesia arcaica dos aedos, o ‘prooimon’ (proêmio) precede o canto (‘oime’) (...) as primeiras palavras ‘cortam’ o fio virtual de uma narração sem origem. Esse

caráter arbitrário do início era marcado pelas palavras 'ex ou (a partir de que)': eu começo partindo daqui. O 'aedo' da Odisséia pede à 'Musa' que cante a volta de Ulisses, 'a partir do momento que mais lhe apraza'. A função do proêmio é, pois, eliminar, de certo modo, o caráter arbitrário de todo começo." (Barthes, 1975, p.207) ¹⁰

Vale lembrar que o modelo épico renascentista, levando em conta as modificações em relação ao antigo devido à distância temporal, segue ainda essa orientação - a saber: *Os Lusíadas* de Luís de Camões ainda integra em seu proêmio elementos inerentes ao modelo épico antigo¹¹.

Neste ponto, parece agora adequado retornarmos - e literalmente! - ao modelo original do proêmio homérico. Começamos então pela página de abertura da *Odisséia*, mais precisamente pelo seu proêmio. Nela Homero, "in media res", apresenta as aventuras do herói astucioso Odisseu, atendendo com isso à "inauguração regrada do discurso"¹², constituidora de uma das características básicas

¹⁰ BARTHES, Roland. *A Retórica Antiga*. In: COHEN, J. et al. **Pesquisas de Retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975, p.207.

¹¹ Nos *Lusíadas*, Vasco da Gama representa a figura arquetípica do gênio português. Por outro lado, nos *Lusíadas* não se canta apenas o herói, mas também o povo português. Os primeiros versos do épico português são:

*"As armas e os barões assinalados,
Que da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados,
Passaram ainda além da Taprobana
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;"*

Na segunda estrofe encontramos os seguintes versos:

*"(...) Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e a arte."*

E na terceira estrofe:

*"(...) Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Netuno e Marte obedeceram;
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta."*

In: CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.17.

¹² BARTHES, Roland. Op. cit., p. 207.

do estilo épico.

*“Musa, narra-me as aventuras do herói engenhoso, que, após saquear a sagrada fortaleza de Tróia, errou por tantíssimos lugares vendo as cidades e conhecendo o pensamento de tantos povos e, no mar, sofreu tantas angústias no coração, tentando preservar a sua vida e o repatriamento de seus companheiros, sem, contudo, salvá-los, mau grado seu; eles perderam-se por seu próprio desatino; imbecis, devoraram as vacas de Hélios, filho de Hiperião, e ele os privou do dia do regresso. Começa por onde te apraz, deusa, filha de Zeus, e conta-as a nós também.” (Od., p.9)*¹³

Por que, afinal, em seu gesto inaugural, os poetas antigos evocam as Musas? Para obter inspiração. Musa em grego é o mesmo que memória. As Musas são as filhas da memória: elas são as portadoras do material contido na tradição transmitido de geração a geração. Nesse sentido, em Homero a evocação das Musas não é mera figura de retórica, visto que a função do aedo inspirado é celebrar os grandes feitos humanos para que eles se perpetuem na memória dos mortais. “A memória é a mais épica de todas as faculdades”¹⁴, enfatiza Walter Benjamin. A função precípua da memória é celebrar os imortais para perpetuar na memória coletiva, através da palavra cantada ou inspirada, as façanhas dos homens corajosos e famosos. O poeta ou o aedo inspirado pela Musa é aquele que consegue lutar contra a morte, ou melhor, contra o esquecimento. Com efeito, a função da palavra no Mito não se relaciona com a Verdade ou com a Mentira tal como a entendemos nos dias atuais, mas relaciona-se com o Lembrar e com o Esquecer. É em torno desse par de opostos, isto é, memória-esquecimento (**Mnemosýne-Léthe**) que se estrutura a palavra poética antiga. Assim,

¹³ As citações da *Odisséia* de Homero serão extraídas da seguinte edição: Editora Cultrix. Tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo, 1994. Algumas passagens ou expressões serão extraídas da seguinte edição: Les Belles Lettres. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Paris, 1972.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *O narrador*, tese 13, p. 210. In: op. cit.

o papel fundamental da palavra é lembrar, pois caso contrário tudo pode cair no esquecimento. Como procura frisar Detienne, “invocadas pelo poeta no começo de um canto, as Musas devem tornar conhecidos os acontecimentos passados...”¹⁵ porque em seus cantos se desdobra a visão do que foi, do que é e do que será¹⁶.

Dessa forma, a *Odisséia* de Homero pode ser considerada um conjunto de lembranças, lembranças, lembranças..., visto que o aedo Homero era fonte de um “material enciclopédico”, ou melhor, fonte de conhecimento de todo passado.

Quando o herói Odisseu visita o reino subterrâneo de Hades (Canto XI) lá encontra a sombra do colérico guerreiro Aquiles, herói central da *Iliada* de Homero. As almas, no reino dos mortos, se esquecem de tudo. São na verdade, totalmente tolas! Eu preferia ser escravo na terra, a ser rei no Hades..., lamenta a sombra do herói Aquiles encerrada em sua definitiva morada.

No mundo mítico o poeta recebe dos deuses a dádiva inspiradora e narra um conjunto de belas ações heróicas. Nesse sentido, o épico consiste na soma da memória e do poder divino. Assim, o poeta invoca as Musas, pois um feito sem canto é algo amorfo: neste caso, o aedo é um seguidor de Apolo (entre outros atributos Apolo é o deus que conduz as Musas). O poder dos deuses tece os feitos para que os poetas possam entoar os seus cantos. Doadoras da inspiração poética, quando Homero no proêmio da *Odisséia* invoca as Musas, tudo já é “mais ou menos” conhecido (“*Canta, ó Musa, o varão que astucioso...*” (Homero, 1992), isto é, canta o que já sabemos!). A Musa reconta ao aedo e o aedo inspirado canta, recontando os grandes feitos heróicos. Assim, o aedo pede inspiração à Musa para cantar-contar algo que já sabe.

¹⁵ DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 15.

¹⁶ Cf. TORRANO, Jaa. *O Mito das Musas*. In: *O Sentido de Zeus: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1996, pp. 21-27.

E se o aedo tudo conhece é porque ele tem um certo saber sobre aquilo que vai narrar. Nesse sentido, a Musa apenas o auxilia. Noutras palavras, ela se inscreve no saber prévio do aedo.

A *Imitatio* entre os Antigos

Partindo desta referência aos gregos antigos, estaríamos a uma grande distância do modelo da composição épica da *Eneida* de Virgílio - obra composta a partir de um duplo jogo alusivo com a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero?

As respostas a estas questões levam-nos inevitavelmente a focar as variações que o modelo épico antigo sofre dentro de um contexto semântico (nesse caso, da passagem do mundo grego para o mundo romano). Explicamos: para os escritores latinos todo texto literário é derivado de um material pré-existente. Eles cultivam este tipo de atividade literária, nomeando esse processo de criação de literatura em segundo grau (semelhante àquilo que hoje designamos de intertextualidade¹⁷. Em suas tentativas de superar o original (e os gregos foram tomados como modelo pelos romanos), os latinos amparavam-se no conceito de **imitatio**, que enquanto processo se autodefine como “tentativa de igualar ou superar o original”¹⁸. É tal conceito que atravessa as obras dos escritores da Antiguidade

¹⁷ Cf. VASCONCELLOS, Paulo S. de. Op. cit., p. 9.

¹⁸ Cf. Idem, ibidem, pp.5-6. Vasconcellos inaugura seu texto, refletindo sobre o princípio estético da *Imitatio* entre os antigos latinos. Diz o estudioso da *Eneida*: “os Romanos terão um nome para designar esse processo - **imitatio**, conceito que de certa forma abarcará a noção de **aemulatio**: tentativa de igualar ou superar o original (...) veremos, por exemplo, que não se trata de retomar apenas modelos gregos mas também latinos; (...) Praticada largamente, a **imitatio** não deixava de dar margem a mal-entendidos; o próprio Virgílio (...) foi constantemente acusado na Antiguidade de mero plagiador de Homero em sua *Eneida*...”. Entretanto, aprendemos com Vasconcellos que Virgílio não era um plagiador, visto que no confronto com o original a poética virgiliana marca uma posição com ideal próprio, propondo um outro modelo épico; não se trata de plágio, mas de arte intertextual. Virgílio parte do modelo grego e dialoga com o antecedente sistematicamente. Nesse sentido, a *Eneida* prevê um leitor que conheça a *Odisséia* e a *Iliada* (ambas de Homero); noutras palavras, a *Eneida* exige um leitor culto. O poeta dialoga com o texto antecessor jamais numa imitação servil; ele, na verdade, espera que o leitor faça o confronto com os outros textos, para obter um efeito de sentido ou novos sentidos.

greco-latina.

Se aqui nosso interesse recai sobre o poeta latino Virgílio é porque, como já assinalamos, a *Eneida* foi concebida por meio dessa categoria: *Imitatio*.

Assim, os seis primeiros Cantos da *Eneida* seguem a estrutura narrativa da *Odisséia*, e os seis últimos a estrutura narrativa da *Iliada*. Entretanto, essa fôrma literária empregada pelos escritores latinos guardava alguns pressupostos, visto que para eles não bastava o culto dos clássicos gregos. Dentre esses pressupostos se destacava o de não realizar uma mera cópia fiel ou simplesmente plagiar a obra precedente. Por extensão, ao buscarem uma criação mais elevada que o original, a autenticidade individual do poeta era posta a serviço da originalidade, a fim de que a composição poética obtivesse ganhos de sentido. A busca de recursos para marcar tal originalidade nesse tipo de criação poética, implicava integrar no plano estrutural da obra novas visões de mundo, e novos preceitos estéticos condizentes com a época. Nesse sentido, o conjunto poético da *Eneida* é preenchido com um novo enredo: o herói protagonista é o troiano Enéias e sua missão é cumprir os desígnios dos “fados”, isto é, fundar Roma. Dois personagens se opõem à missão de Enéias e ambos ganham relevo nas duas metades do poema: na primeira parte (a odissíaca) a paixão de Dido - rainha de Cartago - pelo troiano constitui-se num obstáculo a ser vencido pelo herói para que se cumpra a vontade dos deuses. Na segunda parte (a iliádica) o colérico herói Turno, rival de Enéias, esparrama discórdia entre latinos e troianos. Nele se concentra, portanto, o segundo grande obstáculo a ser vencido pelo herói troiano¹⁹.

Nesse sentido, a criação poética virgiliana não é mera imitação ou plágio dos

¹⁹ Cf. VASCONCELLOS, Paulo S. de. Op. cit., p. 107.

textos precedentes. Além disso, entre os méritos da originalidade da poética virgiliana se destaca a ampliação que o poeta latino ofereceu à esfera do poema épico antigo ao relatar as aventuras de seus heróis de modo a abranger toda a história de Roma.

Sobre a qualidade dos heróis épicos

Os tipos de heróis antigos a que nos referimos até aqui, a saber: Odisseu e Enéias, comportam uma distinção para além do gênero que os integra, isto é, o gênero épico antigo. Apesar do épico virgiliano manter os elementos da epopéia homérica, a figura do herói virgiliano Enéias absorve em sua tessitura algo ausente no herói homérico. O herói troiano é guiado por uma espécie de “Razão de Estado”, visto que seu destino é fundar a gloriosa Roma. Desse modo, o troiano Enéias é banhado por uma mística ou uma profecia que deve cumprir-se. Nesse sentido, o sentimento de **pietas**²⁰, que atravessa todo o texto virgiliano, traz uma nova sensibilidade ou um certo lirismo para a narrativa épica desconhecidos até então.

Assim, o próêmio do épico de Virgílio principia a tecer louvores em primeiro lugar ao herói Enéias:

“As armas canto e o varão que, fugindo das plagas de Tróia por injunções do Destino, instalou-se na Itália primeiro e de Lavínio nas praias. A impulso dos deuses por muito tempo nos mares e em terras vagou sob as iras de Juno, guerras sem fim sustentou para as bases lançar da Cidade e ao Lácio os deuses trazer _ o começo da gente latina, dos pais albanos primevos e os muros de Roma altanados.

²⁰ Se os heróis das epopéias homéricas são dotados de cólera (Aquiles, na *Iliada*) ou Métis (Odisseu - na *Odisséia* - é o herói astucioso), em contrapartida, o herói da epopéia virgiliana Enéias é um Pius (um piedoso) no sentido de cumprimento do dever, chegando às vezes até mesmo a desconhecer o furor. **Pietas** comumente se define como um sentimento de obrigação para com os pais, a família, os deuses e a pátria. No sentido religioso dos romanos, o vínculo afetivo entre os membros da família se alargava até atingir as divindades; por consequência, acabava por atingir as relações com o Estado.

*Musa! recorda-me as causas da guerra, a deidade agravada;
por qual ofensa a rainha dos deuses levou um guerreiro tão
religioso a enfrentar sem descanso esses duros trabalhos?
Cabe tão fero rancor no imo peito dos deuses eternos?” (En.,
p. 9)²¹*

Como já observamos - embora o poeta latino intencionasse criar uma outra história - o leitor de Homero, ao ler a abertura da *Eneida*, recorda-se do proêmio da *Odisséia*. Mas, ao evocar o predecessor grego, o poeta latino Virgílio, no campo da intertextualidade, cria duas visões de mundo contrastantes. Em primeiro lugar, Enéias é famoso por seu escrúpulo religioso (ele salvou os deuses de Tróia, resgatando-os do incêndio que devorou toda a cidade). Nesse caso, seu epíteto negativo será o astucioso Odisseu, ou o fraudulento, mentiroso e destruidor de Tróia.

Em duas passagens do Canto II da *Eneida*, o herói Enéias, ao narrar para a corte de Dido as suas desventuras desde a destruição de Tróia, condena o astucioso Odisseu. Lamentando a morte do guerreiro troiano Palamedes, o herói-narrador Enéias diz: “quando a inveja de Ulisses, o falso (...) o tirou do convívio dos homens, principiou para mim esta vida de prantos e luto...” (En., p. 31). Em seguida, em relato pungente sobre o incêndio que devorou Tróia, o herói-narrador Enéias diz: “Logo na entrada, no asilo de Juno e nos pórticos ermos, Fênix e Ulisses, o mau, como guardas ali se encontravam do espólio opimo” (En., p. 48).

Portanto, com a poética de Virgílio, estamos transitando no modelo épico antigo, porém investidos de outros padrões éticos. O herói Enéias é o construtor de um futuro império, isto é, da gloriosa Roma. Como já vimos, Virgílio condena a astúcia de Odisseu. Nesse sentido, a viagem atormentada de Odisseu de Tróia até

²¹ As citações da *Eneida* de Virgílio serão extraídas da seguinte edição: UnB & A Montanha Edições. Tradução Carlos Alberto Nunes / no metro original. São Paulo, 1983.

Ítaca é sinônimo de punição do ponto de vista do poeta latino. Assim, a épica virgiliana demonstra mais uma vez conter uma nova visão de mundo. Virgílio, portanto, emprega as marcas do gênero épico do seu predecessor para construir sua própria história, ou seja, a história de Roma.

A mitologia em Virgílio

Outro aspecto a ressaltar é o que aponta para as variações da mitologia dentro do modelo épico antigo. Sobre as divindades mitológicas Virgílio apenas incitava as pessoas a meditar sobre elas e delas extrair significações para o plano moral: “... seu objetivo não é narrar; quer convidar os leitores a meditar sobre um modo de existência cujo exemplo é oferecido por essas divindades”²². Do ponto de vista de Pierre Grimal (1992), a mitologia virgiliana se resolve numa teologia, ou, mais exatamente, numa religião de poetas que não implica nem a verdade e nem a crença, mas a estética enquanto fonte de beleza e sonho. Se Virgílio começa seus poemas invocando deuses e Musas, é porque queria banhar toda a sua poética com uma espécie de “luz santa”, elevando-a desse modo da terra até a dimensão divina. Nesse sentido, na *Eneida* as Musas consolidam-se como elemento estilístico nos quadros da epopéia ocidental²³.

É sobretudo por estas razões que a *Odisséia* de Homero e a *Eneida* de Virgílio diferem de maneira marcante em suas aberturas.

Como muito bem observa Vasconcellos (1996), a semelhança que há entre os

²² GRIMAL, Pierre. *Virgílio ou O segundo nascimento de Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.178.

²³ Cf. CURTIUS, Ernest R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996, p. 295.

proêmios

“nos leva a ressaltar diferenças. Por exemplo: Odisseu iniciou seus erros ‘depois de ter destruído a fortaleza sagrada de Tróia’; Enéias sai de Tróia para fundar uma cidade. (...) Enéias é um fundador, não um destruidor; sua viagem, comandada pelo destino, tem objetivo nobre...”
(Vasconcellos, 1996, p.90)

Dos textos épicos da Antiguidade ao *Ulisses*

Com as considerações tecidas até aqui acabamos por delinear uma nova configuração temática que, além de nos deslocar para um outro tipo de reflexão, traz consigo elementos fundamentais no que se refere a iluminar outros pontos da tríade textual que move a nossa pesquisa. A isto não queremos ficar indiferentes, pois trata-se de um ponto importante dentro da mesma.

Como vimos, Virgílio escolheu a poética homérica para narrar a sua história, promovendo um jogo intertextual complexo, na medida em que substitui o herói grego Odisseu pelo herói troiano Enéias. Em contrapartida, da mesma forma a escolha de Joyce na criação do seu *Ulisses* recaiu também em Homero e, como já se viu, na estrutura narrativa da *Odisséia*. Como poderíamos explicar tanta mudança entre os efeitos de sentidos, ou melhor, naquilo que cada uma a seu modo procura significar da perspectiva de seu pano de fundo, a saber: a *Eneida* como um poema de paz e conciliação que justifica o destino de Roma; ao contrário - e caminhando nas antípodas da poética virgiliana - a poética joyciana impregnada na “pele” dos seus principais personagens que não leva a nada, ou melhor, leva-nos à total insignificância?

Sobre distintos processos de transformação na apropriação do texto original ou no processo de transformação no ato de criação da intertextualidade, ouçamos o que Genette tem a nos dizer:

*“La transformation qui conduit de ‘l’Odyssée à Ulysse peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation ‘simple’, ou ‘directe’: celle qui consiste à transposer l’action de l’Odyssée dans le Dublin du Xxe. siècle. La transformation qui conduit de la même ‘Odyssée’ à l’Énéide est plus complexe et plus indirecte, malgré les apparences (et la plus grande proximité historique), car Virgile ne transpose pas, d’Ogygie à Carthage et d’Ithaque au Latium, l’action de l’Odyssée: il raconte une autre histoire (les aventures d’Énée, et non plus d’Ulysse), mais en s’inspirant pour le faire du type (...) établi par Homère dans l’Odyssée (et, en fait, également dans l’Iliade, ou, comme on l’a bien dit pendant des siècles, en ‘imitant’ Homère.” (Genette, 1982, pp.12-13)*²⁴

Assim, Joyce, ao contrário de Virgílio, ao fazer uso da estrutura da *Odisséia* parodiou o herói Odisseu. Aprendemos ainda com Genette que se *“Joyce raconte l’histoire d’Ulysse d’une autre manière qu’Homère, Virgile raconte l’histoire d’Énée à la manière d’Homère”*²⁵.

Tais considerações entretanto não respondem a nossa questão de princípio.

Nesse sentido, suspendamos temporariamente as questões intertextuais e voltemos a nossa atenção para as questões de interpretação do texto em si.

Uma década após a publicação de *Ulisses* de Joyce, o escritor alemão Herman

²⁴ (A transformação que se opera da *Odisséia* ao *Ulisses* pode ser descrita (muito grosseiramente) como uma transformação simples ou direta: aquela que consiste em transpor a ação da *Odisséia* para a Dublin do século XX. A transformação que se realiza da mesma *Odisséia* à *Eneida* é mais complexa e indireta, apesar das aparências (e da maior proximidade histórica), pois Virgílio não transpõe de Ogígia a Catargo e de Ítaca ao Lácio, a ação da *Odisséia*: ele narra uma outra história (as aventuras de Enéias, e não mais de Ulisses), mas nela se inspirando para torná-la como modelo (...) estabelecido por Homero na *Odisséia* (e, na verdade, igualmente na *Iliada*), ou como muito já se afirmou durante séculos, ‘imitando’ Homero. [tradução nossa]).

²⁵ GENETTE, Gérard. Op. cit., p.13. (Joyce narra a história de Ulisses de uma outra maneira que Homero, Virgílio conta a história da *Enéida* à maneira de Homero. [tradução nossa]).

Brock dá início à redação do seu volumoso romance intitulado *A morte de Virgílio* (1945). Nesse romance-poema Brock não procura simplesmente retratar o estado psicológico do poeta latino agonizante, visto que o seu principal ponto de referência consiste na busca do mito de um mundo mantido pela palavra.

Perguntamos: por que teria Herman Broch escolhido Virgílio como seu poeta-guia (seguindo, aliás, o exemplo do poeta renascentista Dante na *Divina Comédia*) para contar os horrores do seu tempo, e não Homero?

Sabemos que Brock viveu numa Europa mergulhada no nazismo. A destruição de grande parte das cidades européias pela fúria nazista converteu-as em campos de ruínas. Uma crise espiritual sem precedentes se abateu sobre o seu tempo. Diante disso, nos parece que Brock demonstrou cautela e prudência ao escolher como poeta-guia o mantuano Virgílio. É possível que a escolha de Brock tenha sido orientada pelo regramento e concisão, ou quem sabe pela eficácia expressiva e estética dos versos virgilianos. Ou, ainda, pelo fato da épica virgiliana apresentar um piedoso herói cuja nobre missão é fundar uma nova civilização, e não destruir cidades a exemplo do astucioso Odisseu. À parte as conjecturas, como bem observa Simone Weil (1936), que interpretou a *Iliada* como a subordinação da alma humana à força, “toda a *Iliada* está à sombra da maior desgraça que pode existir entre os homens: a destruição de uma cidade...”²⁶.

Mas como abolir uma questão sem ter respondido com clareza àquilo que ela nos propõe? As linhas que se seguem talvez possam elucidar um pouco, ou pelo menos situar o problema de uma forma mais satisfatória. Em se tratando do plano de ações dos heróis épicos, o roteiro arquitetado por Homero na *Odisséia* mostra o

²⁶ WEIL, Simone. *A Iliada ou o poema da força*. In: *A Condição Operária e outros ensaios sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 340.

astucioso Odisseu saindo de Tróia, para recuperar o seu mundo de Ítaca. Esta é a meta do herói grego, portanto ele possui um plano de volta (**Nostos** = Retorno), representando em última instância a sua redenção.

E quanto ao texto fundador da romanidade? Como o poeta Virgílio estabelece o plano de ação do seu herói ético? Virgílio, ao mesmo tempo em que afirma Homero (tomou de empréstimo as estruturas narrativas da *Odisséia* e da *Iliada*), nega-o: “de Ítaca reino de Laertes fugimos, de seus arrecifes, amaldiçoada por todos, a pátria de Ulisses nefando”, brada Eneías à desesperada tripulação perdida em alto mar e a caminho da nova pátria: o Lácio (Livro III).

Assim, o herói troiano Eneías não possui nenhum plano de volta. Ele sai de Tróia e não tem para onde voltar. Seu destino consiste em fundar a futura Roma, sem jamais recuar. Seus olhos estão voltados para o futuro, e nele parece residir a sua redenção.

Examinemos agora mais de perto esse ponto a partir do *Ulisses*. Joyce, ao pressentir a crise do seu tempo, ou seja, a realidade complexa e flutuante do mundo moderno, volta-se para o texto fundador da literatura ocidental a exemplo de Virgílio: toma como modelo o esquema narrativo da *Odisséia*. Reconta a história de Odisseu de uma outra maneira que Homero, como disse Genette. Segue, portanto, Homero, mas parece não chegar a lugar nenhum. Onde estaria o seu erro?

Sem nos demorarmos - visto que retornaremos ao assunto ao longo do nosso intertexto -, poderíamos resumir, dizendo que o romance concentra-se exclusivamente no presente, ou num único dia de uma metrópole moderna, e que o *Ulisses* não se refere ao retorno de nenhum herói, mas sim à vida cotidiana e prosaica de pessoas comuns, num dia qualquer de suas existências: 16 de Junho de 1904. Seria neste

universo que Joyce vislumbra buscar alguma possibilidade de redenção?

Ademais, em que condições ou modalidades a narrativa joyciana nos conduz para a cidade de Dublin?

No seio da linguagem poética antiga, a noção do caráter do poeta enquanto aquele que tem contato com forças transcendentes inspiradoras tornou-se um tropos recorrente na literatura ocidental. No fundo, demonstra a precaução do trabalho poético em não transgredir os limites da discursividade humana. Pela própria natureza do seu trabalho o poeta sabe que a linguagem poética é dotada de um “teor diabólico”: na medida em que insiste em vislumbrar as cercanias que a separa do desconhecido - previne-se para não se perder. A linguagem tem seus silêncios, e o poeta deve saber o momento certo de recuar para não ser consumido pelo fogo mítico de Prometeu, a exemplo de um Ícaro imprevidente, adverte George Steiner²⁷.

No entanto, geralmente, para o poeta moderno, essa metáfora que se associa à criação poética parece destituída de todo sentido. *Ulisses* parece confirmar essas prerrogativas. O próprio proêmio de *Ulisses* é um desafio aos deuses. Desafiante de Apolo, Joyce inaugura *Ulisses* com uma tempestade de palavras despidas de qualquer tipo de invocação transcendental. Como já dissemos, o movimento retórico do espírito moderno - característico das letras modernas - é diferente caso contrastado com as letras antigas²⁸. A escritura joyciana bane, repudia ou liberta as figuras retóricas da poética convencional, misturando-as num jogo confuso. No flutuar das

²⁷ Cf. STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, pp.55-59.

²⁸ Sobre a experiência poética de Hölderlin e Rimbaud, dois mestres do espírito poético moderno, Steiner escreve: “Ambos levaram a palavra escrita até os extremos da possibilidade sintática e perceptual (...) tão importante como o próprio trabalho é a persistente sobrevivência de Hölderlin e de Rimbaud na mitologia e nas metáforas ativas da situação moderna. Além dos poemas, quase mais forte do que eles, há o fato da renúncia, a escolha do silêncio.” Cf. STEINER, George. *Op. cit.*, p. 67.

mesmas sem qualquer elo de ligação, ou dentro dessa “desordem retórica”, é que ficará subordinado o estilo do escritor moderno. Dota, portanto, a sua poética com leis próprias e parte em busca de um idioma específico, ou da sua linguagem própria. Contudo, como assevera George Steiner, “falar, assumir a privilegiada singularidade e solidão do homem no silêncio da criação, é perigoso”²⁹. Tal tarefa pode vir a representar a queda de um imprevidente Ícaro.

Uma tempestade de palavras

Através de um ato de desconfiança da língua, estranhamente o romance moderno não conta mais com os elementos estruturais que davam a especificidade ao modelo épico. Demonstrando fúria em emancipar-se da narrativa antiga, o proêmio, enquanto figura de retórica que garantia ao poema e ao poeta a “inauguração regrada do discurso”, desaparece da página inaugural da narrativa moderna. A emancipação do romance moderno dilui as últimas marcas da instância narrativa, dando logo a primeira palavra ao personagem³⁰.

Nos rastros dessas considerações, na abertura do romance moderno nenhum canto divino, nenhum canto sobre-humano, nenhuma irrupção de luz ou aurora, nenhuma Musa, nenhum proêmio. Por conseguinte, nenhuma antecipação dos destinos do herói. Desde o início o que se vê é apenas uma tempestade de palavras, ou apenas a presença de um cotidiano prosaico banhado por uma torrente de palavras. Ou tão-somente o desregramento da linguagem. A produção romanesca moderna parece contar a difícil emergência do artista que leva o escritor moderno a não manter

²⁹ Idem, *ibidem*, p.58.

³⁰ Cf. GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995, p. 171.

nenhuma cumplicidade com seus leitores. Se a **captatio**, como lembra Barthes, “foi um dos elementos mais estáveis do sistema retórico”³¹, em *Ulisses* segue um modelo narrativo no qual a espontaneidade toma força. Não por acaso, o escritor moderno parece sempre lamentar: **Eu não tenho mais Musas inspiradoras!** Resta a ele, portanto, segregar-se tão-somente aos esforços da sua própria inteligência para atravessar a opacidade do real.

Ausência do **topos** antigo, do proêmio. Emancipada de qualquer patrocínio narrativo³², a página inaugural de *Ulisses* principia com as seguintes palavras:

“Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado, se enfunava por trás à doce brisa da manhã. Elevou o vaso e entoou:

Introibo ad altare Dei.

*Parando, perscrutou a escura escada espiral e chamou asperamente:...” (Ul. 7)*³³

(“Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

Introibo ad altare Dei.

Halted, he peered down the dark winding stairs and called out coarsely:...” U 3)

Como já assinalamos anteriormente, a imagem na abertura do *Ulisses* constitui-se no símbolo de um ritual profano. No entanto, outros detalhes ajudam a compô-la, empurrando-a para o desdobramento de novos símbolos: como, por

³¹ BARTHES, Roland. *A retórica antiga*, p. 208. In: op. cit.

³² Cf. GENETTE, Gérard. Op. cit., p.172.

³³ As citações do *Ulisses* de James Joyce serão extraídas da seguinte edição: *Civilização Brasileira*. Tradução Antônio Houaiss. 8 ed. Rio de Janeiro, 1993. As citações do *Ulisses* de James Joyce serão cotejadas seguindo a edição: *First Vintage Books Edition*. Edited by Hans Walter Gabler. New York, 1986.

exemplo, o fato do personagem Buck Mulligan empunhar um espelho.

O espelho frequentemente é tomado como o símbolo da arte porque um espelho reflete a imagem do artista, ou melhor, o seu narcisismo: nele o artista busca a imagem de si mesmo. O espelho é também o meio de alguém se conhecer, de se por distante de si próprio. No espelho a nossa imagem é sempre uma espécie de outro que se torna outro na reciprocidade do olhar. Reduplicação do único, o espelho é menos que uma pessoa, na medida em que abre a dimensão do desconhecido. O tema do espelho converter-se-á em apelo recorrente nas páginas posteriores de *Ulisses*. Exemplifiquemos: no episódio 14 (**Os Touros do Sol**)³⁴, uma das passagens mais arrebatadoras do *Ulisses*, na medida em que a narrativa joyciana se propõe a ferir mortalmente a retórica agonizante, misturando vários estilos da literatura e tentando ultrapassá-los com o emprego ostensivo do pastiche, encontramos a seguinte passagem:

“Ele é o jovem Leopold [o herói da epopéia moderna], como se num arranjo retrospectivo, espelho dentro de um espelho (ei, presto!) ele se contempla.” (Ul. 305)

“(He is young Leopold. There, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself.” U 337)

Nesse encontro com o espelho o personagem é ao mesmo tempo unidade e pluralidade.

Outro símbolo? Parece-nos que a navalha empunhada pelo personagem Buck Mulligan simboliza o instrumento com o qual a narrativa joyciana ferirá ou “cortará” toda a retórica tradicional ao longo do romance.

³⁴ O paralelo homérico correspondente é o Canto XII da *Odisséia* de Homero, no qual os companheiros de Odisseu, desobedecendo os desígnios dos deuses, devoram os bois sagrados da ilha do deus Hélios; por isso são punidos com a morte.

Assim, os componentes narcísico (espelho) e ameaçador (navalha) transformam o narrador em *Ulisses* num profanador de lugares da memória voltados para a garantia da continuidade histórica. Resultado: uma sucessão de profundas rupturas, a saber: com a tradição grega (o uso da estrutura narrativa da *Odisséia* com o propósito de satirizar o herói Odisseu, e o seu criador: Homero); com a tradição cristã (profana diversas passagens das *Escrituras Sagradas*), e com alguns elementos da tradição literária, sobretudo os da vertente literária shakesperiana, isso para ficarmos com os paralelos mais expressivos e sustentadores dos alicerces do primeiro episódio do romance.

De que forma se dá essa apropriação da tradição seguida de sua transformação?

Como já observamos, no primeiro episódio do romance o jovem poeta Stephen Dedalus é humilhado por seus dois companheiros: o médico pagão Buck Mulligan e o inglês Kinch Haines. Os diálogos entre os personagens desenvolvem-se num local chamado Torre Martello, na cidade de Dublin.

Enquanto associação de idéias - ou dentro de uma perspectiva intertextual - os personagens Mulligan e Haines podem ser considerados sob dois aspectos: como os usurpadores do trono de Odisseu na “*Telemaquia*” homérica (Cantos I a IV), ou como os usurpadores do trono de *Hamlet* na dramaturgia shakesperiana. Consequentemente, a identidade do jovem poeta Stephen desdobra-se, tripartindo-se em Stephen-Telêmaco-Hamlet.

Portanto, se Joyce nos faz pressentir o surgimento de uma espécie de “*Hamlet* moderno” encarnado no personagem Stephen no primeiro episódio (existe nesse caso um Stephen-Telêmaco-Hamlet), em contrapartida, no episódio 9 (*Cila e Caribde*) -

no qual Stephen expõe a sua tese sobre a biografia de Shakespeare a partir do *Hamlet* na Biblioteca Pública de Dublin - (No referido episódio aparecem sublinhados os seguintes caracteres: "HAMLET ou LE DISTRAIT: Pièce de Shakespeare" (Ul.143) = Leia-se: "Hamlet" = Shakespeare / "Le Distrain" = Stephen Dedalus) a identidade de Stephen tende a assumir um aspecto binário no papel de Stephen-Hamlet. Esse jogo de alteridade promove igualmente a metamorfoseação constante da identidade do herói moderno Leopold Bloom.

Esse processo metamorfoseador, ou esse constante jogo de alteração de identidade, que faz de cada personagem um suporte para expressar particularidades da complexidade humana, é responsável pela produção de uma especificidade poética próxima da grandeza poética inscrita nas antigas epopéias. Contudo, o contrário também poder ser verdadeiro, ou seja: partindo-se do pressuposto de que o texto de Joyce está destituído de qualquer intenção moralizante, os personagens submetidos a essas sucessivas metamorfoses - no interior dessa "brincadeira" joyciana - tendem a pulverizarem-se nas páginas do romance. Os efeitos desse violento jogo de alteridade que se processa em cada personagem não fugirá do nosso horizonte intertextual, haja vista tratar-se de um fenômeno recorrente na *Odisséia* de Homero.

O que importa ressaltar no momento é que o paralelo shakesperiano - no conjunto do hipertexto *Ulisses* - tende a adquirir maior expressividade a partir da luta psicológica de Stephen-Hamlet em sua busca pelo pai espiritual; esse dever permanente, interiorizado de forma intensa pelo personagem, atormentará e não abandonará a consciência estética do jovem poeta, nem mesmo ao término do romance.

Pelas precedentes, se a paródia é um espelho, mas um espelho invertido que

toma a parte pelo todo, então a paródia é parricida: sua intenção é golpear o “texto-pai”, matando-o. O texto joyciano satiriza, zomba das obras anteriores das quais se apossa. Porém, ao mesmo tempo em que se desvia da tradição, Joyce marca a sua poética com um ideal próprio. Se os personagens Mulligan e Haines deploram a crença de Stephen Dedalus na consubstanciação de Deus-Pai-Filho (aqui, fusão de paralelos bíblico e shakesperiano!), a partir da teoria do jovem poeta de que “o neto de Hamlet é avô de Shakespeare e que ele mesmo é o espírito do próprio pai...”, e chamam-no de bardo execrável, é porque a narrativa joyciana visa desordenar a estrutura de *Hamlet*, partindo de conjecturas a respeito da biografia do poeta inglês.

Por outro lado, em meio aos sucessivos efeitos dos jogos intertextuais, partamos agora para as atualizações centradas no personagem Buck Mulligan. Ele assume também a figura do deus mensageiro Hermes - ou Mercúrio, na mitologia romana - em determinadas passagens do presente episódio (a presença do deus Hermes percorre toda epopéia homérica: na “Telemaquia” ele aparece como o intermediário entre Telêmaco e o Olimpo, a morada dos deuses):

“Enlaçou vivamente o estoque de freixo de Stephen a modos de despedida, correndo para uma saliência das escarpas, adejou as mãos de lado como aletas ou asas de um ser prestes a alçar-se aos ares, e cantou:

*Adeus, oh, adeus, escrevi meus ditos
Renasci, dissei aos Zés, Beneditos,
Voar é das minhas fontes fagueiras
Ao vento do horto das Oliveiras.” (Ul. 19)*

(“He tugged swiftly at Stephen’s ashplant in farewell and, running forward to a brow of the cliff, fluttered his hands at his sides like fins or wings of one about to rise in the air, and chanted:

*— Goodbye, now, goodbye! Write down all I said
And tell Tom, Dick and Harry I rose from the dead.*

*What's bred in the bone cannot fail me to fly
And Olivet's breezy _ Goodbye, now, goodbye!" U 16)*

De outra maneira, entoando a canção denominada “Balada do Jesus Brincalhão” a Stephen, em se tratando da interferência do paralelo bíblico, Mulligan também pode ser o equivalente do profeta Malaquias no final do *Antigo Testamento*, anunciando a vinda de Cristo.

Num outro domínio, a inclusão no campo intertextual dos fatos relativos à história, ou à história particular da Irlanda, são pontos exemplares que encontramos no decorrer de todo o romance. Elementos da cultura céltica mesclados com os da história da Irlanda interpenetram-se de forma intensa nesse jogo intertextual, além da história da música folclórica irlandesa (no interior de suas páginas *Ulisses* apresenta uma espécie de repertório das canções folclóricas irlandesas, retemperado naturalmente pela sátira), cuja invenção polifônica assemelha-se a uma espécie de paródia musical para a definição da própria Irlanda. Esse jogo alusivo passo a passo com a história parece marcar uma poética com ideal próprio no sentido de uma crítica historiográfica.

Explicamos: o épico homérico apresenta a deusa mensageira Palas Atena como a mentora do jovem Telêmaco, frente às investidas cada vez mais violentas por parte dos usurpadores do trono de Odisseu. Tradicionalmente, os estudos em torno do texto homérico apontam para a dimensão pedagógica contida na “Telemaquia” homérica, uma vez que a deusa Atena a todo momento orienta o jovem Telêmaco nas questões da arte do discurso, e contra os perigos e ciladas que o espreitam. Alguns momentos do texto homérico ilustram claramente essa relação pedagógica: eles referem-se aos conselhos que a deusa endereça a Telêmaco, a fim de que o mesmo

ocupasse um papel de liderança durante a ausência do pai. Todo conselho que a deusa endereça a Telêmaco é precedido pela seguinte expressão: _ “Não debes proceder como criança, pois já não estás nessa idade” (Od., p. 15); (“_ Laisse le jeux d’enfants: ce n’est plus de ton âge.” (Homère, 1987)). Nesse sentido, os discursos da deusa Palas Atena dirigidos ao jovem Telêmaco podem ser tomados sempre como fontes de aprendizado.

Ao contrário, no texto joyciano, a deusa Atena é representada por uma irlandesa, ou melhor, uma velha leiteira. Ela aparece descrita da seguinte forma:

“Vetusta e misteriosa, viera de um mundo matinal, uma talvez mensageira... Seda da criação e pobre velhinha, nomes a ela dados nos bons tempos. Errabunda anciã, forma humilde de uma imortal servindo seu conquistador e seu alegre sedutor, concubina de ambos, mensageira vinda da manhã secreta.” (Ul. 15)

(“Old and secret she had entered from a morning world, maybe a messenger...Silk of the kine and poor old woman, names given her in old times. A wandering crone, lowly form of an immortal serving her conqueror and her gay betrayer, their common cuckquean, a messenger from the secret morning.” U 12)

Neste episódio a figura da velha leiteira é a metáfora da conturbada história de submissão da Irlanda, ora subjugada pelo Império Britânico, ora atingida por conflitos internos e religiosos. Num dado momento, procurando explicar a condição de sua nacionalidade aos seus detratores Mulligan e Haines, Stephen Dedalus posiciona-se, nos seguintes termos:

“_ Sou o servidor de dois senhores (...) um inglês e o outro italiano (...)

_ O Estado imperial britânico (...) e a Santa Igreja Apostólica e Católica Romana.” (Ul. 20)

(“ *I am a servant of two masters (...) an English and an Italian (...)*

“The imperial British state (...) and the holy Roman catholic and apostolic church.” U 17)

No âmbito dos efeitos intratextuais, o personagem Stephen Dedalus parece não ter-se recuperado ainda do espantoso sermão sobre o inferno inscrito no terceiro capítulo de *Um retrato do artista quando jovem*. Aqui ele revela que é visitado com frequência pelo espírito de sua mãe, a quem negara a última oração antes da sua morte.

Examinemos agora um outro aspecto. A especificidade intertextual do texto joyciano é marcada pelo surgimento de passagens enigmáticas, qualificando-o como um texto notavelmente labiríntico. O “tema da chave”, que surge neste primeiro episódio, torna-se recorrente durante todo o desenrolar do romance, adquirindo conotações distintas ou não noutros contextos (como, por exemplo: a chave da Torre Martello no episódio 1; a chave da residência de Leopold Bloom no penúltimo episódio...); no presente episódio ele aparece em circunstâncias obscuras. Por exemplo, no decorrer das ações que se estabelecem entre os três personagens, num dado momento Mulligan e Stephen ficam encerrados num dos cômodos da Torre Martello. Em meio à busca pela chave que os libertasse daquilo que se tornara para Mulligan uma experiência insuportável, a voz de uma figura misteriosa se faz ouvir entre os personagens. Um estranho diálogo aparece da seguinte forma:

“ *Vamos sufocar-nos* _ disse Buck Mulligan. _ *Haines, abra a porta, sim?*

Stephen pousou o vaso de barbear sobre o armário. Um indivíduo alto levantou-se da hamaca em que estivera sentado, dirigiu-se à porta e abriu-lhe as folhas internas.

Você tem a chave? _ *uma voz perguntou.*

“Dedalus está com ela” _ disse Buck Mulligan. _ *Janey Mack, estou sufocando. ”* (grifos nossos) (Ul. 13)

("We'll be choked, Buck Mulligan said. Haines, open the door, will you?

Stephen laid the shavingbowl on the locker. A tall figure rose from the hammock where it had been sitting, went to the doorway and pulled open the inner doors.

_ Have you the key? a voice asked.

_ Dedalus has it, Buck Mulligan said. Janey Marck, I'm choked!" U 10)

O diálogo é interrompido por uma voz que provém de fora. Noutros contextos, as situações revelam-se cada vez mais indefiníveis, gerando sempre novos enigmas. Por exemplo: o vocábulo "chave" repetir-se-á nos episódios subsequentes, algumas vezes inserido noutro contexto de forma isolada, outras vezes sofrendo deformações e aglutinações incompreensíveis: é o que se verifica no episódio 7 (Éolo), quando nos deparamos com o enigmático nome "Alexandre Xaves" ("Alexander Keys"), ou ainda com os seguintes caracteres "Casa de Xaves" ("House of Key (E)s").

São frequentes as repetições de elementos verbais na prática textual de *Ulisses*. Em seus estudos sobre a repetição de elementos verbais no *Ulisses* Udaya Kumar (1991)³⁵ informa-nos que uma compilação desses signos linguísticos realizada por William Schutte (1982) preencheu mais de trezentas páginas.

Tanto no *Ulisses* quanto na obra posterior de Joyce, isto é, o *Finnegans Wake*, os elementos repetitivos em cada episódio de ambos romances ora são invariáveis (nomes de objetos, eventos...), ora vão num sentido radicalmente diferente de meras deslocções de elementos verbais para outros contextos. Portanto, o segundo tipo de repetição antes de identificar a familiaridade com o sentido anterior, tende a apontar para uma diferença, fazendo com que os signos linguísticos

³⁵ Cf. KUMAR, Udaya. *The Joycean Labyrinth: Repetition, Time, and Tradition in Ulysses*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p.17.

signifiquem outra coisa em contextos posteriores, por meio de novas articulações dos fragmentos verbais sem relações com a sua forma originária. Desse modo, tem-se sempre a impressão de que *Ulisses* não caminha para uma unidade de sentido, ou para uma totalização. No máximo, podemos localizar apenas algumas totalizações parciais e com elas alcançarmos algumas significações. Em suma, um signo linguístico privilegiado num determinado contexto desse concerto de palavras, não estabiliza totalmente o seu sentido noutros contextos, anteriores ou posteriores.

Uma expressão que reaparecerá em diversas passagens do romance, adquirindo uma conotação contrária no episódio 14 (**Os Touros do Sol**), refere-se à expressão “Tudo está nos eixos” (Ul. 12) (“It’s all right” U 9), pronunciada por Buck Mulligan no episódio 1; no episódio 14: “Tudo tá fora dos eixos” (Ul.315) (“Live axle drives are souped” U 348). Ou a frase que inaugura o livro: “Introibo ad altare Dei ”; no episódio 15 (**Circe**) ela ganhará sentido contrário, isto é: “Introibo ad altare diaboli ” (Ul. 413/ U 489), proferida por um Mulligan metamorfoseado no personagem Padre Malachi O’Flynn.

“Bardo execrável” (Ul.9) (“dreadful bard” U 6), “coleccionador de prepúcios” (Ul.15) (“collector of prepuces” U 12)... são expressões pertencentes ao vocabulário de Buck Mulligan para ridicularizar Stephen Dedalus e o deus dos cristãos, respectivamente. Mas trata-se também de elementos linguísticos que se repetirão indefinidamente pela extensão dos contextos posteriores.

Se insistimos neste ponto, é porque essas repetições implicam numa estreita relação com a memória, ou melhor, do modo como a memória é trabalhada no texto joyciano. Citando o estudo de Deleuze, que versa sobre os signos na obra de Proust, a obra joyciana, semelhantemente, se revela “não na exposição da memória, mas no

aprendizado de signos”³⁶.

Nesse sentido, a memória no *Ulisses* não é ritmada por “sedimentos da memória”, a exemplo do trabalho da memória no épico clássico³⁷, mas por um série de fragmentos singulares. O mundo dentro de *Ulisses* surge como uma espécie de conjunto de fragmentos, girando indefinidamente, ou como um conjunto de peças de um quebra-cabeças cujas partes jamais se encaixam numa totalização.

Qual é então a modalidade de memória mais marcante no texto joyciano?

Trata-se de uma memória textual, ou seja: repetindo inúmeros fragmentos em novas articulações, ela gera ou não novas significações na poética joyciana. Portanto, essas repetições tendem a converter-se num exercício de memória acústica que os leitores deverão praticar no decorrer da leitura do texto. Caberá aos leitores, portanto, atentar para essas “granulações” que, uma vez selecionadas, os efeitos de suas ressonâncias pelo texto fazem aparecer um pano de fundo oculto que a escrita fragmentária não permite ver. Elas, às vezes, se constituem em elementos chaves e esclarecedores do texto para atender a certas finalidades entre alguns episódios, sem contudo possuírem qualquer finalidade totalizadora do texto.

Entretanto, poderíamos contra-argumentar, dizendo que a repetição de elementos verbais faz parte da tradição épica. Vasconcellos (1996) precisa que a linguagem poética do poeta latino Virgílio, calcada na repetição, é “um dado óbvio para quem lê a ‘Eneida’, sobretudo se se tem na memória a língua poética homérica, em que a repetição constitui pilar vistoso e irremovível da arquitetura do conjunto”. Com toda razão, visto que o aedo da Grécia arcaica, mergulhado na tradição oral das

³⁶ DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense, 1987, p.4.

³⁷ Sobre os estudos de repetições na *Eneida* ver, sobretudo, o tópico “*Intratextualidade*” in: VASCONCELLOS, Paulo S. de. Op. cit., pp-102-120.

sociedades tradicionais iletradas, era obrigado a elaborar técnicas para treinar a memória que o ajudavam a recordar-se de extensas composições poéticas. Nesse sentido, o uso de uma linguagem formular era menos uma convenção estilística que uma técnica para habilitar o aedo a memorizar a composição poética oral.

Diferentemente, para os poetas latinos ligados aos hábitos textuais, a repetição ou o uso da linguagem formular ganha estatuto de convenção estilística.

Recorrendo mais uma vez aos estudos de Vasconcellos (1996), aprendemos que

“além de marcar o gênero [épico], a repetição na Eneida tende a ser semioticamente funcional, a criar sentidos (...) a repetição, fomentada por essa linguagem, fornece material abundante para a criação de sentidos sutilmente sugeridos: de novo cabe ao leitor relacionar textos e contextos interligados pela referência interna e extrair do confronto efeitos de leitura.” (Vasconcellos, 1996, p.103)

Acerquemo-nos de um exemplo desse tipo de memória textual, fazendo uso de uma sugestão de Vasconcellos (1996) em relação à duas passagens da *Eneida*. Como nota o estudioso da obra de Virgílio, no início do Livro IV e do Livro XII, Dido e Turno, respectivamente, são descritos como tomados uma de paixão, outro de excessiva fúria pelo herói Enéias. Virgílio abre o Livro IV da *Eneida* da seguinte forma:

“Quanto à Rainha, ferida de cega paixão desde muito, nutre nas veias a chaga e no oculto braseiro se fina, a revolver de contínuo na mente o valor do guerreiro, a alta linhagem do herói; no imo peito gravadas conserva suas palavras, o gesto.” (En., p.71)

E o Livro XII como segue:

20

“Tal como nos campos da Líbia um leão ferido no peito por hábeis e fortes monteiros, já superada a surpresa dispõe-se a lutar, quebra a lança que o caçador astucioso deixara 2encravada, e das fauces ensanguentadas emite rugidos que ao longe reboam: não de outra forma o furor se exacerba no peito de Turno.” (En., p.249)

Esse exemplo esclarece a maneira como a repetição era utilizada na poética virgiliana. Mas, em que sentido o estilo joyciano guarda distância das repetições observáveis no estilo épico virgiliano? Em primeiro lugar, importa ressaltar que a poética virgiliana, em se tratando de herança escolar, já foi classificada como livro de gramática, porque no seu texto aprende-se ao mesmo tempo, métrica, retórica ou até mesmo lições sobre a distribuição léxica dos versos. Ademais, o conhecimento e a utilização de Virgílio consistiu um dos hábitos mais tenazes na passagem da velha escola romana para a medieval.

Além disso, confirma-se, com estudos historiográficos, que se lia e se recomendava Virgílio como o mais sério e eficaz exercício para o apuramento do estilo, ou que buscava Virgílio o leitor interessado em problemas de latinidade. Na verdade, Virgílio sempre foi um excelente modelo linguístico; sua obra é conveniente para o aprendizado da gramática, da estilística e da retórica. Trata-se de um livro recomendado para os estudos das “belas letras”³⁸.

Um panorama diferente nos oferece a fragmentada poética de James Joyce.

Não acreditamos que ela tenha sido alguma vez recomendada como fonte de aprendizado regular, ou para qualquer estudo sistemático de sintaxe. Frente a esta situação algo de novo e diferente nos dizem as repetições que se sucedem na poética

³⁸ Ao longo do volumoso *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Curtius refere-se com frequência quanto à aceitação da *Eneida* na Idade Média, sobretudo nos meios estudantis da época. Em épocas posteriores, a recepção da *Eneida* foi sempre discutida nos âmbitos literários, e com frequência utilizada como instrumento didático para o ensino da língua latina até recente data.

de Joyce. Não podemos concluir daí que a repetição em Joyce exerça a mesma função da de Virgílio. A trama do tecido poético joyciano é muito mais complexo do que a ocorrência deste ou daquele eco de um código linguístico. Aliás, a repetição joyciana temperada ora pela paródia, ora pelo pastiche, atua como efeito corrosivo na linguagem fragmentada do *Ulisses*. Ademais, se a poética de Virgílio tende com as suas repetições a afirmar uma unidade, ou a estabelecer um regramento no corpo do poema, para que os seus virtuais leitores possam reconhecer que o poema trata-se de um épico, ao contrário, o emprego das repetições joycianas possui a propriedade de espalhar o desregramento linguístico por todo o texto. Nesse sentido, *Ulisses* toma cada vez mais distância do modelo épico.

Por outro lado, não nos esqueçamos de outra diferença notável entre essas duas poéticas. Por detrás do herói Enéias se encontra o fundador mítico da civilização romana. Nesse sentido, composta dentro do quadro de uma estrutura narrativa disciplinada, a *Eneida* é a tal ponto dotada de impulso totalizante que chega a justificar o destino de Roma. Esse aliás é o elemento totalizador do poema virgiliano: a confirmação da civilização românica. Pelo contrário, o *Ulisses* de Joyce, além de promover uma revolução na linguagem, não contém nenhuma intenção em produzir qualquer totalidade. Nos extremos, a sua linguagem parece refletir a lógica adotada pelo mundo contemporâneo quanto ao aperfeiçoamento de uma retórica que atenda aos apelos da celerada “educadora dos sentimentos”, isto é, a cultura de massas.

No quadro destas considerações, alguns pontos do estudo de Deleuze³⁹ em torno das repetições observáveis na escritura proustiana no *Em busca do tempo perdido* podem ser tomados como referência, para ampliarmos nossas considerações

³⁹ DELEUZE, Gilles. Op. cit.

acerca de fenômenos semelhantes no *Ulisses*. Nesse estudo Deleuze apresenta a seguinte argumentação:

“A ressonância não se baseia em pedaços que lhe seriam fornecidos pelos objetos parciais, nem totaliza pedaços que viriam de outro lugar. Ela extrai seus próprios pedaços e os faz ressoar segundo sua finalidade específica, mas não os totaliza, visto que se trata sempre de um ‘corpo a corpo’, de uma ‘luta’ ou de um ‘combate’ ” (Deleuze, 1987, p.151)

Assim expressa, a posição teórica de Deleuze que subjaz à obra *Proust e os signos* compartilha com o que viemos discutindo até aqui. Além disso, outro ponto do estudo deleuziano merece a nossa atenção: ele refere-se à maneira como Deleuze designa tanto a obra de Proust quanto a de Joyce, ou seja, como maquinárias produtoras de certas verdades, de verdades produzidas a partir de nossas impressões, e não verdades descobertas. “É por ser produção que a obra de arte [moderna] não coloca um problema particular de sentido, mas de uso”⁴⁰. O essencial nessas autênticas “máquinas de signos” é que funcionem: “a linguagem cifrada não se refere a um cosmos objetivo, exterior à obra; sua compreensão só tem valor no interior da obra e se acha condicionada por sua estrutura”⁴¹. Visto que a preocupação de Joyce não é com a memória em si, a exemplo de Proust, faremos referências ao texto de Deleuze sempre que ele nos auxiliar a alcançar a compreensão do texto joyciano, entendido como circulação de fragmentos que faz “funcionar” um tipo de memória textual.

Entretanto, isso não quer dizer que o trabalho da memória no texto de Joyce possa ser analisado somente sobre esse prisma. O texto sugere outras modalidades de

⁴⁰ Idem, ibidem, p. 146.

⁴¹ Idem, ibidem, p. 155.

memória como veremos mais adiante. Assim, se a “memória textual” consiste numa das modalidades mais marcantes do texto joyciano, isso contudo não exclui a presença de outras modalidades de memória no interior do texto. Não podemos reduzir *Ulisses* a um trabalho de memória exclusivamente textual, visto que o “correr das horas” do dia 16 de junho de 1904, além de marcar o contexto da história, marca também o tempo psicológico ou subjetivo ou, ainda, o tempo da memória (ou a “duração” na terminologia de Bergson⁴²) sempre obediente ao fluxo da consciência de cada personagem. Nesse sentido, cada um dos personagens carrega em si memórias frequentemente afloradas pelo fluxo da consciência. Existem outras histórias ou infinitas memórias, atuando no interior da narrativa joyciana, que os leitores de *Ulisses* podem captar. Desse ponto de vista, podemos afirmar que *Ulisses* é inundado por múltiplas memórias.

Retornando ao enredo do primeiro episódio, a chave da Torre Martello - em posse de Stephen - é solicitada por Mulligan, no que foi prontamente atendido.

A presença de dois paralelos é marcante no final do episódio. A palavra que encerra o episódio é usurpador. Importa aqui ressaltar como a palavra retorna de forma imprevista na superfície do texto, sugerindo um intenso efeito intertextual, pois tal signo linguístico pode aludir tanto aos pretendentes (Mulligan-Antínoo) de Penélope, como ao usurpador (Mulligan- rei Cláudio) do trono do príncipe Hamlet.

Findo o confronto de Stephen com os dois detratores, o jovem poeta decide

⁴² BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Na análise bergsoniana a memória é a faculdade humana capaz de reter a totalidade do passado e do presente. “Bergson quer mostrar que o passado se conserva inteiro e independente no espírito; e que o seu modo próprio de existência é um modo inconsciente.” (BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**; lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979, p.14). O cérebro aparece como um selecionador de apreensões do passado que são úteis no tempo presente. O sistema de Bergson assenta na intuição dos dados da consciência separados da idéia de espaço e da noção científica do tempo.

abandonar definitivamente o local, tomado temporariamente como sua morada provisória. Por força da pluralidade geográfica, uma vez que o cenário do romance é a cidade de Dublin, o conflito é resolvido com o deslocamento do personagem Stephen até a escola onde leciona. Neste local concentrar-se-á a ação inaugural do segundo episódio de *Ulisses*.

2.1.2 EPISÓDIO 2: *Nestor* (10 horas: “O galo cucuricou... Celestes sinos de bronze... Bimbalaram as onze”)

Stephen Dedalus deixa a Torre Martello, pondo-se a caminho da escola. A abertura do episódio mostra Stephen a lecionar história para uma classe de adolescentes. O tema da aula envolve discussões em torno de nomes de cidades antigas, batalhas e personagens históricos. Subitamente irrompe o fluxo da consciência de Stephen, dando lugar à seguinte divagação:

“Efabulada pelas filhas da memória. Mas o facto é que a houvera, ainda que não tal como a memória a efabulara. Uma frase, então, de impaciência, ruflar do excesso de asas de Blake. Ouço a ruína de todo espaço, vidros estilhaçados e alvenaria destruída, e um instante de lívida chama final. E o que nos restou então?” (grifos nossos) (Ul. 22)

(“Fabled by the daughters of memory. And yet it was in some way if not as memory fabled it. A phrase, then, of impatience, thud of Blake’s wings of excess. I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What’s left us then?” U 20)

Interroga Stephen, aludindo a William Blake, o poeta londrino pré-romântico, cuja poesia - na segunda metade do século XVIII - já apresentava os sinais de rebelião tão característicos ao movimento romântico, que florescerá com a violência do **Sturm and Drang** alemão. Excessos da razão iluminista somados à expansão capitalista e à

progressiva transformação das cidades européias em metrópoles: a poética de Blake se insurgirá contra esses sinais. Numa atitude rebelde, a poesia de Blake põe a inspiração no lugar da desvalida razão, visto que o poeta não tem outro recurso para produzir poesia num mundo abandonado por deuses e Musas, senão apoiar-se em sua própria inteligência. O poeta dependerá agora somente de sua própria imaginação na construção poética. Assim, Blake pode ser tomado como o paradigma do poeta que cria suas obras com o esforço da própria inspiração (“Atentos ao Bardo inspirado!”, proclama Blake em suas *Canções da Experiência*⁴³).

Alinhada à maneira de Blake, a consciência estética de Stephen Dedalus, mergulhada numa espécie de clima pré-romântico, nutre descrenças em relação à história (“Para eles [os alunos] também a História era um conto como tantos outros tão ouvidos, sua terra um monte-de-socorro.” (Ul.23) / “For them too history was a tale like any other too often heard, their land a pawnshop” U 21 /, reflete o jovem poeta). Em sua concepção a história é comparada a um caos ou a um pesadelo, girando num movimento cíclico do qual não conseguimos acordar.

Vagueia, portanto, a atormentada mente de Stephen Dedalus por trilhas que misturam ficção e história. Num dado momento, o seu fluxo da consciência é apresentado nos seguintes termos:

“Não tivesse Pirro tombado às mãos de uma megera em Argos ou Júlio Cesar sido apunhalado de morte? Não são para não serem pensados. O tempo ferreteou-os e agrilhoou-os, eles estão alojados no compartimento das possibilidades infinitas que eles expulsaram. Mas podem estas ter sido possíveis atendendo a que nunca foram? Ou era possível a que ocorreu? Tece, tecedor do vento.” (Ul. 23)

(“Had Pyrrhus not fallen by a beldam’s hand in Argos or Julius Caesar not been knifed to death. They are not to be

⁴³ BLAKE, William. *Poesia e Prosa selecionadas*. 3 ed. São Paulo: J. C. Ismael, 1984, p.21.

thought away. Time has branded them and fettered they are lodged in the room of the infinite possibilities they have ousted. But can those have been possible seeing that they never were? Or was that only possible which came to pass? Weave, weaver of the wind." U 21)

O desenho mental de Stephen Dedalus projeta paisagens, através das quais o jovem poeta se sente como um exilado do mundo. Ele parece começar a contemplar o mundo no limiar do abismo. Visão poética de um mundo no qual os deuses já partiram; nele, o homem se encontra desamparado, girando num eterno movimento cíclico adistrito às manifestações do mundo obscuro da inspiração poética. Aceitando as considerações de Blanchot⁴⁴ sobre Mallarmé, lemos o seguinte:

"A fala poética não se opõe somente, portanto, à linguagem ordinária mas também à linguagem do pensamento. Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo, nem ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se;...."
(Blanchot, 1987, p.31)

Experiência do extravio, do erro, do exílio, da solidão...; nessa "errância" sem fim irrompe a consciência infeliz do poeta moderno. Os deuses abandonaram o mundo e o poeta foi definitivamente expulso da comunidade. Desse ponto de vista, a obra de Joyce decreta a morte do desejo do poeta antigo em ser mestre da verdade. Em Joyce o poeta é tão-somente o mestre do contraditório. No frente-a-frente dessa frontalidade o poeta moderno encontra-se numa posição de desamparo, de risco da perda de si próprio ou de total deriva diante do mundo que o cerca.

Na perspectiva do tema que envolve o poeta e a inspiração, o cenário da poética moderna é completamente diferente do cenário construído pelo canto épico. A imagem do mundo moderno cada vez mais flutuante e inconsistente é estranha ao

⁴⁴BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

poeta. Procurando definir a modernidade, Marshall Berman, cheio de razão, afirma que “todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’”⁴⁵.

Em contrapartida, o cenário do mundo descortina-se de forma totalmente diferente para o poeta na Antiguidade. O canto do poeta épico não consiste em adaptar-se a uma incompreensível imagem de mundo, visto que ele conhece a realidade daquilo que é cantado. A poesia grega era feita para cantar a ordem do mundo. O poeta antigo inspirado pelas Musas diz e revela o real porque as Musas “são aquelas que ‘dizem o que é, o que será, o que foi’”⁴⁶. Portanto, o conhecer do poeta antigo é facultado e assegurado pelas Musas.

Para os poetas da Antiguidade as Musas eram as filhas da Memória (**Mnemosýne** para os gregos). As Musas eram portadoras do material contido na tradição, o qual era transmitido de geração a geração. O bardo inspirado pelas Musas profere a palavra poética em proporção com a ação da façanha guerreira, para conferir glória aos verdadeiros heróis, ou para reprovar os celerados. Como observa Detienne, “em sua sociedade agonística, que valoriza a excelência do guerreiro, o domínio reservado ao louvor e à censura, é, precisamente, o dos atos de bravura”⁴⁷. Nesse sentido, o louvor do poeta faz a fama do herói, dando autenticidade às suas ações e arrancando-o do esquecimento.

As Musas nascem de Zeus, deus do Olimpo. “Nove noites copulou com Memória o sábio Zeus, e ela pariu nove moças unânimes”⁴⁸. As Musas são filhas de

⁴⁵ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. 6 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p. 13.

⁴⁶ DETIENNE, Marcel. Op. cit., p. 18.

⁴⁷ Idem, ibidem, p.19.

⁴⁸ Apud TORRANO, Jaa. *Musas e Poder*. In: **Teogonia: a origem dos deuses** (Hesíodo). Massao Ohno - Roswitha Kempf / Editores: São Paulo, 1981, p.35.

Mnemosýne, personificação da Memória. A linhagem das cantoras plenas de Memória é: Clio (Musa da História), Euterpe (Musa da Música), Tália (Musa da Comédia), Melpômene (Musa da Tragédia), Terspsícore (Musa da Dança), Érato (Musa da Poesia Lírica), Polímínia (Musa da Harmonia), Urânia (Musa da Astronomia), Calíope (Musa da Poesia Épica).

Na palavra do poeta, Musa e Memória são duas noções complementares. Musa (de *Mousai* e *agein* = conduzir) é memória do passado, é palavra cantada e ritmada; enfim, é o próprio canto. Por outro lado, a invocação do passado pela memória do poeta requer um esforço mental (uma profunda imersão do intelecto na recitação) de difícil compreensão para uma mente letrada como a nossa. Além disso, o poeta, exercendo o papel de agregador da comunidade, não se preocupa com o individual, mas com o coletivo; o canto épico visa então manter os rastros. Aliás, se existe uma idéia forte na *Odisséia* é esta: a palavra poética luta contra o esquecimento e contra a morte, pois a memória é uma maneira de sobreviver na lembrança dos homens.

Como se conserva o tema das Musas na épica do poeta latino Virgílio?

Em sua *Eneida*, Virgílio invoca com frequência a presença das Musas. Na parte ilídiaca da sua épica (*Eneida*, Livro IX), por exemplo, o poeta invoca a Musa, nomeando-a. Trata-se da musa Calíope (Musa da poesia épica); ela é invocada pelo poeta, pois os fatos que se desenrolarão na segunda parte da *Eneida* concentram-se em combates guerreiros decisivos, os quais o herói troiano terá de enfrentar para consolidar a sua vitória final.

“Musas! Calíope, a voz sustentai-me e dizei-me sem falta do morticínio espantoso causado por Turno, os estragos de sua espada e os guerreiros que os volscos enviaram para o Orco. Contai-me tudo; os sucessos incríveis da ingente peleja, pois

em verdade o sabeis e podeis referi-lo a contento.” (En., p.192)

Notamos que em Virgílio ocorre uma mudança no que se refere à aproximação entre o poeta e as Musas. Por esse período a competência técnica do poeta está atrelada ao texto escrito, além do seu canto poético sofrer transformações na medida em que está circunscrito ao âmbito da cidade. Dessa forma, se no épico virgiliano as Musas são invocadas, é porque o papel delas consolida-se como elemento estilístico da epopéia ocidental para “enfeitar a narrativa e realçar seus pontos principais”⁴⁹. Por conseguinte, a invocação da Musas ocorre para assegurar o regramento do discurso poético ou da própria linguagem. Através dessa poesia comemorativa - regrada por inúmeras figuras de estilo - um vínculo se estabelece entre a comunidade cívica romana na intenção de glorificar o Império romano. Portanto, essa nova forma do épico, que implica a noção de texto e de autor, fica à disposição do olhar da cidade, e o poeta trabalha para um particular. Por conseguinte, para o poeta latino a história faz sentido: ele invoca as Musas para entoar um poema épico e sábio sobre o futuro do povo romano.

Em contrapartida, na poética moderna, ou, mais especificamente, no “épico moderno” de Joyce, inexistente a grandiosidade que preenche os cantos épicos, ora narrando grandes batalhas, ora conferindo glória (**Kleos**) aos heróis vencedores, a fim de perpetuá-los na lembrança dos mortais. Com efeito, não existe nenhuma preocupação com a posteridade, já que o presente, ou melhor, o universo caótico do cotidiano é tomado como ponto de referência; este universo tende a revelar-se cada vez mais como um mundo desencantado ou totalmente desprovido de transcendência.

⁴⁹ CURTIUS, Ernest R. Op. cit., p.298.

É nesse mundo desencantado que circula o princípio criador do poeta moderno. Em circunstâncias onde impera a laicização da memória e a inflação da escrita, o que acontece no âmbito do estatuto da função poética ? Para ilustrar uma situação deste tipo, ou seja, em tempos onde a palavra poética sobrevive sem a intervenção do sobrenatural, procurando a todo custo descrever com exatidão a instabilidade de um mundo no qual os valores se desintegram - ou, ainda, num mundo onde a relação entre a palavra e a realidade, ou entre a palavra e o **Outro**, se mostra contraditória e tende a definhar-se, transcrevemos abaixo uma passagem do apocalíptico episódio 15 (**Circe**), que registra com “cores fortes” o processo de dessacralização e desautorização das Musas frente à autoridade da escritura do poeta moderno.

“O zelador do Museu da Rua Kildare aparece, puxando um camião e que tremelicam estátuas de várias deusas nuas, Vénus Calipígia, Vénus Pandemos, Vénus Metempsicose, e figuras de gesso, também nuas, representado as novas nove musas, Comércio, Música Operática, Amor, Publicidade, Manufatura, Liberdade de Palavra, Voto Plural, Gastronomia, Higiene Privada, Recreações de Concerto à Beira-Mar, Obstétrica Indolor e Astronomia para o Público.” (Ul. 351)

(“The keeper of the Kildare street museum appears, dragging a lorry on which are the shaking statues of several naked goddesses, Venus Callipyge, Venus Pandemos, Venus Metempsychosis, and plaster figures, also naked, representing the new nine muses, Commerce, Operatic Music, Amor, Publicity, Manufacture, Liberty of Speech, Plural Voting, Gastronomy, Private Hygiene, Seaside Concert Entertainments, Painless Obstetrics and astronomy for the People.” U 400)

Retomando o enredo do presente episódio, nem Stephen, nem os seus alunos estão interessados na aula. Assim, antes do intervalo, eles saltam do estudo da história para os estudos do idioma inglês. Um aluno lê uma passagem do *Lycidas* do poeta

inglês John Milton (os versos referem-se à um rei inglês que morreu ao cruzar o mar da Irlanda):

*“Não chores mais, zagal doído, não chores mais
Pois Lycidas, coita tua, não está morto,
Mesmo que imerso das águas sob os cendais.” (Ul. 24)*

*(“ _ Weep no more, woful shepherds, weep no more
For Lycidas, your sorrow, is not dead,
Sunk though he he beneath the watery floor.” U. 21)*

A aula, no entanto, é cada vez mais enfadonha. Os alunos solicitam ao professor Dedalus que lhes conte uma história imaginária. Contrariando a expectativa dos alunos, Stephen lança-lhes uma adivinha:

*“O galo cucuricou
No céu azul se espraizou:
Celestes sinos de bronze
Bimbalalaram as onze.
Tempo para esta pobre alma
Ter do paraíso a calma.” (Ul. 25)*
*(“The cock crew,
The sky was blue:
The bells in heaven
Were striking eleven.
'Tis time for this poor soul
To go heaven.” U 22)*

“ _ Que é que é ? (...) _ O quê, senhor?... ”. Os alunos não conseguem decifrar a adivinha, demonstrando ansiedade. Stephen por fim a revela:

*“ _ A raposa enterrando a avó debaixo de um azevinho.”
(Ul. 25)*

*(“ _ The fox burying his grandmother under a hollybush.”
U 22)*

Segundo a concepção dos antigos gregos a raposa simboliza a astúcia.

Para os antigos gregos “innombrables sont les animaux pourvus de métis”⁵⁰, mas, dentre eles, a raposa é considerada como a encarnação da própria Métis.

E o que é Métis?

Em síntese, secundados pelo antigo pensamento grego, podemos defini-la aproximadamente como um tipo de inteligência prática ou engenhosa aplicada às flutuações do devir. Nesse sentido, ela age enquanto inteligência orientadora frente às mobilidades imprevistas do real. Odisseu é o herói homérico dotado dessa forma particular de inteligência, isto é, a Métis. Ela permite ao herói apreender rapidamente uma situação de perigo, pois as qualidades intelectuais que regem a Métis são a prudência, a perspicácia, a prontidão, e a penetração de espírito. Nesse sentido, Odisseu é a encarnação da própria Métis. Odisseu é o herói portador “de muitas métis” (**polúmetis**)⁵¹, daí seu epíteto **l’homme aux mille tours**: aquele que venceu pela força da Métis todos os obstáculos, ou qualquer tipo de força bruta dos seres imaginários (lestrigões, ciclopes...) que se opunham ao seu retorno a Ítaca.

A Métis é mais preciosa que a força bruta. Desse modo, ela também pode ser definida como uma espécie de premeditação vigilante que permite prever o futuro. O homem dotado de Métis é um homem dotado de **poikilos**, isto é, aquele que encontra facilmente os expedientes para escapar de todas as dificuldades⁵². Concebida enquanto uma espécie de inteligência prática, a Métis não é propriamente uma categoria mental, nem uma razão rigorosa no sentido exato do termo - daí a dificuldade em defini-la-, mas uma forma de inteligência dotada de argúcia, sagacidade e fingimento aliada às experiências adquiridas.

⁵⁰ DETIENNE e VERNANT. **Les ruses de l’intelligence: la mètis des grecs**. Paris: Flammarion, 1974, p.41.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p.39.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 26.

Se viemos arrolando tais considerações, é porque entendemos que uma espécie de Métis parece atuar em vários sentidos no *Ulisses* de Joyce. A adivinha de Stephen Dedalus proposta para os alunos é precedida pela expressão: que é que é? Essa pergunta, dentro dos moldes do “enigma de Sansão”⁵³, ronda as páginas do romance, repetindo de forma intermitente a cada episódio segundo o seu reenquadramento nos diferentes contextos. Nesse sentido, Joyce parece deslocar o campo semântico da Métis para a escritura: a astúcia do narrador aplicada em sua luta com a palavra parece exigir que o leitor participe das regras da “peleja”. Entretanto, esse “convite” ou esse contrato, que o texto insiste em querer estabelecer entre o narrador e o leitor, possui as suas armadilhas. Ele não oferece nenhuma proteção ao leitor. Esse propósito aliás induz o narrador a trocar do leitor. Nesse sentido, o caso da adivinha é exemplar: metamorfoseada através de novas combinações, ela ganha sentido diferente no apocalíptico episódio 15 (Circe), cujo cenário é o bordel de Bella Cohen. Stephen na companhia de Bloom reformula a adivinha, e uma vez reconfigurada ela reaparece do seguinte modo:

*“A raposa uivou, os galos fugiram.
Os sinos aos céus
Dobram as onze.
Tempo para esta alma
De subir aos céus” (Ul. 390)*

*(“The fox crew, the cocks flew,
The bells in heaven
Were striking eleven.
'Tis time for her poor soul
To get out of heaven.” U 455)*

(Onde se lê: galos / Leia-se: Stephen Dedalus e Leopold

⁵³ Ver, na Bíblia, Jz 14-12. *O enigma de Sansão*. Da tribo de Dã, Sansão antes de nascer foi designado por Deus para livrar Israel dos filisteus. Deus dotou-o de força sobre-humana e, sob influências divinas, suas proezas foram admiráveis. Além da força física, Sansão notabilizava-se pelos enigmas que propunha aos oponentes filisteus, até ser traído pela noiva filistéia que passou, em certa ocasião, a chave de um dos enigmas aos filisteus.

Bloom. Resposta da adivinha: Lúcido.)

Como já assinalamos “Que é que é.....? ” (“What is that? ”) constitui-se - ao lado de outras palavras ou frases não mencionadas aqui - numa das expressões linguísticas que mais se repete ao longo do texto de Joyce, convertendo-o num autêntico jogo de quebra-cabeças. Porém, não se trata de meras repetições, pois o processo de reintegração dessas expressões ou desses signos linguísticos nos contextos subsequentes é bastante ambíguo: ora manifestam a mesma relação de sentido do contexto anterior, ora não.

No que se refere a esse aparente “jogo sem regras”, aos olhos de Deleuze (1987) - como já vimos -, tanto a obra de Proust quanto a de Joyce são ambas comparáveis à gigantescas máquinas artísticas descobridoras, criadoras e produtoras de signos. Designando a obra de Joyce como uma verdadeira “máquina de epifanias”⁵⁴, o filósofo francês contempla as sucessivas repetições joycianas como um princípio organizador que visa assegurar um efeito artístico para a obra. Elas consistem em fazer com que o signo linguístico sofra uma clivagem, provocando nele uma divisão entre significante e significado. Desse modo, significante e significado de inúmeros signos inundam e entram em circulação permanente por todo o texto, e é no itinerário dessa “errância” dos signos dentro do texto que cabe tanto ao artista quanto ao leitor fazer ressoar dois objetos para produzir sentido. Citando Umberto Eco, Deleuze lembra que “significante e significado se fundem por um curto-circuito poeticamente necessário, mas ontologicamente gratuito e imprevisto”⁵⁵. Na verdade, todo signo será sempre caracterizado pela diferença de sentido, visto que o

⁵⁴ Cf. DELEUZE, Gilles. Op. cit., p. 155.

⁵⁵ Idem, ibidem, p.155.

significado encontra-se enrolado no significante. Desse modo, uma grande soma de significantes e de significados flutuam pelo texto, aguardando efeitos de ressonâncias.

Retomando o enredo do episódio, antes de dirigir-se à sala do diretor da escola- o Sr. Deasy -, Stephen põe-se a dirimir algumas dúvidas de matemática apresentadas por um aluno chamado Sargent. Observando o aluno, o fluxo da consciência de Stephen irrompe eivado de profunda melancolia: são imagens ligadas às suas recordações da infância mescladas com imagens da mãe agonizante (Cf. Ul. 26).

Cabe aqui observar que o trecho é exemplar quanto ao jogo de alteridade centrado no personagem em foco. Pelos efeitos das alusões ao paralelo shakesperiano (ou à melancolia do príncipe Hamlet), a identidade do personagem Stephen-Telêmaco-Hamlet é reconfigurada, convertendo Stephen Dedalus tão somente na figura de um “Hamlet moderno”, ou num Stephen-Hamlet. Nesse sentido, aquilo que no corpo da obra aparece como um paralelo secundário (isto é, os motivos shakesperianos) tende a sofrer constantes deslocamentos no interior do texto, ganhando às vezes um alto grau de significação, a ponto de fazer imergir da vista dos leitores os demais paralelos que este romance polifônico engloba. Através desses recursos os efeitos de sentido se multiplicam no texto. As reconfigurações “camaleônicas” da identidade de cada personagem se multiplicam, segundo as múltiplas sensações experimentadas por cada um deles. Somos, portanto, constantemente “atropelados” de forma inesperada por essas infinitas mutações que agem sobre a identidade dos personagens, cujos efeitos de sentido prolongam-se ao longo de todo o romance.

O trecho seguinte é exemplar neste particular. A identidade de Stephen

desprege-se do pararelo shakespeariano, reassumindo tão-somente a figura de um Stephen-Telêmaco. O episódio recomeça da seguinte forma: encerrada a aula, Stephen vai até a sala do diretor, o Sr. Deasy. O escritório do diretor da escola é decorado com moedas antigas, conchas e retratos de cavalos.

“A mão contrafeita de Stephen movia-se por sobre as conchas amontoadas no frio almofariz de pedra: búzios e amêijoas, lumaches e mariscos zebrados; e esta, espiralada como um turbante de emir, e aquela, vieira de romeiro. A coleta de um velho peregrino, tesouro morto, conchas ocas.” (Ul. 27)

(“Stephen’s embarrassed hand moved over the shells heaped in the cold stone mortar: whelks and money cowries and leopard shells: and this, whorled as an emir’s turban, and this, the scallop of saint James. An old pilgrim’s hoard, dead treasure, hollow shells.” U 25)

Essa passagem possui elementos que lembram o mar, além da figura do herói ancião Nestor, o domador de cavalos.

Como se pode ver pela descrição acima a alusão é homérica, mais precisamente o Canto III da *Odisséia*. Durante sua estadia em Pilos, Telêmaco é amparado e orientado por Antíloco, filho do velho Nestor. O último é um herói detentor de muitas sabedorias, além de ser amplamente dotado de Métis. Ele é um quase-aedo: o velho Nestor narra ao jovem Telêmaco vários episódios da guerra de Tróia, a traição sofrida por Agamênon por parte da esposa Clitmenestra, e outros acontecimentos. Se Nestor revela-se como um quase-aedo, o mesmo vale para o outro quase-aedo Menelau (Canto IV), de quem Telêmaco também ouvirá outros episódios da guerra de Tróia; um deles, em particular, narra a maneira como Menelau fez uso da Métis para laçar o deus metamorfoseador Proteu, a fim de retornar à Lacedemônia.

Agora, retomando *Ulisses*:

“ _ Não uso de rodeios, uso? ” (Ul. 29) (“ _ I don’t mince words, do I? ” U 27) (clara alusão à *Métis*!), pergunta o Sr. Deasy a Stephen, após ter afirmado que dinheiro é poder. O diálogo entre ambos prossegue, indo em direção às concepções distintas que ambos possuem da história. Enquanto Stephen diz que do seu ponto de vista a história é um pesadelo do qual ele procura despertar, o Sr. Deasy a concebe como manifestação de Deus, enfatizando que, tanto as mulheres quanto o povo judeu, são personagens históricos perturbadores do desenrolar teológico da história. A partir do seu estranho ponto de vista, o Sr. Deasy ancora um insólito argumento, afirmando o seguinte:

“ _ Sou mais feliz do que o senhor _ disse. _ Cometemos muitos erros e muitos pecados. Uma mulher trouxe o pecado para o mundo. Por uma mulher que não era nem melhor nem pior do que deveria ser, Helena, a esposa fujona de Menelau, os gregos guerrearam em Tróia por dez anos. ” (Ul. 31)

(“I am happier than you are, he said. We have committed many errors and many sins. A woman brought sin into the world. For a woman who was no better than she should be, Helen, the runaway wife of Menelaus, ten years the Greeks made war on Troy.” U 29)

Em seguida, fatos da história universal mesclam-se com os fatos da história particular da Irlanda no discurso do Sr. Deasy:

“Uma esposa infiel foi a primeira a trazer estrangeiros a nossas plagas, a mulher de MacMurrough e de seu concubino O’Rourke, príncipe de Breffni. Também uma mulher provocou a queda de Parnell. Muitos erros, muitos malogros, mas não o pecado. Agora, ao fim dos meus dias, continuo lutador. Mas combaterei pelo direito até o fim.

*‘Porque Ulster lutará:
Seu direito vingará.’ ” (Ul. 31)*

("A faithless wife first brought the strangers to our shore here, MacMurrough's wife and her leman, O'Rourke, prince of Breffni. A woman too brought Parnell low. Many errors, many failures but not the one sin. I am a struggler now at the end of my days. But I will fight for the right till the end.")

*'For Ulster will fight
And Ulster will be right' U 29)*

O diálogo do Sr. Deasy com alusões ao paralelo homérico revela, nesse sentido, uma total inversão dos valores. O Sr. Deasy é um velho sovina (ou uma velha raposa astuta) cuja concepção da história contém elementos conservadores e preconceituosos. Numa concepção confusa, ironiza a figura bíblica de Eva, tomando Helena de Tróia como a primeira mulher a esparramar discórdia entre os homens.

É interessante notar aqui o contraste entre os personagens do romance e os do épico. Sabe-se que a épica homérica é totalmente esvaziada de conflitos psicológicos, visto que todas as ações dos grandes personagens são condicionadas pelo ponto de vista da preservação da coragem ou da honra guerreira do herói. Na verdade, os personagens do épico têm ânsia em ser reconhecidos na posteridade por seu valor. Os personagens homéricos não têm vida interiorizada. Por exemplo: Menelau jamais pensa em Helena como marido traído; a situação é meramente funcional.

Pelo contrário, *Ulisses* prende-se à vida interiorizada de seus personagens, refletindo seus conflitos psicológicos. O presente episódio é exemplar neste sentido, visto que o atormentado fluxo da consciência de Stephen Dedalus inunda todas as suas páginas.

Além disso, diferentemente dos gregos que possuíam uma concepção do tempo percebido como circularidade (e a tarefa do aedo consistia em fazer perdurar na memória os grandes feitos heróicos no interior dos ciclos repetitivos), para

Stephen Dedalus a história é vista como um caos. Em contrapartida, para o Sr. Deasy a história é concebida como uma escatologia. Desse modo, contrário ao modelo épico que elevava a História como uma categoria da existência humana, no romance moderno os personagens são simplesmente atirados no vazio da existência, dirigidos tão somente por meros pontos de vista sobre a História. Sobre a concepção de história entre os gregos, escreve Hannah Arendt:

“A cena em que Ulisses escuta a estória de sua própria vida é paradigmática tanto para a História como para a Poesia; a ‘reconciliação com a realidade’, a catarse, que segundo Aristóteles era a própria essência da tragédia, constituía o objetivo último da História, alcançado através das lágrimas da recordação...” (Arendt, 1972, p.74)

Como então é resolvido o desfecho do episódio, ou conflito entre diretor da escola e o jovem professor ? O Sr. Deasy, finalizando a redação de um artigo sobre a febre aftosa, solicita ao jovem professor que o encaminhe até a redação do “Freeman’s Journal “. Stephen, decidido a não voltar ao emprego, atravessa as ruas de Dublin rumo à redação do jornal. A figura de Stephen como mensageiro do Sr. Deasy encontra o seu correspondente homérico no deus Hermes.

2.1.3 EPISÓDIO 3: *Proteu* (das 11 horas ao meio-dia: “Horas de Pã, o meio-dia faunal”; o “meio-dia modorra”)

“Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verde-muco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. (...) Limite do diáfano em. Porquê em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê. Stephen fechou os olhos para ouvir as botinas triturar bodelhas e conchas tagarelas. Estás andando por sobre isso

algoqualcerto. Estou, uma pernada por vez.” (Ul. 32)

(“Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. (...) Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see. Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time.” U 31)

Tomemos um fôlego. Estamos transitando pela narrativa indisciplinada e complexa, que aflora da consciência de Stephen Dedalus. Stephen caminha só pela praia de Sandymount, e, vendo o mar, contempla a experiência do tempo e do espaço. Ele fala consigo mesmo levado por um intenso fluxo da consciência.

“Um muito curto espaço de tempo através de muitos curtos tempos de espaço. Cinco, seis: o ‘nacheinander’. Exactamente: e isso é a inelutável modalidade do invisível. Abre os olhos. Não. Jesus! Seu eu cair de uma escarpa que se salta das suas bases, caio através do nebeneinander inelutavelmente. Até que estou me deslocando-me bem neste escuro (...) Estou eu andando para a eternidade ao longo do areal de Sandymount? Tritura, tagarela, trila, trila. Dinheiro do mar selvagem. Dômine Deasy sabe tudinho.” (Ul. 32)

(“A very short space of time through very short times of space. Five, six: the ‘Nacheinander’. Exactly: and that is the ineluctable modality of the audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o’er his base, fell through the ‘Nebeneinander’ ineluctably! I am getting on nicely in the dark (...) Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick. Wild sea money. Dominie Deasy kens them a’.” U 31)

Este episódio encerra a “Telemaquia” joyciana. Como mostram as citações acima registradas, o episódio tem início com a intensa presença de impressões subjetivas depositadas na consciência de Stephen, caracterizando-se pelo emprego

intenso da técnica do fluxo da consciência.

Apresentando o conflito da vida humana nos planos antagônicos da vida interior e da vida exterior, neste episódio Joyce parece aproximar-se dos artifícios cinematográficos da montagem, para mostrar a interligação ou associação de idéias na consciência do personagem protagonista. A qualidade da consciência exige um movimento que não acompanha o rígido avanço do relógio. Com efeito, ela exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário. “Slow-ups” (câmara lenta) e “flash-backs” (recordação) são as técnicas mais conhecidas utilizadas no romance a serviço do tempo psicológico. Benjamin em seu ensaio sobre *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935/1936), aceitando com otimismo os efeitos emancipatórios da técnica, diz que

“o cinema enriqueceu nossa atenção com métodos que podem ser ilustrados por meio dos métodos da psicanálise. Um ato falho linguístico passava, há cinquenta anos, mais ou menos despercebido... Desde a Psicopatologia da Vida Quotidiana, tudo isso mudou. Ela isolou e ao mesmo tempo tornou analisáveis coisas que antes flutuavam, despercebidas, no vasto fluxo das percepções. O cinema tem como consequência um aprofundamento perceptivo análogo em todo o campo do nosso horizonte ótico, e agora também acústico...” (apud Rouanet, 1981, p.11)

“Flash-backs” no *Ulisses*: o afloramento de um passado longínquo e impreciso:

“Eras estudante, não eras? De quê, em nome de outro demónio? Peceene.P.C.N., tu sabes: physiques, chimiques, et naturelles. Ah. Comendo tua tigelada de mou en civet, caldeirada de carne do Egipto, acotovelado com cocheiros arrotadores. Dize apenas no mais natural dos tons: quando eu estava em Paris, boul'Mich, costumava. Sim. costumavas levar os bilhetes perfurados para provar teu álibi, se te detivessem pelo assassinio de alguém. Justiça. Na noite de dezassete de Fevereiro de 1904 o preso foi visto por duas

testemunhas...” (Ul. 35)

(“You were a student, weren't you? Of what in the other devil's name? Paysayenn. P.C.N., you know: physiques, chimiques et naturelles. Aha. Eating your groatsworth of mou en civet, fleshpots of Egypt, elbowed by belching cabmen. Jus say in the most natural tone: when I was in Paris, boul'Mich', I used to. Yes, used to carry punched tickets to prove an alibi if they arrested you for murder somewhere. Justice. On the night of the seventeenth of February 1904 the prisoner was seen by two witnesses...” U 35)

Tempo, multiplicidade, impressões caleidoscópicas: escolas, nomes de países e cidades, fatos corriqueiros do cotidiano, imprensa, datas... O fluxo da consciência tem um importante papel na cena literária moderna e contemporânea. Entre os romancistas representantes do fluxo da consciência James Joyce figura como um dos mais representativos⁵⁶.

Mas o que contém a consciência, na medida em que os romancistas modernos pretenderam representá-la?

Na ficção do fluxo da consciência, em seus diferentes graus, os níveis da consciência que antecedem a fala não são censurados porque não são racionalmente controlados ou logicamente ordenados. Nesse sentido, a ficção do fluxo da consciência, na escritura dos romancistas modernos, busca explorar os níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos seus personagens. Desse modo, o fluxo da consciência é menos uma técnica utilizada pelos romancistas, do que um método para representar a

⁵⁶ Na abertura do texto *A carência de contato humano: característica do mundo moderno*, Rosenthal diz o seguinte: “A ‘realidade’ no romance moderno, que nada mais tem a ver com a reprodução fotográfica, procura captar as correntes íntimas do ser humano em lugar de ocupar-se das aparências exteriores. Os estados de consciência são apresentados, mas jamais decifrados, e frequentemente é o leitor ‘exortado a ir além da página impressa: a emigrar para o campo visual, musical.” ROSENTHAL, Erwin T. *O universo fragmentário*. São Paulo: Ed. USP, 1975, p. 97.

percepção interior. Sendo assim, a literatura do fluxo da consciência é uma literatura psicológica, que através do alcance da sensibilidade e da imaginação de escritores inventivos, busca analisar a natureza humana a partir da consciência, centro de onde tomamos conhecimento da experiência humana com suas sensações, lembranças, sentimentos, concepções, fantasias, imaginações, visões e intropecções. Enfim, é uma literatura em busca da lógica da atividade psíquica humana.

Em se tratando do conteúdo do presente episódio, o paralelo homérico parece aqui bastante significativo. Na *Odisséia* (Canto III) o quase-aedo Menelau narra a Telêmaco a difícil tarefa que enfrentou quando capturou Proteu, deus do mar. Esta divindade metamorfoseadora revelou ao herói grego os meios que ele deveria utilizar para um retorno seguro à Lacedemônia. No *Ulisses* Stephen parece assumir o papel do quase-aedo Menelau. Porém, diferentemente, o encontro do artista com a inconstância do deus metamorfoseador Proteu se dá na própria consciência estética do artista ávida por “inspiração”, ou seja, na “luta” desesperada do jovem poeta para captar o momento, retraduzindo-o **na e pela** linguagem.

Desde *Um retrato...* o personagem Stephen Dedalus está, entre outras coisas, tentando resolver seus problemas artísticos e intelectuais. Aqui eles se misturam com tal intensidade que o modo de percepção de Stephen redesenha o mundo como um autêntico labirinto. A intensidade que a técnica do fluxo da consciência passa a atuar no interior da narrativa só contribui para agravar o estado agônico do jovem poeta.

O aspecto dual da vida humana, ou seja, o embate entre a vida interior e a vida exterior, é cada vez mais intenso. O esforço da inteligência do poeta para captar a “inelutável modalidade do visível e do invisível” (Ul. 32) dispensa qualquer plano preestabelecido. Por isso ele rompe com todo e qualquer formalismo da retórica

tradicional, satirizando a métrica enquanto suporte da poesia antiga. Eis a experiência agônica do jovem poeta em sua busca desesperada para abrigar a realidade na palavra:

“Estou eu andando para a eternidade ao longo do areal de Sandymount ? Tritura, tagarela, trila, trila (...) O ritmo começa, vê? Ouço. Um tetrâmetro catelético de iambs marchando. Não, agalope: deline égua. Abre os olhos agora. Fá-lo-ei. Um instante. Esvaneceu tudo já? Seu eu os abro e fico para sempre no adíafano negro. Basta! Verei se posso ver. Vê agora. Aí todo o tempo sem ti: e sempre o será, mundo sem fim.” (grifos nossos) (Ul. 32)

(“Am I walking into eternity along Sandymount strand? Crush, crack, crick, crick (...) Rhythm begins, you see. I hear. Acatalectic tetrameter of iambs marching. No, agallop: deline the mare. Open your eyes now. I will. One moment. Has all vanished since? If I open and am for ever in the black adiaphane. Basta! I will see if i can see. See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end.” U 31)

Desespero, consciência infeliz, desde o movimento romântico⁵⁷ o poeta rompe com a ordem do texto. Como já observamos, para o poeta moderno a poesia deixa de ser dádiva das Musas (a Musa era a linguagem para a poesia antiga, ela cantava a ligação, a união dos mortais com os deuses): agora ela passa a ser “trabalho duro” com a linguagem. O poeta antigo falava para a comunidade em poesia ritmada. O emprego por Homero da poesia métrica em seus poemas amparada pelos versos hexâmetros dactílicos, somados à dança, à recitação e à música constituíam-se nos elementos que em seu conjunto davam o ritmo musical da linguagem poética da antiga Grécia. Ao contrário, o poeta moderno é contraditório, deixando-se levar pelos

⁵⁷ Os conflitos entre a sociedade e o artista (ou: a realidade e o sonho) figuram entre os temas preferidos dos românticos.

paroxismos da palavra. Nesse sentido, ele narra a perda, a separação... porque o poeta moderno não tem como falar de valores definidos num mundo moderno fragmentado: ele vive a experiência da desintegração do mundo moderno. A busca de uma síntese reúne tudo o que ele tem de caótico numa narrativa que tende cada vez mais a pulverizar-se, diferentemente da concisão, precisão e síntese do poeta antigo.

Circulando e recirculando..., novamente palavras ou frases que se repetem regularmente em toda a extensão do *Ulisses* (parece que a relação entre a literatura e a música surge como um forte apelo de modernidade na obra do romancista irlandês!⁵⁸); a expressão “mundo sem fim” (vide citação acima), enquanto componente da memória textual do *Ulisses*, aparece nos vários contextos do romance. Entretanto, num deles, com maior expressividade. Referimo-nos a uma das passagens do episódio 15 (Circe) -, no qual a frase aparece em sua estreita ligação com a linguagem:

“No início era o verbo, no fim o mundo sem-fim. Abençoadas sejam as oito beatitudes.” (grifos nossos) (Ul. 362)

“(In the beginning was the world, in the end the world without end. Blessed be the eights beatitudes.” U 415)

Stephen caminhando pela praia, e o fluxo de sua consciência imprimindo e comprimindo os seus conflitos interiores:

“Andando orgulhosamente. Como quem querias tentar andar ? Esquece: um sem-vintém. Com a ordem de pagamento da mãe de tua mãe, oito xelins, a porta batente do correio batida em tua cara pelo porteiro. Dor de dente de fome. ‘Encore deux minutes’. Vê relógio. Preciso de. Fermé. Cachorro assalariado! Esbolachá-lo em bolas de sangue com

⁵⁸ Cf. a abertura do episódio Sereias do *Ulisses* de Joyce. É uma das passagens mais significativas do romance no que se refere ao ponto em que a música comunga com a palavra poética. JOYCE, James. Op. cit., pp.193-194.

*um tiro bum, bolas homem salpicadas parede tudo bronze
botões. Bolas tudo cricrria cricrila de volta ao lugar...” (Ul.
36)*

*(“Proudly walking. Whom were you trying to walk like?
Forget: a dispossessed. With mother’s money order, eight
shillings, the banging door of the post office slammed in your
face by the usher. Hunger toothache. Encore deux minutes.
Look clock. Must get. Fermé. Hired dog! Shoot him to bloody
bits with a bang shotgun, bits man spattered walls all brass
buttons. Bits all khrrrrklak in place clack back...” U 35)*

“Contemplai vossos ônfalos” (Ul. 33) (“Gaze in your omphalos” U 32): tudo o que vale é a letra... fragmentos girando em círculos infernais; palavras arrancadas de seu contexto e recontextualizadas alhures. No episódio 14 (**Touros do Sol**): “Propunha-se lá instalar uma fazenda nacional fertilizante a ser chamada ‘Omphalos’” (Ul.298); (“He proposed to set up there a national fertilising farm to be named ‘Omphalos’” U 329).

Frases relacionadas ao sabonete-talismã que Leopold Bloom carrega no bolso, empunhando-o sempre que se encontra em situações embaraçosas. No episódio 5 (**Lotófagos**), encontramos o herói moderno Leopold Bloom numa farmácia adquirindo a mercadoria-fetichê:

*“O senhor Bloom levou um sabonete às narinas. Cera limão-
doce.*

_ Quero este aqui _ disse. _ Isto faz três e um pence.

*_ Sim, senhor _ disse o farmacêutico. _ Pode pagar tudo
quando vier, senhor.*

_ Bem _ disse o senhor Bloom.

*Retirou-se calmamente da loja, o bastão de jornal no sovaco,
o sabonete fresquenvolto na mão esquerda.” (grifos nossos)
(Ul. 67)*

(“Mr Bloom raised a cake to his nostril. Sweet lemony wax.

_ I’ll take this one, he said. That makes three and a penny.

*_ Yes, sir, the chemist said. You can pay all together, sir,
when you come back.*

_ Good, Mr Bloom said.

He strolled out of the shop, the newspaper baton under his armpit, the coolwrapped soap in his left hand." U 70)

Agora, retornando ao presente episódio e ao fluxo da consciência de Stephen.

O jovem poeta põe-se a recordar do seu auto-exílio em Paris:

*"O sol ali está, as árvores esguias, as casas limão.
Paris despertando nuamente, crua luz solar sobre suas ruas
limão." (grifos nossos) (Ul. 36)*

*("The sun is there, the slender trees, the lemon houses.
Paris rawly waking, crude sunlight on her lemon streets."
U 35)*

A compulsão para a escrita torna-se cada vez mais exacerbada a ponto do personagem simular uma relação erótica com a palavra. Ausência dos deuses, das Musas: sentimentos dos homens comuns mergulhados no cotidiano, vida prosaica. Embate, choque; um abismo de distância vislumbra-se entre os sentimentos comuns do homem moderno saturado de cotidianidade, e as aventuras incomuns vivenciadas pelos heróis épicos. A certa altura o jovem poeta Stephen recorda-se de uma donzela distraída que avistara numa das lojas comerciais de Dublin; a moça anônima converte-se então em sua "musa inspiradora":

"Para dentro da modalidade inelutável da visualidade inelutável. Ela, ela, ela. Qual ela? A donzela da vitrina de Hodges Figgis na segunda-feira procurando por um dos livros alfabetos que ias escrever. Olhar penetrante lhe dirigiste. A pulseira ao cabo da piós trançada da sombrinha. Ela vive no Parque Leeson, com uma mágoa e cacarecos, uma mulher de letras.(...) Aposto que ela usa esses malditos de Deus espartilhos esteados e meias amarelas, cerzidas com lã grossa. Fala-lhe sobre tortinhas de maçã, piuttosto. Onde está o teu tacto? " (Ul. 41)

("Into the ineluctable modality of the ineluctable visuality. She, she, she. What she? The virgin at Hodges Figgis' window on Monday looking in for one of the alphabet books

you were going to write. Keen glance you gave her. Wrist through the braided jesse of her sunshade. She lives in Leeson, park with a grief and kickshaws, a lady of letters. (...) Bet she wears those curse of God stays suspenders and yellow stockings, darned with lumpy wool. Talk about apple dumplings, piuttosto. Where are your wits?" U 40)

A erotização do texto: o combate erótico do criador com a palavra em busca das sendas que ocultam o real. As palavras gastas pela repetição retrucam:

"Toca-me. Olhos doces. Mão doce doce doce. Estou sozinha aqui. Oh, toca-me logo, agora. Qual é essa palavra sabida de todos os homens? Estou mesmo aqui sozinha. Triste também. Toca, toca-me. (...) Não mais a um canto ruminar." (Ul. 41)

*("Touch me. Soft eyes. Soft soft soft hand. I am lonely here. O, touch me soon, now. What is that word known to all men? I am quiet here alone. Sad too. Touch, touch me." (...)
And no more turn aside and brood." U 41)*

Impaciência, inquietações quanto aos limites impostos ao dizível. Impotência do poeta; então, ele

"estendeu-se por inteiro sobre as rochas rugosas, enfiando as notas rabiscadas e o lápis no bolso, seu chapéu rebatido sobre os olhos." (Ul. 41)

("He lay back at full stretch over the sharps rocks, cramming the scribbled note and pencil into a pocket, his hat tilted down on his eyes." U41)

Temporalidade. Profundeza indeterminada. O poeta, refém do cotidiano, se mostra perdido: entravado, preso por mil laços, às voltas com mil probleminhas minúsculos. No mundo obscuro da inspiração a psicologia do artista enfrenta as oposições existentes entre os compromissos do cotidiano prosaico e as solicitações poesia:

"Seu passo afrouxou. Aqui. Vou ou não vou à tia Sara? A voz do meu pai consubstancial. Viste ultimamente algo de teu irmão Stephen? Não? É certo que ele não está no terraço de Strasburg com sua tia Sally? Não poderia ele voar um tiquinho mais alto, não? E e e diga-nos Stephen, como vai o tio Si? Oh, sangue de Deus, as coisas em que estou afundando." (Ul. 33)

("His pace slackened. Here. Am I going to aunt Sara's or not? My consubstantial father's voice. Did you see anything of your artis brother Stephen lately? No? Sure he's not down in Strasburg terrace with his aunt Sally? Couldn't he fly a bit higher than that, eh? And and and and tell us, Stephen, how is uncle Si? O, weeping God, the things I married into! " U 32)

O aflito relato de Stephen Dedalus corresponde às pungentes palavras de Blanchot:

"Quando escrever é descobrir o interminável, o escritor que entra nessa região não se supera na direção do universal. Não caminha para um mundo mais seguro, mais belo, mais justificado, onde tudo se ordenaria segundo a claridade de um dia justo. Não descobre a bela linguagem que fala honrosamente para todos. O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é mais ninguém." (Blanchot, 1987, p.18)

Ambígua, dividida entre a terra e o mar, a Dublin jamais descrita, até aqui, vai-se configurando em pedaços de imagens que a atividade subjetiva do poeta não alcança em sua totalidade. Stephen, dotado de uma apurada consciência estética idealista e sonhadora, não consegue penetrar ou trespassar o real; o poeta revela-se impotente para atravessar a opacidade do real. Ele necessita do senso comum do mundo que só o pai espiritual (Leopold Bloom) lhe poderá oferecer.

O desejo de unir-se a tudo, ao absoluto, arrasta Stephen inexoravelmente pela praia de Sandymount. Elabora a palavra poética, pronunciando-a de uma só vez:

“Em taças de rochas ela chapinha: chop, chlop, chlap: brandida em barris. E, gasta, sua fala cessa. Ela flui em murmúrio, ancho fluindo, espumicharco flutuando, flor esflorando-se.” (Ul. 41)

(“In cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent, its speech ceases. It flows purling, widely flowing, floating foampool, flower unfurling.” U 41)

Vicejando, florindo: eia, imaginação! Florescência. Boom! Bloom!... uma flor flutuante. Um homenflor...

2.2 A JORNADA BLOOMIANA (SEGUNDA PARTE DO ULISSSES)

2.2.1 À PROCURA DO MITO PERDIDO

EPISÓDIO 4: *Calipso* (8 horas da manhã: “Bimbã ! Bimbã! Bimbã ! Bimbã!..”);

EPISÓDIO 8: *Os Lestrigônios* (uma hora da tarde: “O senhor Bloom avançava so erguendo seus olhos perturbados... Passa da uma...”);

EPISÓDIO 13: *Nausícaa* (20 horas: “Cuco cuco cuco...”)

Abertura da segunda parte do *Ulisses*:

“Leopold Bloom comia com gosto os órgãos internos de quadrúpedes e aves. Apreciava sopa de miúdos de aves, moelas amendoadas, um coração assado recheado, fatias de figado empanadas fritas, ovas de bacalhoa fritas. Mais do que tudo gostava de rins de carneiro grelhados, que davam ao seu palato um delicado sabor de tenuemente aromatizada urina.

Rins tinha em mente no que se movia suave pela cozinha, dispondo as coisas do desjejum dela sobre a bandeja encalotada. Luz e ar gélidos havia na cozinha mas fora de casa meiga manhã estival por toda parte. Fazia-o sentir-se um tico apetente.

Os carvões avermelhavam.

Outra fatia de pão e manteiga; três, quatro: bem. ela não gostava de prato cheio. Bem. Virou-se da bandeja, levantou a chaleira da grade e colocou-a de lado sobre o fogo. Esta ali assentou, parada e atarracada, o bico saltado para fora. Xicara de chá prestes. Bom. Boca seca. A gata andava tesa ao redor da perna da mesa com o rabo alto.

_Minhau! ” (Ul. 45)

(“Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beats and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liverslices fried with crustcrumbs, fried hencods’roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.

Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit peckish.

The coals were reddening.

Another slice of bread and butter: three, four: right. She

didn't like her plate full. Right. He turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out. Cup of tea soon. Good. Mouth dry.

The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high.

_Mkgnao !” U 45)

Em seu estudo de antropologia cultural intitulado *Cozinhar*, Luce Giard questiona vários aspectos das atividades culinárias contemporâneas, que por tradição são reservadas às mulheres. Lançando um novo olhar sobre essas práticas consideradas insignificantes, ou sem língua, diz a estudiosa francesa: “As práticas culinárias se situam no mais elementar da vida cotidiana, no nível mais necessário e desprezado”⁵⁹.

“Saberes de mulheres”, habilidades femininas: fazer compras, cozinhar são geralmente consideradas tarefas elementares ou prosaicas. No entanto, afirma a estudiosa do cotidiano, é no invisível do cotidiano que “empilha-se de fato uma montagem sutil de gestos, de ritos e de códigos, de ritmos e de opções, de hábitos herdados e de costumes repetidos”⁶⁰.

Em virtude disso, as tarefas culinárias tendem sempre a comportar certos graus de ritualização. Este complexo jogo associando cotidiano, tarefa doméstica e ritual adquire relevo logo na abertura da segunda parte de *Ulisses*.

Na manhã do dia 16 de junho de 1904, Leopold Bloom - cidadão dublinense de descendência judaica e agente de publicidades - encontra-se segregado no espaço solitário da vida doméstica. Tendo por companhia apenas sua gatinha de estimação, ele saboreia um desjejum composto de miolos, tripas e órgãos de animais, cuja

⁵⁹ GIARD, Luce. *Cozinhar*. In: CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano*: 2. morar. cozinhar. Petrópolis, 1997, p. 218.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p.234.

composição empresta um certo ar de exotismo ao prato. Sempre prestativo aos caprichos de Molly Bloom - uma cantora de cabaré -, ele também prepara o menu dessa sua infiel esposa. Imerso no fluxo da vida cotidiana, neste “nível de invisibilidade social, neste grau de não reconhecimento cultural”⁶¹, através de uma rede de gestos Bloom expressa uma série de hábitos ou de práticas marcadas pela rotina, enquanto cozinha ou prepara o cardápio da esposa. Manipulando os instrumentos que secundam as práticas culinárias, e em meio aos cheiros e odores da cozinha, os gestos elementares de Bloom parecem restituir uma espécie de significação ou de ritualização dentro do universo da cotidianidade, destituído de qualquer qualidade de sagrado.

Mas em que medida, mais precisamente, poderíamos interpretar esse papel desempenhado por Bloom, no âmbito doméstico, como uma espécie de encenação ritualística?

A nossa resposta vai no sentido de explorarmos um tipo de relação intertextual nomeada pelo vocabulário de Gérard Genette como fenômeno de transformação intertextual por paródia⁶². Como já observamos, os paralelismos bíblicos inundam de ponta a ponta as páginas de *Ulisses*. Aqui, as práticas culinárias do personagem Leopold Bloom parecem aludir (caso a esvaziemos do seu apelo moral) a uma passagem ritualística inscrita no *Velho Testamento*.

Referimo-nos mais precisamente ao livro *Levítico*. Este livro bíblico traz um sistema de leis administrado pelo sacerdócio levítico, sob o qual deveria viver a nação hebraica. Holocausto de animais, ofertas de cereais, de gado; ofertas pelos pecados devido às transgressões divinas e outras instruções sobre atos sacrificiais constituem

⁶¹ Idem, ibidem, p. 217.

⁶² Cf. GENETTE, G. Op. cit., sobretudo pp.20-21-22-23.

em seu conjunto a vontade de Deus expressa neste livro bíblico. O sacerdócio levítico era o intermediário entre Deus e a nação hebraica no cumprimento desses sacrifícios. No ritual dos sacrifícios de paz encontramos a seguinte prescrição:

“... a gordura que recobre as vísceras e toda a gordura aderente a elas, os dois rins com a gordura que os recobre e que está nos lombos, a camada de gordura do fígado que o oferente separará com os rins. Os filhos de Aarão farão queimar tudo sobre o altar, por cima do holocausto colocado sobre a lenha que está sobre o fogo, em sacrifício de agradável odor a Javé.” (Lv: 3; 3-7)

Entre os elementos que compõem o ritual do sacrifício monoteísta cristão acima descrito, e aqueles que compõem o cardápio culinário do judeu Leopold Bloom, são notáveis as semelhanças de conteúdo. Esse paralelismo parece comportar uma alusão joyciana ao paralelo bíblico. Partindo desse princípio, ou seja, dessa aproximação intertextual, quais seriam as verdadeiras intenções de Joyce em estabelecer esse confronto intertextual? Tudo sugere que tenha sido para marcar um efeito de contraste, isto é, uma confirmação simbólica do que é específico ao comportamento de Leopold Bloom: a sua sujeição aos desejos oriundos do mundo imanente. Com efeito, o personagem parece desempenhar, metaforicamente, o papel de demolidor do significado teológico do rito hebraico que visa estreitar a união entre os homens e Deus, na medida em que partes da honra - como fígado e rins - não são oferecidas em sacrifício para a Divindade Suprema (o deus cristão), mas são devoradas para saciar a fome do judeu Leopold Bloom.

Entretanto, dentro desse universo arquetípico que traz a lume alguns aspectos ligados à mitologia e ao rito, façamos nosso estudo estender-se para outra direção. É bom pedirmos aos Gregos antigos que nos esclareçam alguma coisa sobre essa mútua

dependência entre mito e ritual, já que deles provêm os principais pressupostos dos saberes mitológicos. Além disso, “o interesse de uma pretensão à autoridade absoluta”⁶³ do narrador bíblico confere à religião cristã uma unidade que a religião grega desconhece. Com Jean-Pierre Vernant⁶⁴, aprendemos que cada deus grego se define por uma vasta cadeia de relações. Nesse sentido, eles estão interditados de integrarem um sistema dominante, a exemplo da mitologia cristã. Ainda da perspectiva teórica de Vernant,

“segundo as cidades, os santuários, os momentos, cada deus entra num feixe variado de combinações com os outros. Esses reagrupamentos de deuses não obedecem a um único modelo que teria valor privilegiado; ordenam-se numa pluralidade de configurações que não se recobrem exatamente, mas compõe um quadro de múltiplas entradas, com múltiplos eixos, cuja leitura varia em função do ponto de partida considerado e da perspectiva adotada.” (Vernant, 1982, p.38)

Se viemos encetando essas considerações, primeiramente é por força dos fatos, isto é, pelo vasto quadro intertextual de *Ulisses*, englobando inúmeras alusões à Bíblia. Assim, nossos “encontros” com algumas passagens do texto bíblico serão inevitáveis e indispensáveis em certos momentos, porém sempre regulados por uma certa prudência, haja vista a insuficiência do nosso conhecimento sobre o conteúdo das *Escrituras Sagradas*. Devido a essa limitação, o nosso esforço em alcançar alguns pontos indispensáveis desses procedimentos alusivos em relação ao paralelo bíblico no *Ulisses* pode resvalar na superficialidade ou até mesmo em alguns equívocos. Portanto, dentro dessa perspectiva, cada vez que for possível estabelecer paralelos interessantes do ponto de vista literário com o texto bíblico, eles estarão sempre

⁶³ AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, p.11.

⁶⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Campinas. SP: Papirus, 1992, p.38.

condicionados a esses pressupostos.

Retomemos então a nossa reflexão, dando continuidade à pesquisa pelo lado literário, lembrando que uma das nossas tarefas fundamentais na análise do *Ulisses* consiste em assinalar a maneira como a obra - entrelaçando múltiplas tradições - procura se aproximar de padrões arquetípicos, com a finalidade de encarnar lendas para alcançar o mito.

Em *A Memória dos Mortais* Gagnebin⁶⁵ afirma que o teor do épico homérico não só se constitui numa luta constante contra o esquecimento, mas também se configura como indicador do desenvolvimento da própria especificidade humana. Assim, do interior do mundo mítico narrado pelo aedo Odisseu aparecem algumas comunidades que conhecem a agricultura, outras não; noutras o sacrifício prescreve as regras de um princípio de organização política, além do respeito pelas regras de trocas e hospitalidade.

Numa das passagens do Canto IX da *Odisséia*, o herói Odisseu narra as suas aventuras e a de seus companheiros na ilha dos gigantescos Ciclopes. Lá eles são aprisionados pelo temível ciclope chamado Polifemo. Esse gigante de um só olho vive junto a outros ciclopes, numa terra totalmente inóspita. Esses monstros não se preocupam em cultivar ou produzir alimentos; na verdade, são devoradores de carne humana. Agem, portanto, em total desrespeito ao mundo divino dado o fato de se negarem a prestar qualquer tipo de tributo aos deuses quando se alimentam. Por conseguinte, encontram-se à margem do mundo da cultura, sujeitos à incomunicabilidade com o Outro.

Nesse sentido, da perspectiva da *Odisséia*, só se supera a condição de

⁶⁵ Cf. GAGNEBIN, Jeanne M. *A Memória dos Mortais*. In: **Cultura. Substantivo Plural**. São Paulo: Editora 34, 1996, pp.107-123.

inumano, e integra-se culturalmente, todo aquele que respeitar e render culto aos deuses. Dentre os princípios básicos para atender à vontade dos deuses, como lembra Vernant (1992), o ritual de sacrifício entre os gregos prescrevia o seguinte:

“Os ossos longos [da vítima imolada], inteiramente desmoldados, são colocados sobre o altar. Envolvidos com gordura, são consumidos pelas chamas com aromáticos e, sob a forma de fumaças perfumadas, elevam-se em direção ao céu, para os deuses.” (Vernant, 1992, p.62)

Alguns pedaços internos da vítima são também grelhados, a fim de completar a oferenda aos deuses, ou são divididos e oferecidos entre os executantes do ritual.

Retrocedendo à entrada do “herói moderno” no cenário de *Ulisses*, nossas reflexões em torno de alguns pontos do monoteísmo cristão e do politeísmo grego nos induziram a relacioná-la com o mito num duplo sentido. Como pudemos apreciar, os elementos que compõem o cenário de abertura remetem-nos invariavelmente a dois simbolismos religiosos centrados em suas narrativas míticas e em suas práticas de culto.

A fim de apadrinharmos tais considerações, ou seja, as das figurações do mito e do rito no *Ulisses*, afastemo-nos temporariamente do recém-inaugurado episódio 4 (**Calipso**) e avancemos até o episódio 12. O referido episódio é chamado **Os Lestrigônios**, devido a seu paralelo homérico localizável no Canto X da *Odisséia*: a passagem retrata as aventuras de Odisseu junto aos seus companheiros na terra dos Lestrigões (Canto X). Trata-se de um povo antropófago comparável aos Ciclopes. Entretanto, apesar de comerem cru, os Lestrigões diferenciam-se dos Ciclopes porque possuem uma espécie de sistema político centrado num rei e numa rainha. Ao Odisseu e aos seus companheiros foi dado a conhecer apenas a monstruosa Antífates, a

“princesa” do reino: todos fugiram apavorados daquela região.

No *Ulisses* o episódio homérico tem como cenário as ruas centrais de Dublin. É hora do almoço. Leopold Bloom deixa a redação do jornal e perambula pelas ruas centrais da cidade. A abertura do episódio prenuncia as imagens canibalescas que povoarão a mente de Bloom nesse trecho do romance:

“ROCHEDO com abacaxi, limão cristalizado, amanteigado escocês. Uma garota açucarbesuntada padejando conchadas de creme para um irmão leigo. Alguma vaquinha escolar. Mau para os seus bandulhos. Fabricante de pastilhas e confeitos de Sua Majestade o Rei. Deus. Salve. Nosso. Sentado em seu trono, chupando jujubas vermelhas até o branco.” (Ul. 115)

(“Pineapple rock, lemon platt, butter scotch. A sugarsticky girl shovelling scoopfuls of creams for a christian brother. Some school treat. Bad for their tummies. Lozenge and comfit manufacturer to His Majesty the King. God. Save. Our. Sitting on his throne sucking red jujubes white.” U 124)

Errando pelas vias públicas da cidade, aos olhos de Bloom descortina-se uma famélica Dublin mergulhada numa autêntica orgia gastronômica de caráter canibalesco.

“Esta é realmente a péssima hora do dia. Vitalidade. baça, lúgubre: odeio esta hora. Sinto como se tivesse engolido e vomitado. (...) Ver os animais comer. Homens, homens, homens... Cheiros de homens. O nojo lhe subia. (...) Aquele sujeito empurrando dentro uma garfada de repolho como se sua vida dependesse disso. Bom golpe. Arrepiame só de ver. (...) Fora. Odeio gente porca comendo.” (Ul. 126-130)

(“This is the very worst hour of the day. Vitality. Dull, gloomy: hate this hour. Feel as if I had been eaten and spewed. (...) See the animals feed. Men, men, men (...) Smells of men (...) His gorge rose. (...) That fellow ramming a knifeful of cabbage down as if his life depended on it. Good stroke. Give me the fidgets to look. (...) Out. I hate dirty eaters.” U 135-136-137-138)

Alucinações antropofágicas inundam a mente de Bloom, misturando-se a uma sucessão de pavorosas imagens de recém-nascidos banhados de sangue. Além disso, o cadáver do amigo Patrick Dignam adquire estranhas formas nas visões de Bloom. Apreciando os pratos expostos num restaurante, Bloom faz uma insólita observação: “a carne em conserva de Dignam. Os canibais o fariam com limão e arroz. Missionário branco muito salgado. Como porco em salmora.” (Ul. 131) / (“Dignam’s potted meat. Cannibals would with lemon and rice. White missionary too salty. Like pickled pork” U 140).

Outras imagens percorrem-lhe a mente. Uma delas é da Sra. Mina Purefoy - uma amiga de Molly Bloom - que vem sofrendo as dores do parto há vários dias, e agora está prestes a dar à luz. Bloom pretende visitá-la.

Sentindo-se cada vez mais enojado com a variedade de comida oferecida por toda a cidade de Dublin, Bloom decide então saborear um simples sanduíche (pão com mostarda) acompanhado de vinho.

Como se vê, Joyce retoma Homero para utilizar em seu presente histórico um paralelo homérico. Mas a eficácia expressiva do jogo intertextual alcançada no *Ulisses* parece residir num jogo sutil de duplo sentido. Referimo-nos à refeição de Leopold Bloom restrita ao pão e vinho. Como procura sublinhar Vernant, em seu belo ensaio intitulado *Manger aux pays du Soleil* ⁶⁶, de acordo com a concepção dos gregos o pão e vinho são alimentos especificamente humanos, ambos guardando relações estreitas com o sagrado (“Enquanto tiveram pão e rubro vinho, meus camaradas não tocaram nas vacas [do deus Hélio] quando desejavam sustento.” (Od., p.148), narra o aedo-Odisseu.).

⁶⁶ Cf. VERNANT, Jean-Pierre. *Manger aux pays du Soleil*. In: DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre. *La cuisine du sacrifice en pays grecs*. Paris: Éditions Gallimard, 1979, pp. 239-249.

Além da mitologia grega, o pão e vinho são alimentos considerados sagrados tanto na tradição judaica quanto na tradição cristã.

“O senhor Bloom comia suas fatias de sanduíche, limpo pão fresco, com um tiquinho de desgosto, mostarda picante, sabor chulezado de queijo verde. Sorvos do seu vinho consolavam-lhe o paladar. Nada de anilina neste.” (Ul. 132)

(“Mr Bloom ate his strips of sandwich, fresh clean bread, with relish of disgust pungent mustard, the feety savour of green cheese. Sips of his wine soothed his palate. Not logwood that.” U 142)

É interessante notar como essa espécie de almoço insubstancial de Leopold Bloom, restrito ao pão e vinho, tende a distinguir-se do desjejum que ele preparara e deglutira anteriormente na abertura do episódio 4 (**Calipso**). No presente episódio as ações de Bloom parecem associadas a um ritual de purificação, não fosse a irrupção de elementos “subterrâneos” - típicos do humano - misturados a elementos de índole divina. Esse contraste entre o atrelamento a valores religiosos, ou a uma condição metafísica, de um lado, e desejos ou impulsos essencialmente humanos, de outro, atuando simultaneamente no personagem Bloom, apresenta o conflito de um indivíduo sem centro humano; os efeitos dessa estranha mistura revelam os conflitos entre elementos antitéticos atuantes na mente de Bloom. Nesse sentido, um dos momentos mais expressivos do episódio é quando Bloom recorda-se das estátuas de deusas mitológicas que adornam a Biblioteca Municipal. Decide abandonar o centro da cidade, dirigindo-se até o local para contemplá-las. A caminho da Biblioteca, o desprezo de Bloom pela espécie humana aumenta de intensidade. Em pensamentos, Bloom mergulha numa espécie de paraíso perdido, estabelecendo uma relação mental de caráter orgíaco com as representações da mitologia.

“... Deusas feiçoadas, Vénus, Juno: curvas que o mundo admira. Posso vê-las no museu da biblioteca de pé no vestibulo redondo, nuas deusas. Ajuda a digestão. Não lhes importa o que o homem fita. Tudo de ver. (...) Mortal! Põe-te em teu lugar. Emborcando néctar numa farra com os deuses, baixelas de ouro, tudo ambrosial. Não como almoço de latoeiros que temos, carneiro cozido, cenouras e nabos, garrafa de Allsop. Néctar, imagina o beber eletricidade: alimento dos deuses. Amoráveis imortais. E nós a empaturrar comida num buraco com outro atrás: comida, quilo, sangue, esterco, terra, comida: ter de alimentar-se como se atija locomotiva. Elas não. Nunca olhei.” (Ul. 134)

(“Shapely goddesses, Venus, Juno: curves the world admires. Can see them library museum standing in the round hall, naked goddesses. Aids to digestion. They don’t care what man looks. All to see. (...) Mortal! Put you in your proper place. Quaffing nectar at mess with gods golden dishes, all ambrosial. Not like a tanner lunch we have, boiled mutton, carrots and turnips, bottle of Allsop. Nectar imagine it drinking electricity: god’s food. Lovely forms of women sculpted Junonian. Immortal lovely. And we stuffing food in one hole and out behind: food, chyle, blood, dung, earth, food: have to feed it like stoking an engine. They have no. Never looked.” U 144-145)

Secundados pelo estudo de Anatol Rosenfeld⁶⁷, parece-nos que neste ponto as sensações de Leopold Bloom revelam uma profunda crise. Ou seja, a crise experimentada pelo indivíduo moderno em fragmentar-se no mundo fantasmagórico da modernidade, no qual todos os valores em permanente transição interditam uma visão de mundo coerente. Aqui, estamos bem próximos de algumas preocupações teóricas de Benjamin tecidas no seu célebre ensaio sobre *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935/1936). Mais especificamente, quando o pensador alemão menciona a crise da experiência cognitiva provocada pela alienação dos sentidos dentro contexto histórico da modernidade.

⁶⁷ ROSENFELD, Anatol. *À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico*. In: ROSENFELD, A. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, p.28.

Retomando mais uma vez a entrada da segunda parte de *Ulisses*, a poética joyciana levou-nos inescapavelmente às recentes discussões teóricas que procuram dar conta da especificidade de questões centradas no universo feminino. Nelas focalizamos alguns núcleos, procurando explorar a partir daí algumas questões pertinentes ao simbolismo religioso no *Ulisses*.

No entanto, essas observações sobre o universo feminino podem ser ainda desdobradas noutras direções. Neste ponto, gostaríamos de assinalar uma nova ordem de reflexão extraída do mesmo contexto.

É notável como Joyce, encarnando uma “persona” feminina, veio a produzir nas páginas finais do seu *Ulisses* o momento mais culminante da literatura ocidental no sentido de conhecer a alma feminina, quando apresenta o monólogo interior da personagem Molly Bloom (episódio 18).

No trecho de abertura da segunda parte de *Ulisses*, há, como vimos, uma marcante simbologia equivalente ao núcleo temático do saber feminino ligado às tarefas domésticas. Retomando os estudos de Luce Giard, lembramos que:

“Com seu alto grau de ritualização e seu considerável investimento afetivo, as atividades culinárias são para grande parte das mulheres de todas as idades um lugar de felicidade, de prazer e de invenção. São coisas da vida que exigem tanta inteligência, imaginação e memória quanto as atividades tradicionalmente tidas como mais elevadas, como a música ou a arte de tecer.” (Giard, 1996, p.212)

É a partir dessa equivalência entre as artes da culinária e do tecer, apontada por Giard, que pretendemos explorar um outro pólo temático ligado às práticas femininas, isto é, a arte do tecer.

Prosaico revela-se o mundo de Leopold Bloom, quando ele se põe a

desempenhar exemplarmente as tarefas do lar; o personagem parece figurar como reflexo de saberes femininos. Ademais, subjugado aos desejos da “feiticeira moderna” (Molly Bloom), liberada das tiranias masculinas, Bloom admite veladamente todas as vontades e intensidades dos desejos do corpo da esposa.

Molly Bloom, a esposa infiel de Leopold Bloom: a sua entrada no texto vai, aos poucos, desencarnando os poderes do universo feminino. A sua trama é sempre ardil para afastar-se tanto do marido como de seus amantes. Mas, no tecer desses ardis, prepara o retorno de ambos: do esposo e dos amantes. Essa personagem parece ilustrar perfeitamente os avatares do mito, ou as parcelas de materiais míticos que iluminam a feminilidade. Consequentemente, ela traz a lume as questões do feminino que povoam a literatura desde longa data.

Nesse sentido, o *Ulisses* de Joyce demonstra ser um dos textos mais sensíveis dessa revolução ininterrupta da afirmação da mulher através da história da humanidade.

O tema do universo feminino sempre alimentou a imaginação criativa na literatura desde tempos imemoriais. Seus fios pertencem ao registro da palavra feminina na literatura: Scherazade, Ariadne, Penélope, Calipso, Circe, Nausícaa, Sereias, Dido, e tantas outras, consistem em representações da palavra poética em si.

O fio que salva da morte: Scherazade, a tecelã das *Mil e uma Noites* sempre a tecer narrativas, teias, tramas. No fio de suas narrativas Sherazade prende o seu homem. Salvando a própria vida faz, com que rei Sheriar esqueça a infidelidade das mulheres. Nessas linhas, nesses “fios astuciosos”, há toda uma trama que nos remete ao mito das mulheres fiandeiras:

*“À fiandeira é confiado o poder de começar e interromper.
Na vida religiosa, na vida dos cultos e na vida cotidiana, a*

fiandeira ou as fiandeiras - evoluídas da unicidade à triplicação - inscrevem no mundo o primado feminino. Elas ameaçam a soberania e a potência do próprio Zeus. O destino humano que elas tecem não pode ser modificado pelos outros deuses” (Liborel, 1997, p.371) ⁶⁸

O fio que estabelece a ligação entre a vida e a morte: Queres, deusas implacáveis enviadas pelas Moiras, especialmente no desenrolar das cenas violentas das batalhas épicas. Cloto segura a roca, ela é a fiandeira; Láquesis desfia e mede o fio; Átropos corta o fio da vida. Dentre as uniões de Zeus, na *Teogonia* de Hesíodo, lemos o seguinte:

“[Zeus] desposou Têmis luzentes que gerou as Horas (...) e as Partes a quem mais deu honra o sábio Zeus, Fiandeira, Distributriz e Inflexível que atribuem aos homens mortais os haverem de bem e de mal.” (Hesíodo, 1981, p.155)

No Livro IX da *Eneida* as Parcas, deusas temíveis, fiam o destino do matador de homens: Turno, o inimigo mais feroz do herói Enéias nas terras do Lácio. Junto a uma boa solução para por termo à peleja entre os dois guerreiros:

“O fatal dia chegara, afinal; eis o prazo das Parcas determinado, que a injúria de Turno brutal levaria a Mãe dos deuses e a fogo afastar da madeira sagrada.” (En., p.182)

O fio que prende: Aracnê. Em sua pouca modéstia ousa desafiar a deusa Palas Atena na arte de tecer. A deusa insultada transforma-a em aranha. O castigo de Aracnê é tecer indefinidamente a partir de nenhum critério.

O fio é também o instrumento do gênio Dédalo, ou de Ariadne: a representação mitológica do fio que liberta do Labirinto. Ariadne (“a muito sagrada”)

⁶⁸ LIBOREL, Hughes. *As Fiandeiras*. In: **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro. José Olympio Editora, 1997, pp. 370-384.

auxilia o grego Teseu a matar o Minotauro, libertando-o do Labirinto. À Ariadne são executadas danças rituais. A dança circular de Ariadne representa as sinuosidades do Labirinto de Cnossos - propriedade do pai, o rei Minos.

Fedra bate com o pé no chão, e com serpentes acima da cabeça avança de encontro a sua irmã Ariadne. Esta permanece imóvel. Fedra afasta-se, rodando sobre si mesma. Batendo com os pés no chão, a furiosa Fedra avança como um raio novamente em direção à irmã. Toca-a, gritando selvagememente. A pálida Ariadne, cujas longas tranças loiras são iluminadas pelos raios de sol, porta serpentes dependuradas ao longo dos seus braços. De súbito atira-se sobre a irmã, Fedra. Esta, dançando, recua, circulando freneticamente ao redor da irmã. Ariadne lança-se contra Fedra, dançando em círculos menores. Juntas começam uma dança alegre que anuncia a reconciliação.

“ _ Você compreendeu o sentido dessa dança? _ perguntou baixinho Ícaro ao amigo.

_ Não.

_ Você não viu? Fedra representava o papel do touro e Ariadne o do homem. Primeiro lutaram como dois inimigos, depois reconciliaram-se e dançaram abraçadas.”
(Kazantzaki, 1986, p.147) ⁶⁹

O problema que se coloca aqui pode ganhar aspectos de importantes formulações científicas. De acordo com Menezes⁷⁰:

“em seu estudo sobre a Feminilidade, Freud tece uma engenhosa explicação: a técnica de trançar e tecer - apanágio das invenções femininas - teria como ‘motivo inconsciente’ o pudor.” (Menezes, 1995, p.45)

Foge, entretanto, à presente pesquisa acompanhar o estudo de Freud em

⁶⁹ KAZANTZAKI, Nikos. *No Palácio do Rei Minos*. São Paulo: Editora Marco Zero, 1986.

⁷⁰ MENESES, Adélia B. de. *Do Poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

direção ao feminino. A estratégia adotada aqui é apenas apontar para alguns elementos que nos auxiliem a traçar os contornos das correspondências existentes entre a metáfora do fio e o nosso jogo intertextual.

Assim, a par dessa indicação, na *Odisséia* de Homero, a amorosa ninfa Calipso (“aquela que esconde” ou “a que quer ocultar”⁷¹) é a representação do fio da viagem. Na ilha de Ogígia, Calipso transforma o fio de desejo que prende o herói Odisseu junto a si em fio da viagem, libertando-o⁷². Calipso tece o manto que deverá proteger Odisseu contra as intempéries do mar (Canto V).

“Mal raiou a filha da manhã, Aurora de róseos dedos, logo Odisseu vestiu um manto e uma túnica; a ninfa envolveu-se num longo véu branco, leve e gracioso, passou na cintura um belo cinto de ouro, cobriu a cabeça com uma mantilha e pôs-se a cuidar da viagem do intrépido Odisseu. (...) No quinto [dia], a divina Calipso o deixou partir da ilha, depois de o banhar e vestir com roupagens perfumadas.” (Od., p. 65)

(No *Ulisses* existe um paralelo interessante: no contexto evocado por Joyce (Episódio 4) um quadro denominado *O Banho da Ninfa* emoldura a “prisão” de Bloom; o quadro encontra-se por sobre a cama do casal Leopold-Molly.)

O fio da paciência ou a fidelidade por um fio: Penélope é uma figura emblemática do falar poético na *Odisséia*. A metáfora do véu de Penélope (tece a mortalha de Laertes durante o dia, desfiando-a durante a noite) antes de simbolizar a fidelidade de Penélope, representa na verdade o texto-tecido ou o fim das peregrinações de Odisseu e seu retorno a Ítaca. Já vimos, anteriormente, que a Métis enquanto inteligência prática é uma inversão de forças, na qual o fraco vence o forte. Nesse sentido, as artimanhas de Penélope para enganar os pretendentes pode ser

⁷¹ Cf. TORRANO, Jaa. Op. cit., p. 74.

⁷² Cf. LIBOREL, Hughes. Op. cit., p. 380.

tomada como uma das maiores Métis da *Odisséia*. No Canto II, Penélope

“... de dia ia tecendo a sua trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem. Quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano, uma das mulheres, que sabia do logro, no-lo revelou e surpreendemo-la destecendo a magnífica trama.” (Od., p. 21)

(No *Ulisses*, a arte de tecer de Penélope é degradada pelo efeito da paródia. No apocalíptico episódio 15 (*Circe*), em meio a uma Dublin contruída sob a ótica das alucinações de Stephen Dedalus, encontramos a seguinte passagem: “STEPHEN: O pregão das rameiras pelas ruas se espalha... E tece para a Irlanda uma triste mortalha.” (Ul. 412); (“The harlot’s cry from street... Shall weave Old Ireland’s windingsheet” U 487))

O fio da paixão: A rainha Elisa (ou Dido) transforma o herói Enéias numa espécie de rei de Cartago, e tece um manto para o amado.

“... dos ombros pendia-lhe manto da Tíria, de cor purpúrea, presente valioso de Dido, com a própria mão adornado todo ele, de quadros esquisito.” (En., p. 75)

Os fios que prendem, a emboscada da aranha: Molly-Aracnê representa o poço do inconsciente, o intemporal, ou ainda o arquétipo mítico do tempo circular: a repetição da queda. Molly Bloom é a prisão psicológica de Leopold Bloom. Ao longo do romance, Leopold referir-se-á de forma obsessiva a esse corpo-aranha, o qual não é possível atingir, nem abandonar, tendo em vista estar irremediavelmente preso às suas “teias”, a seus adereços (meias de seda, anáguas, um impermeável...):

“Acompanhando a indicação do dedo dela ele levantou da cama uma perna da calça usada dela. Não? Então, uma liga cinzenta torcida enroscada numa meia: pregueada, brilhante sola.

— Não: aquele livro.

A outra meia. A anágua.” (Ul. 51)

(“Following the pointing of her finger he took up a leg of her soiled drawers from the bed. No? Then, a twisted grey garter

looped round a stocking: rumpled, shiny sole.
No: that book.
Other stocking. Her petticoat " U 52)

Diferentemente do herói Odisseu, que é orientado pela ninfa Calipso na construção da jangada, tendo em vista a partida definitiva do herói da ilha de Ogígia por vontade dos deuses, Leopold Bloom está submetido aos caprichos da esposa. Se os “fios” de Calipso constituem o ponto de partida que orienta o herói Odisseu no seu definitivo regresso a Ítaca, ao contrário, os “fios” de Molly-Aracnê prendem de tal forma Leopold Bloom, que ele jamais deixa o lar. Mesmo a paixão secreta de Bloom pela amante Martha - que o chama pelo pseudônimo de Henry Flower - (“P.S. _ Me diga sim que espécie de perfume sua mulher usa. Quero saber” (Ul. 62); (“P.S. Do tell me what kind of perfume does your wife use. I want to know.” U 64), insiste Martha numa carta endereçada a Leopold Bloom) não é o bastante para que ele possa escapar da trama desse “amontoado de fios” que não lhe indica nenhum caminho, exceto o vaivém infernal do eterno retorno ao lar.

Preso a essa odisséia que se põe a girar em círculos, no fundo Leopold Bloom repete e desempenha sempre os mesmos papéis ou roteiros arquetípicos: o do pecado original; o do processo de individuação; o da volta do filho pródigo; ou ainda o de Teseu preso no Labirinto⁷³. Nesse sentido, a identidade do herói moderno tende a entrar em mutação ao longo de todo o romance, ora como mero projeto, ora se desfazendo, mas sem nunca ganhar um contorno definido. Proximidade poética do tempo mítico - em cuja penetração cíclico/ritual Leopold Bloom se inscreve - o nosso herói moderno faz parte do tempo circular do eterno retorno, repetindo a caminhada

⁷³ Cf. ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto: ensaios*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 89.

circular da humanidade através dos tempos.

Pré-consciência, monólogo interior, elementos oníricos, tempo mítico... E com outros elementos,

“a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (Rosenfeld, 1973, p.80)

Fiar: trabalho doméstico, rotineiro em sua evolução compassada e monótona. Enrolando, desenrolando ou entrelaçando, a dança dos fios pode estabelecer tanto uma ligação que implica tanto uma operação de salvamento, indicando o caminho de volta, quanto uma estratégia que aprisiona através de seus nós mortais.

O corpo capaz de leitura e de escrita, o corpo que traça e tece “florestas de signos”. O fio e o verbo: a palavra enrolada fio por fio, torcida. A escrita-fiação. O fio e a agulha. “do fio masculino à agulha feminina, há o laço entre o homem e a mulher, réplica do primeiro que é entre a mãe e o filho”, observa Liborel⁷⁴.

A partir dessas perspectivas, reconsideremos a temática do narrador enquanto organizador dos elementos componentes da narrativa. Nas páginas finais do estudo intitulado *Proust e os signos*, Deleuze - após comparar a obra proustiana a uma máquina produtora de signos - reflete sobre as condições de alguns personagens proustianos que são lançados pelo narrador do texto em verdadeiros becos sem saída. Em dado momento o filósofo francês escreve:

“Há muito menos um narrador da ‘Recherche’ e muito menos um herói do que agenciamentos em que a máquina funciona com esta ou aquela configuração, de acordo com esta ou aquela articulação, para este ou aquele uso, para

⁷⁴ LIBOREL, H. Op. cit., p. 383.

determinada produção.” (Deleuze, 1987, p.182)

Segundo Deleuze, o narrador na *Recherche* constitui-se num enorme “corpo sem órgãos”: sob a alcunha de “narrador-aranha” ele constrói o seu texto como uma teia. Ao registrar a mais leve vibração provocada por um toque numa de suas extremidades, imediatamente esse narrador-aranha pula sobre a presa.

Parece-nos que aqui também se revelam as características básicas do narrador no *Ulisses*: esse corpo-aranha do narrador estende seus fios em direção a Molly Bloom (ou aos seus leitores que participam da experiência da personagem !), fazendo-a de marionete, até prendê-la definitivamente na misteriosa caixa do inconsciente, de onde promana um longo monólogo interior que põe um fim à obra.

“ _ *Metempsicose?*
 _ *Sim. Que é que é que é isto? [pergunta Molly Bloom]*
 _ *Metempsicose _ disse ele [Leopold Bloom], enrugando a*
fonte. _ É grego: do grego. Significa transmigração das
almas.
 _ *Oh droga! _ disse ela. _ Porque não dizer isso com*
palavras de todo o mundo?” (Ul. 52)

(“ _ *Metempsychosis?*
 _ *Yes. Who's he when he's at home?*
 _ *Metempsychosis, he said, frowning. It's Greek: from the*
Greek. That means the transmigration of souls.
 _ *O, rocks ! she said. Tell us in plain words.” U 52)*

Base de sustentação do *Ulisses*, o conceito de evolução cíclica da história de Joyce é inspirado em Vico. Sabe-se da importância que Vico exerceu na formação de Joyce. Nos estudos sobre os *Princípios de uma Ciência Nova* (1725), a história para Vico manifesta-se segundo uma ordem ditada pela providência, entendida como a repetição eterna de três idades: a divina (sociedades primitivas caracterizadas pelo saber poético e pelo uso da linguagem mítica, mediante o emprego da mimese e da

semelhança); a heróica (na qual se cultivam valores aristocráticos de força caracterizada pelo emprego da linguagem metafórica para definir as coisas com propriedade); e a humana (caracterizada pela abstração das reflexões e linguagem racionais, podendo ambas degradarem-se da corrupção). Vico apreende a história como um movimento sucessivo dessas três idades, através das quais manifestam-se o ciclo desses três modos de ser essenciais. Um novo ciclo histórico sempre inicia-se quando a sociedade afrouxa seus compromissos com os valores tradicionais. Nesse caso, a dissolução e corrupção da sociedade são inevitáveis, levando a sociedade em seu último ciclo a recair novamente no barbarismo primitivo de onde surgiu.

A concepção viconiana da história, portanto, ajuda a endossar a concepção do tempo mítico-circular que impregna *Ulisses* no seu todo. Integram-se nessa circularidade, como já observamos, os signos linguísticos que dão origem à formação da memória textual do romance. Por exemplo, a palavra “metempsicose” (cf. citação acima) circulará pelos episódios do romance, revestindo-se de distintas significações nos diversos contextos. Após o episódio 4 (**Calipso**) - cf. citação acima -, no qual a palavra surge pela primeira vez, voltamos a reencontrá-la no episódio 8 (**Os Lestrigônios**), de forma inteiramente diversa: “metem-se picoses” (Ul.118) / “met him pike hoses” (U 126) /; ela tende a revestir-se, portanto, de uma conotação cada vez mais desconcertante ou indecorosa. No episódio 10 (**Os Rochedos Errantes**), o vocábulo se transforma em “Mete-se aqui” (Ul. 176) / “Turn Now On” (U 191); no episódio 13 (**Nausícaa**) em “Metem picosos babados” (Ul.284) / “met him pike hoses” (U 312) /; no episódio 15 (**Circe**) a palavra retorna ao seu sentido original: “Por metempsicose” (p.341) / “By metempsychosis” (U 386) /; no final, retorna ao interior do diálogo de Molly Bloom (episódio 18: **Penélope**), sofrendo consecutivas

transformações.

Somando-se às nossas considerações anteriores sobre a elaboração da memória textual no *Ulisses*, algumas repetições de signos linguísticos do romance parecem enquadrar-se num dinamismo cíclico semelhante àquele concebido por Vico em sua filosofia da história, no qual o filósofo fundamenta as três idades da história humana (divina, heróica, humana) regidas pela idéia de sequência, ou pelas categorias: **corso** (sequência) e **ricorso** (recorrência; ou, o retorno de uma idade anterior). Metamorfoseando o sentido original de uma palavra ou de uma frase, a repetição dos signos linguísticos no *Ulisses*, em alguns casos, tende a conferir aos vocábulos envolvidos no fenômeno desvios ou deturpações de tonalidades surpreendentes, para num contexto posterior retomar o seu sentido original. A abordagem sobre as repetições no *Ulisses* tem várias implicações, transcendendo talvez o alcance de nossas pesquisas. Mas, mesmo que a dificuldade permaneça, parece-nos que as repetições da palavra “metempsicose” é puro Vico aplicado ao estilo joyciano.

Ainda no que diz respeito a tais repetições, retornemos ao enredo do episódio 4, para conferirmos outros tipos de variações.

Após o desjejum, Leopold Bloom deixa seu apartamento para comprar alguns mantimentos. No caminho que o leva até o açougue, Bloom cruza com velhos conhecidos. O assunto entre eles gira em torno da morte de um amigo comum chamado Patrick Dignam. Após comprar miúdos com um porqueiro, Bloom prossegue em sua caminhada até ser atraído por uma propaganda cujo título é “Agendath Netaim” (Ul. 49). A propaganda apresenta imagens das terras distantes do Oriente; tomado de nostalgia, Leopold Bloom as aprecia como autênticos paraísos perdidos. “Agendath Netaim: que é que é?”

Tema mítico por excelência, essa passagem parece evocar uma volta às origens, ou a saudade de um paraíso perdido. Leopold Bloom - ou esse “Odisseu exilado” - passa a projetar mentalmente imagens espetaculares das delícias proporcionadas por uma terra distante e paradisíaca, cujo idioma consiste numa espécie de linguagem das flores.

“Retornava pela Rua Dorset, lendo atento. Agendath Netaim: companhia de plantadores. Para comprar extensos tractos arenosos do governo turco e plantá-los de eucaliptos. Excelentes para sombra, combustível e construção. Bosques de laranjais e imensas planícies de melonais ao norte de Jafa. (...) Oliveiras argentipolvilhadas. Longos dias tranquilos: poda amadurecimento. As oliveiras são acondicionadas em jarras, é? Tenho umas quantas do Andrews em reserva. Molly escarrando nelas. (...) Assim na terra como no céu.” (Ul. 49)

(“He walked back along Dorset street, reading gravely. Agendath Netaim: planters’ company. To purchase waste sandy tracts from Turkish government and plant with eucalyptus trees. Excellent for shade, fuel and construction. Orangegroves and immense melonfields north of Jaffa. (...) Silverpowdered olivetrees. Quiet long days: pruning, ripening. Olives are packed in jars, eh? I have a few left from Andrews. Molly spitting them out (...) On earth as it is in heaven.” U 50)

O panfleto propagandístico sobre “Agendath Netaim” representa tudo aquilo que Leopold Bloom espera com seus sonhos de paraíso. Tal expressão entrará em circulação no decorrer dos vários contextos de *Ulisses*. Agregando-se a outros fragmentos linguísticos, ela representará o ideal de um paraíso perdido a ser alcançado por Leopold Bloom (ou Henry Flower).

Entretanto, no apocalíptico episódio 15 (*Circe*), “Agendath Netaim” surge em toda a sua infernalidade. No encadeamento absurdo de reflexões e ações que se apresentam à mente perturbada de Leopold Bloom, ele próprio aparece como uma

espécie de tirano ou salvador do mundo no reino de “Agendath Netaim”, cuja capital é a cidade de Dublin. “Dada nesta nossa leal cidade de Dublin no ano I da Era Paradisiaca” (Ul. 349); (“Given at this our loyal city of Dublin in the year I of the Paradisiacal Era.” U 397). Marcada por explícitas alusões bíblicas, a linhagem do “salvador do mundo” é ditada nos seguintes termos:

“BRINI, NÚNCIO PAPAL: (Em uniforme de zuavo papal, couraças de aço como peitorais, braçais, fermurais e pernaís, bigodes profanos largos e mitra de papel marrom) Leopoldi autem generatio. Moisés gerou Noé e noé gerou Eumuco e eumuco gerou O'Halloran e O'Halloran gerou Guggenheim e Guggenheim gerou Agendath e Agendath gerou Netaim e Netaim gerou Le Hirsch e Le Hirsch gerou Jesurum (...) Savorgnanovich gerou Jasperstone e Jasperstone gerou Vingtetunieme e Vingtetunieme gerou Szombathely e Szombathely gerou Virag e Virag gerou Bloom et vocabitur nomen eius Emmanuel. “(Ul. 354)

(“BRINI, PAPAL NUNCIO: (in papal zouave's uniform, steel cuirasses as breastplate, armplates, tighplates, legplates, large profane moustaches and brown paper mitre) Leopoldi autem generatio. Moses begat Noah and Noah begat Eumuch and Eumuch begat O'Halloran and O'Halloran begat Guggenheim and Guggenheim begat Agendath and Agendath begat Netaim and Netaim begat Le Hirsch and Le Hitsch begat Jerusum (...) Savorgnanovich begat Jasperstone and Japerstone begat Vingtetunieme and Vingtetunieme begat Szombathely and Szombathely begat Virag and Virag begat Bloom et vocabitur nomen eius Emmanuel.” U 404)

Retornando ao episódio 4, de volta ao lar, Leopold Bloom serve o desjejum a Molly Bloom; em seguida, toma um jornal, e dirige-se ao banheiro:

“Calmamente ele lia, dominando-se, a primeira coluna e, cedendo mas resistindo, começou a segunda. A meio, uma última resistência cedendo, permitiu que os seus intestinos se aliviassem de todo enquanto lia, lendo ainda pacientemente, toda ida aquela ligeira prisão de ventre de ontem (...) Lia adiante sentado calmo sobre o próprio odor montante.” (Ul. 55)

("Quietly he read, restraining himself, the first column and, yielding but resisting, began the second. Midway, his last resistance yielding, he allowed his bowels to ease themselves quietly as he read, reading still patiently that slight constipation of yesterday quite gone (...) He read on, seated calm above his own rising smell " U 56)

Finalmente, ele "rasgou rápido o conto premiado e com isso se limpou" (Ul. 56); ("He tore away half the prize story sharply and wiped himself with it." U 57). Os sinos da igreja bimbalam. Leopold Bloom prepara-se para a acompanhar o enterro do amigo Dignam. Antes de deixar o lar, Bloom avista o impermeável de Molly Bloom junto aos guarda-chuvas. Recirculando pelos contextos de *Ulisses*, a palavra "impermeável" abrigará sentidos múltiplos, constituindo-se noutra grande enigma do romance. No episódio 6 (**Hades**), cujo cenário é o cemitério da cidade, a palavra se humaniza, transformando-se num personagem misterioso que reaparecerá nos diversos contextos do romance:

*"E diga-me _ dizia Hynes _, conhece aquele sujeito de, o sujeito que estava por lá de...
Mirou à volta.
_ Impermeável. Sim, eu o vi _ disse o senhor Bloom. _ Onde está ele agora?
_ Impermeato _ disse Hynes, rabiscando _, não sei quem é. É esse seu nome?" (Ul. 87)*

*("And tell us, Hynes said, do you know that fellow in the, fellow was over there in the...
He looked around.
_ Macintosh. Yes, I saw him, Mr Bloom said. Where is he now?
_ M'Intosh, Hynes said scribbling. I don't know who he is. Is that his name? "U 92)*

Na tradição épica, quando um deus protetor recobre o herói com uma bruma é para escondê-lo dos olhares dos demais, tornando-o por uns tempos invisível para

protegê-lo contra os perigos que o circundam. No Livro I da *Eneida* o herói Enéias penetra no reino de Dido, protegido por uma espessa neblina que cobre todo o seu corpo. Com esse “escudo protetor”, enviado pela deusa Vênus, Enéias contempla a paisagem da cidade de Cartago em construção; essa nuvem protetora somente se dissipará, quando Enéias estiver a salvo junto a Dido.

Da mesma forma, na *Odisséia* de Homero, em diversas ocasiões, Palas Atena faz uso desse tipo de encantamento para proteger o herói Odisseu contra os perigos que o circundam. Por exemplo: no Canto VII, ao cruzar com Odisseu no percurso que o leva até a corte do rei Alcínoo na ilha paradisíaca dos feácios (povo hostil aos estrangeiros), a deusa protetora Palas Atena envolve o corpo do herói com uma bruma que desaparecerá somente quando Odisseu - livre de todos os perigos - aparecer suplicante aos pés da rainha Areta.

“Odisseu levantou-se para ir à cidade [até a corte dos feácios]; Atena, carinhosa para com ele, derramou em seu redor espessa névoa, para que nenhum dos magnânimos feácios, encontrando-o, lhe dirigisse palavras insultuosas e indagasse quem era.” (Od., p 79)

Mais tarde, na corte dos feácios:

“O divino Odisseu atribulado atravessou o salão, envolto numa densa névoa que Atena derramava em torno dele, até alcançar Areta e o rei Alcínoo. Quando enlaçou nos braços, os joelhos de Areta, de seu redor se dissipou por fim a névoa prodigiosa.” (Od., p.82)

Em contrapartida, quais são as proteções de Leopold Bloom enquanto personagem principal da odisséia moderna? Nenhuma. Na verdade, nas páginas do épico moderno ocorre um verdadeiro desnudamento da pessoa humana. Leopold Bloom é paradigmático quanto a este tipo de experiência. Durante suas “errâncias”

ele é lançado num mundo caótico, sem nenhum sentido e desprovido de qualquer tipo de proteção. O cenário do romance em seu conjunto tende a revelar o abismo que se abre entre o indivíduo e o mundo moderno: as “brumas protetoras” desaparecem: elas são expulsas do mundo enquanto pura manifestação do imanente. “Fuzilem! Cachorro de cristão! Chega de Impermeato!” (Ul. 348); (“Shoot him! Dog of a christian! So much for M’Intosh!” U 396), vocifera Bloom no infernal episódio 15 (*Circe*).

No interior desse processo de desindividualização vivido pelo personagem, num mundo que lhe foge à compreensão, sobrevive apenas um “Eu” desprotegido, perambulando pela superfície de suas meras sensações sem nenhum “escudo protetor”.

No universo romanesco de *Ulisses* o ambiente urbano de Dublin exprime a problematização e a instabilidade psicológica de cada personagem. A diversificação de pontos de vista dentro da esfera rarefeita desse universo cotidiano é de difícil concordância, não permitindo a estabilidade dos valores - ao contrário dos códigos fixos de comportamento predominantes no mundo épico -; no mundo de *Ulisses*, se existem, constituem-se apenas em meros acordos entre as consciências.

Nesse sentido, a apreensão do remoto enquanto tal no jogo intertextual do *Ulisses* tende a resgatar potências poéticas seculares para significar uma paisagem arruinada. Os pontos de contato destoantes entre a personagem homérica Nausícaa (a princesa da paradisíaca ilha dos feácios) e a personagem joyciana Gerty MacDowel, assinala com eficácia a lógica desse jogo intertextual.

Após deixar a ilha de Calipso (Canto V), o herói Odisseu - servindo-se apenas de uma jangada - enfrenta terríveis tempestades em alto-mar provocadas pelo seu oponente, o deus Poseidon. Após enfrentar uma longa sequência de perigos, Odisseu consegue chegar a salvo na paradisíaca ilha dos feácios (Canto V). Tendo o corpo

enfraquecido pela violência do mar, Odisseu tomba na praia, e adormece.

No palácio do rei Alcínoo, Nausícaa - a filha do rei feácio - induzida pela deusa Palas Atena, sonha com o casamento próximo (Canto VI). Ao despertar, influenciada pelos desígnios da deusa Atena, Nausícaa pede permissão ao pai para ir até a praia lavar roupas. Obtendo o consentimento do pai, para lá dirigi-se na companhia algumas escravas.

Numa das praias da ilha, a bela Nausícaa e o grupo de escravas encontram o herói Odisseu desfalecido e nu. A adolescente Nausícaa mostra-se gentilmente amorosa para com o estrangeiro; além disso, prepara um plano para levar Odisseu a salvo até a presença dos pais (o rei Alcínoo e a rainha Arete), dada a hostilidade dos feácios contra todos os estrangeiros - como já assinalamos a pouco. Todas as ações que envolvem o encontro secreto entre a jovem adolescente e o herói são ajustadas dentro de um quadro de valores que impede a presença de qualquer tipo de malícia. A simetria do decoro entre o herói e a bela adolescente é rigorosa.

Diferentemente, no episódio 13 (**Nausícaa**) do *Ulisses*, Gerty MacDowel - a Nausícaa moderna - é uma moça fútil.

Leopold Bloom procura descansar das andanças na praia de Sandymount. Lá encontra Gerty em companhia de duas amigas. Filha de um pai bêbado que arruinara todos os sonhos de infância, Gerty - moça solteira e sonhadora - exerce o papel de segunda mãe no lar. Diariamente, ao manipular as folhas de calendário dependurado na parede de um dos cômodos de sua casa, a infeliz moça contempla uma bela paisagem nele imprimida, perguntando a si própria:

“... o vendeiro, com um quadro dos dias alciónicos em que um jovem cavalheiro em trajes que costumavam usar então com um chapéu tricórnio oferecia um ramilhete de flores à sua bem-amada com o cavalheirismo de antanho através de uma janela gradeada. Podia-se ver que havia uma história

por detrás daquilo (...) o que significava aquilo de dias alciónicos.” (Ul. 265)

(“... the grocer’s christmas almanac, the picture of halcyon days where a young gentleman in the costume they used to wear then with a threecornered hat was offering a bunch of flowers to his ladylove with oldtime chivalry through her lattice window. You could see there was a story behind it (...) halcyon days what they meant.” U 291)

De súbito, Gerty avista na praia o seu homem ideal. Gerty nota traços de melancolia no rosto do desconhecido. Ele deambula pela praia e vem em sua direção: trata-se de Leopold Bloom. De um breve encontro e uma simples troca de olhares, Leopold Bloom faz emergir o prazer: o gozo nele se perfila, chegando ao êxtase do prazer ao masturbar-se diante de Gerty.

Diferentemente do encontro entre o herói Odisseu e princesa Nausícaa na paradisíaca ilha dos feácios, aqui predomina a experiência dos sentidos. Leopold Bloom não respeita as interdições morais, seguindo tão somente as inclinações do corpo em sua insaciável luxúria. Como homem Bloom é carne, desejo, sedução e licenciosidade. O gozo sem freio de Bloom confunde-se com os sons e os cantos em louvor à Virgem Maria, provindos de uma festividade religiosa que ocorria próxima à praia:

“E então um foguete disparou e estrondeou em estampido cego e oh! então a vela romana encandeou e era como se um suspiro de oh! e todos gritaram oh! oh! em êxtases e ele golfou de si uma torrente em chuva de caracóis de cabelos dourados e eram todos verdes estrelas rociadas caindo douradas, oh tão vívidas! oh tão boas, doces, boas! (...) Ela entressorriu para ele debilmente, um doce sorriso perdão, um sorriso que beirava a lágrimas, então eles se separaram.” (Ul. 273)

(“And then a rocket sprang and bang shot blind blank and O! then the Roman candle burst and it was like a sigh of O! and everyone cried O! O! in raptures and it gushed out of it a

stream of rain gold hair threads and they shed and ah! they were all greeny dewy stars falling with golden, O so lovely, O, soft, sweet, soft ! (...) She half smiled at him wanly, a sweet forgiving smile, a smile that verged on tears, and then they parted." U 301)

Consumado o rito de Onan, Gerty corre pela praia, tomando distância de Bloom. Entretanto, Bloom nota uma particularidade em Gerty até então não observada:

"Sapatos apertados? Não. Ela é coxa! Oh! O senhor Bloom olhava para ela no que ia manquejando. Pobre moça! Lá estava por que havia sido deixada de molho e os outros davam aquela disparada. Entendi que alguma coisa estava errada pelo jeito da pinta dela. Beleza escoraçada." (Ul. 273)

("Tight boots ? No. She's lame ! O! Mr Bloom watched her as she limped away. Poor girl! That's why she's left on the shelf and the others did a sprint. Thought something was wrong by the cut of her jib. Jilted beauty." U 301)

Após tecer essas considerações a respeito de Gerty MacDowel, Leopold Bloom põe-se a caminho da Maternidade para visitar a parturiente Sra. Mina Purefoy.

2.2.2 DUBLIN POLIFÔNICA:

EPISÓDIO 5: *Os Lotófagos* (10 horas: “hora lassa”);

EPISÓDIO 10: *Os Rochedos Errantes* (por volta das 15 horas: “cinco para as três. Tempo bastante para caminhar até Artane...”)

EPISÓDIO 7: *Éolo* (meio-dia: “as máquinas retroavam em tempo de três por quatro. Rebate, rebate, rebate. “)

EPISÓDIO 12: *O Ciclope* (17 horas: “eram exactamente as dezassete horas”)

Em *Um retrato do artista quando jovem* o personagem Stephen Dedalus, aludindo à história romana, parodia a lenda sobre a fundação de Roma nos seguintes termos:

“ _ Você sabe o que é a Irlanda? _ perguntou Stephen com fria violência. _ A Irlanda é a velha porca que come sua ninhada.” (R 204)

“A fundação de Roma está rodeada de lendas (...) Virgílio tirou dessa massa enorme de lendas e tradições uma obra cuja unidade é admirável ”, diz Grimal⁷⁵. Retomemos a lenda inscrita nas páginas da *Eneida* de Virgílio, a fim de assinalar a alusão paródica joyciana no seu relacionamento com esse modelo épico.

Após a destruição de Tróia pelos gregos, o herói Enéias percorre caminhos que o conduzam até o Lácio. Em Cartago, na corte de Dido, o herói troiano narra a destruição de Tróia e todas as adversidades enfrentadas até então, por causa das tramas de sua oponente, a deusa Juno (Livros II e III). Em terras de Heleno, Enéias consulta o deus Apolo. O deus condutor das Musas confirma-lhe com precisão o local onde deveria ser fundada a nova Tróia, ou a futura Roma (Livro III):

⁷⁵ GRIMAL, Pierre. Virgílio ou o Segundo nascimento de Roma. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 214.

“Dou-te os sinais; na memória os retém, como é justo fazeres. quando apreensivo estiveres nas margens de um rio sem nome, e deparares deitada na sombra de bela azinheria uma alva porca com trinta leitões ao seu lado, da mesma cor da mãe branca, deitados no chão a mamar com sossego: esse será local da cidade, o almejado descanso.” (En., p.61)

No Livro VIII da *Eneida*, o herói troiano encontra-se protegido nas terras do rei Evandro. Com o auxílio das ninfas, Enéias encontra na margem de um rio a ninhada com trinta leitõezinhos.

“Mas, de repente _ assombroso prodígio! _ descobre na selva perto da margem do rio, com sua ninhada de trinta alvos leitões, uma porca deitada e tão branca como eles, que na mesma hora o piedoso guerreiro imolou em tuas aras, Juno potente, a mãe branca de leite com seus leitõezinhos.” (En., p.161)

Assim, confirmando a predição dos deuses, em terras de Evandro é fundada a cidade de Roma, remate de todas as fadigas troianas.

A ampliação do alcance intertextual no *Ulisses*, através de alusões relativas à historiografia particular da Irlanda e suas relações com o conjunto de fatos da história européia, tende a mostrar a Irlanda como uma das molas propulsoras no processo de criação da obra joyciana. No episódio 1 (**Telêmaco**) Stephen Dedalus assim se define diante dos seus detratores (Mulligan e Haines):

“ _ Sou o servidor de dois senhores _ disse Stephen _ , um inglês e o outro italiano (...) O Estado imperial britânico (...) e a Santa Igreja Apostólica e Católica Romana.” (Ul. 20)

(“ _ I am a servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. (...) The imperial British state (...) and the holy Roman catholic and apostolic church.” U 17)

Dublinenses (1914) é uma obra joyciana constituída de quinze contos. James

Joyce, em muitas ocasiões, insistiu em dizer que *Dublinenses* representava um capítulo na história moral da Irlanda. Em cada história Dublin nos é apresentada como o centro da paralisia moral, intelectual e espiritual da Europa; ou, como diz Stephen Dedalus em sua alusão parodística à fundação de Roma: “A Irlanda é a velha porca que come a sua ninhada ” (R 204).

Entretanto, apesar das cruéis comparações, *Dublinenses* nos revela as primeiras negociações que o escritor irlandês vinha apresentando com o seu futuro *Ulisses*. Mesmo enquadrando a cidade de Dublin numa atmosfera de entorpecimento, esses quinze contos nos apresentam uma Dublin socialmente efervescente, musical, cheia de conversas e bebidas⁷⁶. Nesse sentido, ao procurar reagir às questões nacionais da Irlanda - dominada duplamente pelos britânicos e pelas determinações da ideologia cristã - Joyce construiu uma obra cuja finalidade consiste numa espécie de apresentação das vozes de Dublin; ou, ainda, na primeira tentativa do romancista em construir um romance polifônico. Com efeito, o dom de ouvir e entender vozes e consciências autônomas e dissonantes de uma só vez⁷⁷ florescerá de fato durante as andanças do “flâneur” Leopold Bloom pelas ruas-texto do labiríntico *Ulisses*.

Ao refletir sobre o “heroísmo moderno”, Walter Benjamin refere-se às experiências do homem moderno no universo urbano, endossando a concepção baudelairiana do “herói moderno” segundo a qual para viver a modernidade é necessária uma constituição heróica superior à dos personagens homéricos. As figuras do flâneur e da multidão, que aparecem como os principais atores nos labirintos das

⁷⁶ Cf. Arthur Nestrovski. *James Joyce: a crítica da música*, pp. 267-320 in op. cit. Do mesmo autor cf. também: *James Joyce e as Sereias*. “Folha de São Paulo”. São Paulo, 17 julho 1987, Folhetim, pp.B-2/B-5. Cf. também resenha de *Dublinenses* intitulada *Contos mostram Joyce ‘sóbrio’*. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 março 1993, LIVROS, P.6-10.

⁷⁷ Sobre as qualidades do romancista criador do romance polifônico, consulte BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 24.

metrópoles modernas, é sugerida num dos fragmentos benjaminianos registrado em *O flâneur* nos seguintes termos:

“A massa em Baudelaire. Ela jaz como um véu à frente do flâneur: é a última droga do ser isolado. _ Em segundo lugar, ela apaga todos os vestígios do indivíduo: ela é o mais novo asilo do proscrito. _ Por fim, é, no labirinto da cidade, o mais novo e mais inexplorável dos labirintos. Através dela se imprimem na imagem da cidades traços ctônicos até então desconhecidos.” (Benjamin, 1989, p.224)

O homem que transita pela labiríntica cidade moderna, como duelista da multidão, perambula pela massa, dando e recebendo sucessivos choques. Nesse sentido, o herói da multidão, sempre precavido contra os perigos que o espreitam, é mais consciência que memória. No mundo moderno todas as energias psíquicas concentram-se na consciência imediata, para interceptar os inúmeros choques da vida cotidiana. A partir daí, o “herói moderno” perde todo o contato com a tradição, tornando-se uma vítima do esquecimento.

Comparando a “flânerie” baudelairiana com a de sua época, Benjamin observa que “a flânerie, que começou como uma arte do burguês enquanto particular, acaba hoje como uma necessidade para as massas”⁷⁸. Se na época de Baudelaire a “flânerie” estava restrita ao comportamento do literato que tinha como característica olhar o mercado para ali encontrar um comprador, na época de Benjamin - tempo de graves crises políticas e econômicas - a “flânerie”, convertida num aparato de ilusões, ou melhor, numa ideologia a serviço da burguesia (embriaguez produzida pelo mercado de consumo), agora é praticada no trivial do cotidiano urbano, aglutinando todos os tipos sociais.

⁷⁸ Apud BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da USP, 1994, p. 377.

Retornando ao *Ulisses*, mais especificamente ao episódio 5 (**Os Lotófagos**), deixando-se levar pela sedução proporcionada pela cidade moderna, a travessia de Leopoldo Bloom pela labiríntica Dublin converte-se num autêntico “ritual de passagem”. O fascínio da cidade com seu conteúdo mítico-imagístico impele o herói moderno a entregar-se aos apelos sedutores do fetiche urbano, deixando-se apanhar em suas armadilhas ilusórias.

Num curto espaço de tempo - menos de uma hora - acompanhemos o itinerário ritualístico ou a “flanêrie” de Bloom pelas ruas de Dublin.

Todos os motivos são convites para a experiência da distração, da desatenção, rumo à deriva que dá no esquecimento de si. No interior desses labirintos inconquistados, a “errância” do herói moderno se prolonga, culminando com a masturbação de Leopold Bloom numa casa de banho.

O dia está quente. Cidade e cidadãos encontram-se mergulhados em estado de letargia. Tendo a impressão de estar caminhando numa espécie de paraíso perdido, Leopold Bloom dirige-se ao cemitério para acompanhar o enterro do amigo Dignam. Durante o percurso,

“Pertinho dos camiões ao londo do cais de Sir John Rogerson o senhor Bloom caminhava compassado passada a Alameda Windmill, o moinho de linhaça de Leask, a estação postal- telegráfica (...) Desviou-se dos barulhos matinais do cais e caminhava pela Rua Lime. (...) Cruzou a Rua Townsend, passando pela torturada fachada de Bethel (...) No casario de Westland parou ante a vitrina de Belfast and Oriental Tea Company a ler etiquetas sobre pacotes estanhempapelados: mistura escolhida, a melhor quantidade, chá de família.” (Ul. 56)

(“By lorries along sir John Rogerson’s quay Mr Bloom walked soberly, past Windmill lane, Leask’s the linseed crusher, the postal telegraph office... (...) He turned from the morning noises of the quayside and walked through Lime street. (...) He crossed Townsend street, passed the frowning face of Bethel (...)”

In Westland row he halted before the window of the Belfast and Oriental Tea Company and read the legends of leadpapered packets: choice blend, finest quality, family tea." U 58)

As mercadorias, estampando imagens do extremo Oriente, circulam pela mente de Bloom. Elas tendem a agir como uma potente droga para os seus sentidos, induzindo-o a um mergulho imaginário em terras onde reina a ociosidade:

"... O Extremo Oriente. Lugar adorável deve ser; o jardim do mundo, enormes folhas indolentes a flutuarem, cactos, campinas floridas, (...). Flores do ócio. O ar é o que mais alimenta. Azotes. estufa em jardins botânicos. Plantas sensitivas. Nenúfares. Pétalas muito cansadas para. (...) Ah, no Mar morto, boiando de costas, lendo um livro com um pára-sol aberto. (...) Deu uma volta e cruzou calmo a rua." (Ul. 57)

("The far east. Lovely spot it must be: the garden of the world, big lazy leaves to float about on, cactuses, flowery meads (...) Flowers of idleness. The air feeds most. Azotes. Hothouse in Botanic gardens. Sensitive plants. Waterlilies. Petals too tired to. (...) Ah yes, in the dead sea floating on his back, reading a book with a parasol open. (...) He turned away and sauntered across the road." U 58-59)

Ruma agora na direção do correio da cidade. Ali, ele encontra uma carta da amante Martha endereçada para Henry Flower (pseudônimo de Leopold Bloom).

Em seguida, "perandou da agência do correio para fora e tomou a direita" (Ul. 58) ("He strolled out of the postoffice and turned to the right." U 59) até encontrar a figura indesejada do fuxiqueiro M'Coy: maliciosamente, ele pede notícias da infiel esposa.

Depois, entre outros encontros, "o senhor Bloom, flanando em direcção da Rua Brunswick, sorria (...)" (Ul. 60) ("Mr Bloom, strolling towards Brunswick street, smiled" U 62). Subitamente, "o senhor Bloom parou na esquina, seus olhos errando

por sobre os anúncios multicores... (Ul. 60)” (“Mr Bloom stood at the corner, his eyes wandering over the multicoloured hoardings.” U 62).

Mergulhando em estado de melancolia passageira, põe-se a recordar o filho morto, Rudy, e o suicídio do pai. A seguir, “o senhor Bloom dobrou a esquina e cruzou pelos matungos esfalfados da estação “(Ul. 61) (“Mr Bloom went round the corner and passed the dropping nags of the hazard.” U 63) e “passou pelo refúgio dos cocheiros... (Ul. 61)” (“He passed the cabman’s shelter” U 63). Momento para refletir sobre o abandono da vida desses pobres coitados à deriva por todos os tempos.

“Virou-se para a Rua Cumberland, avançando algumas passadas, parou ao quebra-vento do muro da estação” (Ul. 61) (“He turned into Cumberland street and, going on some paces, halted in the lee of the station wall” U 63). Abre a carta da amante por dentro do jornal que carregava consigo, lê o conteúdo: ele parece possuir uma espécie de componente anestésico, pois apresenta uma linguagem carregada de termos mimosos: “meu garotinho travessinho”...; ou, surpreendentemente: “Lhe chamei de garoto porque não gosto desse outro nome...” (Ul.61) (“little naughty boy” / “I called you naughty boy because I do not like that other world” U 63 (Na mitologia grega, os mortais designados por Zeus tinham a existência presidida por Numes⁷⁹).

Segue em direção à igreja: “Ele havia atingido a posporta aberta da Todos os Santos...” (Ul. 63) (“He had reached the open backdoor of All Hallows” U 65). Assiste ao sermão do padre John Conmee, cujo conteúdo aborda a história dos santos da Irlanda. Ouve o sermão da Eucaristia que age como uma poderosa droga em seu espírito. “Arrependimento flordapele. Vergonha adorável. Reza ante um altar. Salve

⁷⁹ Cf. TORRANO, Jaa. op. cit, p. 141.

Maria e Santa Maria. Flores, incenso, velas derretendo.” (Ul. 65) (“Repentance skindeep. Lovely shame. Pray at an altar. Hail Mary and Holy Mary. Flowers, incense, candles melting.” U 68)

Depois, “andava rumo sul pelo casario de Westland...” (Ul. 66) (“He walked southward along Westland row” U 68). Entra numa farmácia e adquire um sabonete de cera limão-doce. Os odores que impregnam o local aumentam ainda mais a sensação de torpor experimentada por Bloom: “viver o dia inteiro entre ervas, unguentos, desinfetantes.” (Ul. 66) (“Living all the day among herbs, ointments, disinfectants.” U 69).

Deixando a farmácia, Bloom é interpelado por Bantam Lyons que insiste em falar sobre as apostas da competição “Taça de Ouro” (“Gold cup”). Jogos de azar, jogos colegiais: agem como uma droga. Antes de acompanhar o enterro do amigo Patrick Dignam, pensa em combinar dever e prazer. Dirige-se então a uma casa de banho. “Andava eufórico rumo da mesquita de banhos...” (Ul. 68) (“He walked cheerfully towards the mosque of the baths...” U 70).

Como vemos, nas passagens acima citadas existem componentes que atuam como uma droga na mente de Leopold Bloom. Noutras palavras, em cada passagem existe uma espécie de força que empurra Leopold Bloom ao esquecimento.

Se se pode definir a odisséia homérica como uma vitoriosa luta empreendida pelo herói-protagonista Odisseu contra o esquecimento, ao contrário, o herói moderno Leopold Bloom anuncia a derrota da razão diante do irracionalismo que habita as grandes cidades. As “errâncias” de Leopold Bloom parecem ilustrar bem esse ponto, ou seja, num curto espaço de tempo Bloom envolve-se com múltiplos poderes de distração existentes na cidade moderna, cujo efeito é uma espécie de

entorpecimento para os sentidos.

O enredo desse episódio encontra seu paralelo no Canto IX da *Odisséia*. O herói Odisseu inicia a narrativa de suas aventuras na corte dos feácios, relatando as experiências que viveu no país dos Cícones. Conta que nesta terra a tropa promoveu um saque por toda a cidade. Uma guerra se estabeleceu entre a frota grega e os Cícones, povo armado com dardos de bronze. A frota de Odisseu, apesar de algumas vítimas, consegue fugir da ilha.

Prosseguindo viagem, as naus foram arremessadas por fortes ventos até a ilha dos Lotófagos. Nesta ilha, aos companheiros de Odisseu foram oferecidas flores de loto para que eles apreciassem o seu sabor doce como o mel. Tratava-se, na verdade, de um poderoso afrodisíaco que provocava o esquecimento: esquecimento do regresso à pátria. Odisseu, reconhecendo o poder sedutor da flor de loto, trouxe os companheiros de volta à nau. Em seguida, abandonaram a ilha.

Esta confrontação intertextual de textos nos remete a outras considerações benjaminianas em torno da poética de Baudelaire. Foi refletindo sobre o lirismo baudelariano - marcado sobretudo pela melancolia - que Benjamin pensa na crise da arte no mundo moderno. Como nos mostra em textos fundamentais sobre o poeta Baudelaire, reunidos em *Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo* (1989), para ele, todo discurso sobre a modernidade artística passa por uma referência ao projeto do poeta, que vivendo no período do alto capitalismo enfrenta a inadequação e o estranhamento. Comentando o texto de Poe *O homem da multidão* (1857), numa nota explicativa Benjamin ressalta que:

“A multidão não é apenas o mais novo asilo dos fora-da-lei; é também o último narcótico para os abandonados. O flâneur é alguém abandonado na multidão. Nisto ele está na mesma situação que a mercadoria. Ele não tem consciência

desta situação, mas nem por isto o efeito é menor. Ela o penetra abençoadamente como um narcótico que pode compensá-lo por muitas humilhações. A intoxicação a que o flâneur se rende é a intoxicação da mercadoria em torno da qual se joga a corrente de consumidores.” (Benjamin, 1993, p.111)

Parece-nos, portanto, impossível compreender aquilo que Benjamin diz sobre a boemia, o flâneur e a modernidade sem pensar nas *Flores do Mal*. Ademais, foi interrogando o universo baudelairiano (associado ao fenômeno da irrupção das multidões nas ruas da Paris do século XIX), que Benjamin anunciou os conceitos mais importantes de sua filosofia da história e suas categorias de análise, dentre elas, o uso barroco da alegoria ou do procedimento alegórico. Aqui, Benjamin busca Baudelaire, porque no mundo fragmentado, criado pelo sistema capitalista, no qual o sujeito histórico sente a sua identidade estilhaçada ao submeter-se às regras da dinâmica social (tudo na sociedade é visto como mercadoria), até mesmo o poeta passa a vender os seus versos, devido ao processo de uma dupla metamorfose: da palavra em mercadoria e do poeta em mero operário das letras.

A atitude irônica adotada pela poética baudelairiana frente à desorientação e perda de sentido, que se instaura entre o poeta e as imagens da cidade, aponta-nos também para uma outra dimensão: a supressão da subjetividade do homem moderno. Vítima de agressões das mercadorias e sugado pelas multidões, ele configura-se como um embriagado a perambular pela cidade em total estado de abandono e solidão como se estivesse à beira de um precipício.

Quanto às afinidades entre a figura do flâneur moderno e a gravura barroca *Melancolia I* de Dürer, há que se ter em conta - a par dos elementos que já registramos - o belo ensaio de Willi Bolle intitulado *A Metrópole: Palco do Flâneur*.

Nele, o estudioso do espólio benjaminiano registra que

“ao olhar da Melancolia alada, no qual se expressam, ao mesmo tempo, uma disposição meditativa e uma percepção muito aguda (...) do mundo ao seu redor, correspondem no Flâneur um vivo interesse pelo espetáculo da cidade e uma disposição ao ócio e ao devaneio. Ambos, Melancolia e Flâneur, estão impregnados pelo tédio perante a vida e pelo ‘gestus’ da espera. (...)” (Bolle, 1994, p.366)

Prosseguindo a reflexão, Bolle diz:

“... concentração de dispersão – eis a dialética da composição, tanto da Melancolia como do Flâneur. É como se os fragmentos de um ‘tempo de homens partidos’ (no dizer de Carlos Drummond de Andrade) fossem resgatados por uma arte mnemônica que encarna nessas duas figuras.” (Bolle, 1994, p.366-367)

Locomovendo-se pelas “passagens labirínticas” da grande metrópole e colhendo fragmentos, a visão alegórica do poeta antevê a sua queda inevitável; em estado agônico o poeta pressente o seu desaparecimento em meio ao esplendor dos “paraísos artificiais” em que se converteram as cidades modernas.

Flutuando na corrente do caótico cotidiano moderno, Leopold Bloom goza de prazeres proporcionados pela prática do onanismo. No papel de ator da vida moderna, esse homenflor, boiando, flutuando,

“Goza de uma banho agora: limpo côncavo d’água, esmalte fresco, o meigo jorro tépido. Este é o meu corpo. Antevia seu pálido corpo reclinado ali em cheio nu, num ventre de quentura, ungido de odorante sabonete fundente, lavado suavemente. Via seu corpo e membros ondondulando leve e sustido, boiando levitante, citrinamarelado: seu umbigo, botão de carne: e via escuros cachos emaranhados no seu tufo flutuante, pêlo flutuante ao fluxo em torno ao indolente pai de milhões, uma lânguida flor flutuante.” (Ul. 68)

(“Enjoy a bath now: clean trough of water, cool enamel, the gentle tepid stream. This is my body.

He foresaw his pale body reclined in it at full, naked, in a womb of warmth, oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs riprippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemonyellow: his navel, bud of flesh: and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower.” U 70)

Flores adornam as galerias desse imenso Labirinto. “A cidade é a realização do antigo sonho humano de labirinto”, afirma Benjamin num de seus aforismos sobre a figura do flâneur⁸⁰.

No episódio 10 (**Os Rochedos Errantes**) do *Ulisses* uma Dublin avassaladora predomina em lugar dos protagonistas do romance. Um labirinto do macrocosmo dublinense começa a se esboçar. O episódio principia, mostrando as perambulações do reverendo Conmee pelas ruas de Dublin. Progressivamente outros personagens começam a surgir em cena. O fluxo da consciência singular de cada personagem é apresentado e condicionado pelas tensões dissonantes de todos os demais. Do conjunto dessas “múltiplas vozes” de Dublin (ou seja, do padre John Conmee; de um professor de dança; de parentes de Stephen Dedalus; do amante de Molly Bloom: Blazes Boylan; de um bando de turistas italianos; da bibliotecária Miss Dune; de Leopold Bloom, reticente em adquirir um livro de conteúdo pornográfico; de Stephen Dedalus, adquirindo seus livros...); surge um canto simultâneo. Os mais variados tipos sociais da cidade colidem entre si, numa alucinada sucessão de encontros puramente mecânicos. No decorrer do episódio, com a sobreposição de vozes, os sentidos da cidade se apresentam como um jogo de quebra-cabeças. A soma total das vozes dissonantes compõe um painel fantasmagórico e fragmentário do universo urbano dublinense, comunicando dessa forma um dos sentidos da obra joyciana.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *O flâneur*. In: **Obras Escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 204.

Quanto ao paralelo homérico, como procuram salientar os estudiosos da obra de Joyce, este é o único episódio de *Ulisses* que parece não possuir alusões diretas à *Odisséia*. Do ponto de vista de Burgess, com base no livro de Stuart Gilbert que explicitou pela primeira vez o paralelismo do romance com a *Odisséia*, “o paralelo clássico é propiciado pelas Simplégades, ou Rochas Movediças, entre as quais Jasão e os argonautas tão perigosamente navegaram...”⁸¹. Na *Odisséia* a lenda reaparece no relato que a deusa Circe dirige a Odisseu (Canto XII), cujo objetivo é alertar o herói sobre os perigos que enfrentaria no mar; um deles consistia em atravessar tais rochedos movediços.

Os estudiosos da obra joyciana são unânimes em identificar o episódio 10 do *Ulisses* como um autêntico labirinto, na medida em que ele enfatiza o confuso movimento da população dublinense pelas ruas da cidade. Dentro desses limites, ou seja, dessa intensificação da comunicação urbana que invade as páginas de *Ulisses*, gostaríamos de refletir sobre as características da percepção joyciana sobre a cidade e suas múltiplas vozes à luz do conceito bakhtiniano de polifonia.

Dentre as qualidades do gênero romanesco podemos apontar a sua dimensão dialógica - a saber: aquela concepção elaborada por Bakhtin para quem o romance é a manifestação por excelência do dialogismo, visto que o universo romanesco abriga diferentes vozes sociais. A partir do relacionamento ideológico que se instala no romance entre o autor e seus personagens, Bakhtin distingue os romances monológicos dos polifônicos. Nos primeiros, os personagens são sempre veículos ideológicos para exprimirem uma ideologia dominante, ou seja, a do próprio autor; ao contrário, nos romances polifônicos os personagens aparecem como seres

⁸¹ BURGESS, Anthony. Op. cit., p.141.

independentes, exprimindo seus pensamentos segundo as suas próprias ideologias. Assim, no romance polifônico o sujeito histórico e ideológico perde o papel central no interior da narrativa: nela ocorre uma interação entre o eu e o outro.

Aplicando essas premissas de Bakhtin ao romance de Joyce, inegavelmente *Ulisses* representa um ponto de interseção de infinitos diálogos, inúmeros cruzamentos de vozes oriundas das mais diversas matrizes históricas com suas múltiplas práticas de linguagem socialmente diversificadas. Além disso, é notável a importância que Joyce conferiu às diferentes “vozes sociais” em seu *Ulisses*. Esta obra pode ser considerada como a manifestação por excelência do dialogismo com suas diferentes “vozes sociais”, na mesma proporção em que Bakhtin definiu a obra de Dostoiévski:

“o romance de Dostoiévski é dialógico. Não se constrói como o todo de uma consciência que assumiu, em forma objetificada, outras consciências mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra.” (Bakhtin, 1981, p.13)

Nestes termos, a polifonia atinge a sua plenitude no episódio 10 de *Ulisses*. As vozes que polemizam “olham” de posições sociais e ideológicas diferentes, e a narrativa se constrói a partir do cruzamento dos vários pontos de vista dos personagens.

Contudo, esta polifonia, pouco a pouco, converge para um núcleo inquietante. Referimo-nos às linhas finais do episódio 10, na qual um tipo particular de polifonia, ao mesmo tempo em que aglutina as diferentes vozes, tende a diluí-las, fazendo-as desaparecer num emaranhado incompreensível em meio à simultaneidade dos acontecimentos.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) Bakhtin, apoiado numa citação de Kirpótin (estudioso da obra de Dostoiévski), alude ao seguinte:

“Diferentemente do psicologismo degenerado e decadente como o de Proust e Joyce, que marca o ocaso e a morte da literatura burguesa, o psicologismo de Dostoiévski, em suas criações positivas, não é subjetivo mas realista.”
(Bakhtin, 1981, p.30)

Nesse caso, a compreensão bakhtiniana da polifonia em Dostoiévski consiste em reconhecer a multiplicidade de psicologias que existem objetivamente e em interação na obra do escritor russo, destituída do subjetivismo ou do solipsismo tão característicos da decadência burguesa.

Entretanto, parece-nos que Bakhtin não teve o cuidado de observar algo que tem sido apontado pelos estudiosos de Joyce, ou seja, que existe no último algumas particularidades que o distinguem dos demais romancistas. A primeira particularidade reside na preocupação e sensibilidade demonstrada pelo escritor irlandês para com a linguagem como tal; a sua preocupação e ocupação é com a palavra individual em particular. Além disso, outra importante particularidade de Joyce consiste em seu esforço para captar a consciência pré-verbal: se ele usa intensamente a técnica do fluxo da consciência é para registrar os dramas que têm lugar nos confins da consciência humana. Nesse sentido, na escritura joyciana o plano onírico invade a realidade. Como bem observa Rosenfeld, com Joyce “não estamos diante de personagens e, sim diante de processos psíquicos exemplares...”⁸². Por outro lado, com que finalidade apresentam-se os personagens da maneira como eles existem psiquicamente, senão para descrevê-los da forma mais correta e realista ?

⁸² ROSENFELD, Anatol. Op. cit., p. 28.

Segundo Bakhtin, “o presente é algo transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento sem começo e nem fim: ele é desprovido de uma conclusão autêntica, e por conseguinte, de substância”⁸³. Por estas razões, de acordo com Bakhtin, o romance é o único gênero literário que pode exprimir com mais profundidade este estado de coisas, na medida em que o romance é o único gênero em evolução na era moderna. Mas, será que o fundo realista e social defendido por Bakhtin para a abordagem do romance se sustenta diante da progressiva desrealização e fragmentação do mundo moderno, como ele mesmo chegou a apontar-nos? Noutros termos, a partir do pensar dialógico bakhtiniano, como refletir sobre o mundo contemporâneo marcado por um intenso processo de fragmentação?

Como lembra Leite,

“Na verdade, no nosso século a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido e caótico. Nem a religião nem a ciência conseguem mais apaziguar a nossa insegurança e a nossa desconfiança. “(Leite, 1997, p.71)”⁸⁴

Este então é o ponto: a polifonia joyciana procede de um escritor que, cultivando a incerteza e a confusão do sentido, começa a desconfiar e a rejeitar o mundo enganoso das aparências enquadrado nas habituais concepções da realidade. É por isso que a qualidade da polifonia no *Ulisses* tende a afogar as vozes dos seus personagens. Se a narrativa que começa a ser desenvolvida a partir daí deixa de focalizar o mundo como um dado objetivo (ou dentro dos padrões tradicionais de objetividade), é porque o momento vivido torna-se problemático diante do processo

⁸³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 3 ed. São Paulo: Editora Unesp. 1993, p. 411.

⁸⁴ LEITE, Lígia C. M. *O Foco Narrativo*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1997.

violento de fragmentação do real. Nesse sentido podemos dizer que o objeto poético deixa de ser o real, passando a transitar no universo exclusivo das palavras, mas com um propósito: a palavra poética inconformada insiste em descrever uma realidade complexa que escapa a qualquer tipo de representação. Estabelece-se, portanto, no palco do universo romanesco de *Ulisses*, uma luta encarniçada com a linguagem enganosa, haja vista a sua concatenação com uma realidade superada. A Dublin joyciana, apresentando como pano de fundo uma precária polifonia que se insinua para logo cair por terra, pode adquirir qualidade de pura “realidade literária”, mas, inegavelmente, ela prepara o campo para denunciar a realidade contemporânea movida por um acelerado processo de fragmentação, tendendo a dissolver cada vez mais os indivíduos no coletivo pela simultaneidade dos acontecimentos. Além disso, a poética joyciana, procurando insistir em novas descobertas para a expressividade romanesca, encontrou novas formas para a abordagem da realidade.

Se se parte desse pressuposto - a saber: que a realidade do mundo contemporâneo deixou de ser um mundo explicado, sobretudo pelos avanços técnicos que ameaçam dominar o homem, o episódio 7 (*Éolo*) do *Ulisses* é bastante significativo nessa direção. Pontuado por caracteres de inúmeras manchetes, o episódio - inteiramente aforístico - procura ironizar a linguagem desgastada de um mundo reificado não só pelo domínio da mercadoria, mas sobretudo pelos meios de comunicação de massas que tendem a homogeneizar tudo para tornar os objetos vendáveis.

O referido episódio encontra o seu paralelo homérico numa passagem do Canto X da *Odisséia*. Odisseu e seus companheiros desembarcam na ilha do deus Éolo. A tripulação foi bem recebida pelos habitantes do lugar: os ventos. Quando

deixaram a ilha, a tripulação foi presenteada com uma pequena e misteriosa caixa lacrada. Desastrosamente, um dos companheiros de Odisseu imprudentemente abriu o presente. No mesmo instante, todos os ventos abandonaram a pequena caixa e juntos provocaram um forte temporal que desabou sobre a tripulação.

No *Ulisses*, o episódio tem como cenário a redação do “Freeman’s Journal and National Press”. É para onde se dirige Leopold Bloom, com o propósito de veicular um anúncio para um enigmático cliente-anunciante chamado Alexander Xaves. Para o mesmo local ocorre Stephen Dedalus, levando consigo o artigo do Sr. Deasy. Apesar de se encontrarem no mesmo local, os protagonistas do romance não se cruzam.

O episódio apresenta um choque explosivo ao misturar temas das mais diversas procedências e de diferentes épocas; um “temporal odissiaco” empurra para dentro das páginas do *Ulisses* uma grande profusão de temas, todos apresentados de forma aforística e sem nenhum encadeamento lógico. Como ressalta Burgess,

“Joyce se diverte laboriosamente aqui. Criva o texto com exemplos de recursos retóricos - figuras de linguagem, trocadilhos, desvios de linguagem; também nos submete à habilidade retórica do jornalismo pontuando a ação com manchetes. “(Burgess, 1994, p.125)

A partir da leitura da primeiro bloco de informações intitulado “No Coração da Metrópole Hibernia”, nós, os leitores, começamos a nos sentir desamparados como se estivéssemos no meio de um labirinto: não há ninguém para falar conosco ou alguém cuja voz possamos entender. Leopold Bloom e Stephen Dedalus estão quase ausentes até a metade do episódio. Como consequência a nossa atenção se volta para outras “vozes”. Entretanto, a eloquência do fluxo da consciência dá lugar a uma

estranha sequência de manchetes que recortam todo o episódio. Progressivamente, o episódio tende a reproduzir sons, ruídos, ou seja, o barulho infernal e ensurdecido da redação de um jornal.

Uma ampla rede intertextual invade as páginas do romance. Torrentes de informações somadas a elementos linguísticos procedentes de contextos anteriores ou posteriores entram em intensa circularidade: “_ Mas espere_ disse o senhor Bloom. _ Ele quer uma modificação. Xaves, compreende. Quer duas chaves ao alto.” (Ul. 92) / (“_ But wait, Mr Bloom said. He wants it changed. Keyes, you see. He wants two keys at the top.” U 99); ou ainda, “_ A idéia _ disse o senhor Bloom _ é a casa de chaves.” (Ul. 93) (“_ The idea, Mr Bloom said, is the house of keys.” U 99). Recordemos que no episódio 1 (**Telêmaco**) Buck Mulligan procura desesperadamente pela chave que o liberta de um dos cômodos da Torre Martello !. Além disso, no episódio 17 (**Ítaca**) Leopold Bloom, retornando ao lar, notará que perdeu a chave da entrada principal de sua residência.

Em suas considerações acerca da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica⁸⁵, Benjamin discute as condições técnicas que levam uma obra de arte a perder a sua singularidade ou o seu caráter único, através dos meios de reprodução. Esse processo é caracterizado por Benjamin como “perda da aura” que antes a obra de arte possuía, o que a transformava em objeto de culto. Anteriormente, face à sua unicidade, a obra de arte não era acessível a todos; nesse sentido, a perda da aura da obra de arte na era da reprodutibilidade técnica é analisada por Benjamin sob um duplo aspecto: se, por um lado, isso implica o distanciamento ou esfacelamento de toda uma tradição; por outro lado, a perda da aura de um objeto artístico torna-o acessível a

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: op. cit., pp.165-196.

todos. Este objeto assume então uma dimensão social, podendo tanto tornar-se num instrumento eficaz de transformação social, quanto num instrumento de persuasão e mistificação social pelas vias da estetização da política. No mesmo ensaio, Benjamin lembra ainda que:

“Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.” (Benjamin, 1985, p.196)

Assim, na sociedade moderna os objetos assumem os lugares dos sujeitos, ou da massa anônima. Como apontam Adorno e Horkheimer extensivamente na *Dialética do Esclarecimento*⁸⁶, ou Adorno em *A indústria cultural*, “a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência.”⁸⁷. A partir daí, a civilização tecnológica vai conferindo a tudo um ar de semelhança, resultando numa total hierarquização dos produtos culturais. Com a aplicação da tecnologia mais avançada, inclusive da mídia, as massas seduzidas pelo fetiche e artimanhas das mercadorias se entregam ao mundo onírico, solitário e fantástico dos objetos. Restauração do culto e da magia, os meios adequados para se atingir as massas são fornecidos pela tecnologia moderna.

Como o escritor moderno reage a essas circunstâncias? Se “a cidade é o autêntico chão sagrado da ‘flânerie’” (...) então “a base social da ‘flânerie’ é o jornalismo”⁸⁸, diz Benjamin. A concepção cultural da técnica invade a cultura literária,

⁸⁶ ADORNO/ HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Escrito em plena Segunda Guerra Mundial, o livro reflete sobre os horrores do totalitarismo, nas versões do nazismo e stalinismo, e sobre a face totalitária do capitalismo monopolista.

⁸⁷ ADORNO. Theodor W. *A indústria cultural*. In: COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1978, p.295.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *O Flâneur*, p. 225. In: op. cit.

desafiando o escritor moderno a reaprender o seu ofício a partir de um ajuste com a modernidade: ele deve dialogar com as tensões gráficas da propaganda e da publicidade. Nesse sentido, a figura do flâneur-jornalista representa o desnível que se estabelece entre a norma culta e o código restrito da linguagem publicitária.

Homem e máquina. O agente publicitário Leopold Bloom deambula em meio aos artificialismos da linguagem puída do “tableau onírico” de uma redação de jornal.

“SÓ UMA VEZ MAIS AQUELE SABONETE

Desceu a escada do edifício. Que diabo riscou todas essas paredes com fósforo? (...) Retirou o lenço para esfregar o nariz. Limão-cidra? Ah, o sabonete que pus aí. É perdê-lo nesse bolso. Guardando lenço, retirou o sabonete e aconchegou-o fora, abotoado no bolso traseiro das calças.” (Ul. 95)

(“ONLY ONCE MORE THAT SOAP

He went down the house staircase. Who the deuce scrawled all over those walls with matches? (...) He took out his handkerchief to dab his nose. Citronlemon? Ah, the soap I put there. Lose it out of that pocket. Putting back his hankerchief he took out the soap and stowed it away, buttoned, into the hip pocket of his trousers.” U 101)

Como se vê, nesta sociedade de consumo os objetos assumem o lugar dos sujeitos. Tudo é fetichizado (o sabonete que Leopold Bloom usa como talismã ganha aqui estatuto de manchete). Na *Dialética do Esclarecimento* podemos encontrar, a propósito, uma atitude muito crítica de Adorno ao chamado fetichismo da mercadoria:

“O preço da dominação não é meramente a alienação dos homens com relação aos objetos dominados; com a coisificação do espírito, as próprias relações dos homens foram enfeitiçadas, inclusive as relações de cada indivíduo consigo mesmo. Ele se reduz a um ponto nodal das reações e funções convencionais que se esperam dele como algo

objetivo. O animismo havia dotado a coisa de alma, o industrialismo coisifica a alma.” (Adorno e Horkheimer, 1985, p.40)

Portanto, uma justaposição entre a cidade e mercadoria está na raiz da compreensão da vida moderna. Indivíduos e sujeitos são descartáveis. Como consequência óbvia a cultura também é descartável.

*“SOFISTA ESMURRA ALTIVA HELENA BEM NAS
TROMBAS. ESPARTANOS RANGEM MOLARES.
ITACENSES CONSAGRAM PENÉ A MAIOR*

_ Você me faz lembrar Antístenes _ disse o professor_, o discípulo de Górgias, o sofista. Conta-se dele que ninguém podia afirmar se ele era mais amargo contra os outros do que contra si mesmo. Era filho de um nobre e uma escrava. E escreveu um livro em que retira a palma da beleza da argiva Helena e confere à Penélope.

Pobre Penélope. Penelope Rich.

Aprestavam-se a cruzar a Rua O'Connell.” (Ul. 114)

*(“SOPHIST WALLOPS HAUGHTY HELEN SQUARE ON
PROBOSCIS. SPARTANS GNASH MOLARS. ITHACANS
VOW PEN IS CHAMP*

“ _ You remind me of Antisthenes, the professor said, a disciple of Gorgias, the sophist. It is said of him that none could tell if he were bitterer against others or against himself. He was the son of a noble and a bondwoman. And he wrote a book in wich he took away the palm of beauty from Argive Helen and handed it to poor Penelope.

Poor Penelope. Penelope Rich.

They made ready to cross O'Connell street.” U 122)

Vivemos na época da estandarização. Assim, toda a terminologia da retórica tradicional tornou-se duvidosa, alcançando até mesmo a denominação dos heróis ou heroínas antigas. Uma constatação: no mundo cotidiano não há mais lugar para esses heróis. Quanto a isso, num momento de suas análises sobre a crise do romance, face à predominância da nova forma de comunicação (a informação) no mundo moderno,

Benjamin responde com uma divertida citação⁸⁹:

“Villemessant, o fundador do ‘Figaro’, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. ‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri.’” (Benjamin, 1985, p.202)

A pirotecnia verbal joyciana com todos os seus artifícios retóricos - base de sustentação do episódio **Éolo** - compõe em seu conjunto o quadro de uma sociedade marcada pela tensão da velocidade: uma montanha de ruínas se ergue por sobre os destroços do passado. A vida moderna, caminhando em paralelo com o esfacelamento progressivo do patrimônio cultural, promove e traz consigo ao mesmo tempo a relativização de valores e ensinamentos inscritos na tradição, fazendo tábua rasa de toda a sua história e do seu patrimônio cultural: **“HORÁCIO É CINOSURO NESTE BELO DIA DE JUNHO “(Ul. 115) (“HORATIO IS CYNOSURE THIS FAIR JUNE DAY” U 123).**

De outra parte, no episódio 12 (**O Ciclope**) o cenário é a taberna de Barney Kiernan. É para lá que Leopold Bloom se dirige, a fim de organizar em conjunto com o amigo Martin Cunningham um coleta de fundos a favor da viúva de Patrick Dignam. O paralelo homérico encontra-se na passagem do Canto IX da *Odisséia*: ele apresenta o encontro do astucioso Odisseu com o gigante de um só olho, o devorador de carne humana, Polifemo, ou melhor, a oposição entre a Métis (Odisseu) e a força (Ciclope). **Ninguém (Outis)**: esse é o nome que Odisseu atribui a si para escapar do terrível monstro: “Meu nome é Ninguém. Chamam-me Ninguém minha mãe, meu pai e todos os meus companheiros.” (Od., p.108)

⁸⁹ Idem, *O Narrador*, tese 6. In: op. cit.

Conhecendo então Odisseu pelo falso nome, Polifemo replica, anunciando o presente que reservara ao cativo, encerrado junto aos seus companheiros numa escura caverna: “Será Ninguém o último que comerei depois de seus camaradas; (...) será esse o presente de hospitalidade.” (Od., p. 108).

Após esses acontecimentos, o astucioso Odisseu, aproveitando-se de um momento de distração de Polifemo (Odisseu o embebedara com vinho), munido de uma estaca com ponta aguçada atirou-a no único olho do monstro. O poderoso rugido de Polifemo chamou a atenção dos outros ciclopes que habitavam a ilha. Eles correram até a caverna de Polifemo, para saber o que lá havia ocorrido. Perguntaram a Polifemo a razão da dor que o atingia. Do fundo da caverna Polifemo responde: “Ninguém, amigos, me está matando por dolo e não por força” (Od., p.109).

Assim como o ciclope Polifemo, todos os personagens que se encontram na taverna de Barney Kiernan - exceto Leopold Bloom - avaliam tudo de uma perspectiva unilateral. Um deles é o cidadão nacionalista que defende a sua pátria contra qualquer invasão de estrangeiros. Contrariando o discurso do cidadão, caracterizado por um forte nacionalismo e um extremado anti-semitismo, opõe-se Leopold Bloom, dizendo:

“ _ E eu pertenço também a uma raça _ fala Bloom - que é odiada e perseguida. Ainda hoje em dia. Neste momento mesmo. Neste instante mesmo. (...)

_ Roubada _ fala ele [Bloom]. _ Espoliada. Insultada. Perseguida. Tirando-nos o que nos pertence de direito. Neste instante mesmo. (...)

_ Está falando da nova Jerusalém? _ fala o cidadão.

_ Estou falando de injustiça _ fala Bloom.” (Ul. 249)

(“ _ And I belong to a race too, says Bloom, that is hated and persecuted. Also now. This very moment. This very instant. (...)

_ Robbed, says he. Plundered. Insulted. Persecuted. Taking what belongs to us by right. At this very moment... (...)

— *Are you talking about the new Jerusalem? says the citizen.*
 — *I'm talking about injustice, says Bloom.*” U 273)

Cada vez mais enfurecido contra o discurso bloomiano que se opõe à violência: “_ O amor _ fala Bloom._ Quero dizer, o contrário do ódio. Preciso ir agora...” (Ul. 249) (“_ Love, says Bloom. I mean the opposite of hatred. I must go now...” U 273); o cidadão provoca diretamente o seu oponente. Tomado pela revolta, Bloom passa a agredir verbalmente o cidadão. Neste ponto, a grandiloquência da narrativa adquire uma proporção assustadora. O gigantismo do ciclope homérico é comparado ao gigantismo da elaboração literária do episódio, dando a impressão do herói em *Ulisses* lutar corpo a corpo com a palavras. Como assinala Magalhães,

*“... há ainda a considerar que Joyce transfere o anonimato do herói homérico ('Ninguém') para o cidadão e o narrador: eles não são nunca nomeados (não têm nome próprio), e até Bloom a partir de determinado momento não é mais chamado pelo nome: o narrador trata-o por 'ele' _ o leitor de primeira viagem, sente-se à princípio perdido, apanhado numa armadilha, pois a narrativa torna-se confusa: quem é quem?” (Magalhães, 1982, p. 43)*⁹⁰

Além de ter sido escorraçado da taberna pela discussão política que travara com o musculoso e fanático nacionalista, Bloom passa a ser perseguido por um feroz cão - pertencente ao violento cidadão - pelas ruas de Dublin. Liberando a tradição lendária do mito bíblico, a narrativa alcança um maravilhoso efeito poético no final do episódio. A cidade de Dublin agora é palco de um cenário apocalíptico, e o seu personagem central é Bloom-Deus:

“Eis que então desceu sobre eles todos um grande clarão e eles viram o carro em que Ele estava a subir aos céus. E eles O viram no carro revestido na glória desse clarão com

⁹⁰ MAGALHÃES, Sheila F. *Ulysses e Odisséia: convergências e divergências*. Dissertação de Mestrado. Dept. de Letras da Puccamp, 1982, p. 43.

vestidura como se do sol, belo como a lua e tão terrível que de medo não ousaram olhar para Ele. E veio uma voz dos céus, que clamou: Elias! Elias! E Ele respondeu num grande grito: Abba! Adonai! E eles O viram bem a Ele bem Bloom Elias, em meio a nuvens de anjos subir para a glória do clarão, num ângulo de quarenta e cinco graus sobre Donohoe da ruela Verde, como um jacto de uma pazada.” (Ul. 258)

(“When, lo, there came about them all a great brightness and they beheld the chariot wherein He stood ascend to heaven. And they beheld Him in the chariot, clothed upon in the glory of the brightness, having raiment as of the sun, fair as the moon and terrible that for awe they durst not look upon Him. And there came a voice out of heaven, calling: Elijah! Elijah! And He answered with a main cry: Abba! Adonai! And they beheld Him even Him, ben Bloom Elijah, amid clouds of angels ascend to the glory of the brightness at an angle of fortyfive degrees over Donohoe’s in Little Green street like a shot off a shovel.” U 283)

2.2.3 OUTROS LABIRINTOS:

EPISÓDIO 6: *Hades* (11 horas da manhã: “E Madame. Onze e vinte. De pé. A senhora Fleming já está na limpeza”)

EPISÓDIO 15: *Circe* (meia-noite: “O RELÓGIO, abrindo as portinholas: Cuco cuco cuco “)

No último conto dos *Dublinenses* (1914) intitulado *Os Mortos*, o casal dublinense Gabriel-Gretta, em meio a uma atmosfera soturna, faz um ajuste de contas com seus fantasmas mais íntimos. Ao som de uma velha balada irlandesa Gretta desenterra o passado da memória: vem à tona a lembrança de sua juventude e a de um rapaz apaixonado que se suicidara por ela. Nas páginas finais do conto, o personagem Gabriel “morre” espiritualmente para o seu mundo ao reconhecer a sua condição de estrangeiro dentro do mundo particular da esposa e do pobre infeliz. A reflexão de

Gabriel tende a revelar que no mais íntimo da consciência os fantasmas sobrevivem na atormentada consciência dos vivos.

A favor dos textos originários de numerosas literaturas de diferentes culturas, abrangendo vários séculos, o tema da viagem ao mundo dos mortos impõe-se como um dos mais frequentes. Se há várias viagens ao mundo dos mortos - ou aos subterrâneos infernais - em toda a literatura, como afinal esses relatos se transformam de um registro para outro? Noutras palavras, como a imaginação poética vem pensando a questão através dos tempos? Com efeito, se tal paradigma se transforma no âmbito da literatura, quais as maneiras de se imaginar o mundo dos mortos? Afinal, sobre estas questões o que nos mostram as três poéticas de que nos valemos para a construção do nosso campo intertextual; ou seja, a homérica, a virgiliana e a joyciana?

Primeiro, a *Odisséia* de Homero. Nesse caso, o nosso paradigma é viagem do herói Odisseu ao mundo de Hades (Canto XI). Vale ressaltar que “descida ao mundo dos mortos” tornou-se, a partir de Homero, um tema constante na tradição do gênero épico ocidental. A sua importância reside em conferir privilégio ao herói-aedo para expor a sua concepção de alma, para ressuscitar personagens importantes à trama, e para se conhecer previamente com os adivinhos as coisas ligadas ao futuro.

Mas, que é o reino de Hades para os gregos? Tudo aquilo que é invizível para os mortais; ele configura-se como o reino do silêncio, do qual nada podemos dizer ou saber. Lá somente ouvimos um barulho ensurdecido das sombras em permanente confusão, murmurando coisas não articuladas. Nesse sentido, o local era considerado tão horrível para os gregos quanto a indesejada morte. Aliás, uma das particularidades mais marcantes da épica grega residia justamente neste ponto, isto é, de que não havia nada de bonito depois da morte. Quanto a isso, no belo texto *Mimesis*, Auerbach

escreve:

“A alegria pela existência sensível é tudo para eles [poemas homéricos] e a sua mais alta intenção é apresentar-nos esta alegria. Entre lutas e paixões, aventuras e perigos, mostram-nos caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios _ para que observemos os heróis na sua maneira bem própria de viver e, com isto, nos alegremos ao vê-los gozando o seu presente saboroso, bem inserido em costumes, paisagens e necessidades cotidianas.” (Auerbach, 1987, p.10)

Por conseguinte, toda a poesia homérica consiste numa celebração da vida: a vida é tida como uma coisa maravilhosa, ao contrário da morte: jamais celebrada e concebida como o reino das sombras sem nenhum interesse. Nessa perspectiva, na poesia homérica o mundo revela-se como um todo sem além, porque a divindade é o próprio mundo; o Hades é um mero rebaixamento da vida. A existência humana continua nos Infernos, e o que todos anseiam é uma menção honrosa à sua memória na epopéia cantada pelo aedo.

No Canto XI da *Odisséia*, o herói Odisseu, seguindo os conselhos da deusa Circe, chega ao reino dos mortos. Lá o sol jamais brilha.

“O sol se punha e escureciam todos os caminhos, quando ele chegou aos extremos de Océano de correntezas profundas, onde ficam o país e a cidade do povo cimério, envoltos em névoas e nuvens. O sol resplandecente jamais os contempla com seus raios, nem ao galgar o céu estrelado, nem ao tornar de novo do céu para a terra; uma noite de morte se desdobra sobre aqueles desditosos mortais.” (Od., p.126)

Odisseu oferece os sacrifícios prescritos por Circe, e finalmente penetra nas sombras de Hades. Após o encontro com a alma de Elpenor - um companheiro morto que implora uma sepultura - Odisseu consulta o adivinho Tirésias a quem Perséfone

concedera guardar sua sabedoria no reino dos mortos.

Bebendo o sangue do sacrifício, o adivinho revela então ao viajante-peregrino o seu destino; ou seja, todas as peregrinações que ainda teria de enfrentar e as condições de seu retorno a Ítaca. No entanto - alerta Tirésias -, o retorno só teria êxito caso Odisseu e a tripulação deixassem intactos os touros sagrados de Apolo, na ilha do deus Hélio.

Em seguida, sempre oferecendo o sangue do sacrifício às sombras que se aproximavam para dialogar, Odisseu reencontrou a mãe Anticléia, além de outros heróis gregos, entre eles: Aquiles (o herói conhecido pela sua coragem dirige as seguintes palavras a Odisseu: “_ Ah! não tentes consolar-me da morte, glorioso Odisseu: eu preferiria lavrar a terra a serviço de outrem, de um amo pobre, de subsistência minguada, a reinar sobre as sombras de todos os extintos.” (Od., p.137) (“_ Oh! ne me farde pas la mort, mon noble Ulysse!... J’aimerais mieux, valet de bouefs, vivre en service chez un pauvre fermier, qui n’aurait pas grand’chère, que régner sur ces morts, sur tout de peuple éteint !” (Homère: 1987)), Agamênon, Ajax... até abandonar o local perseguido por inúmeras sombras.

As circunstâncias dessa descida do herói Odisseu ao mundo dos mortos sublimam então a sua especificidade, a saber: que entre os gregos não se trata de conhecer o mundo dos mortos, mas antes de tecer uma apologia da morte no seio da vida (da memória!), para que se cumpra o desejo de sobrevivência no canto poético. O medo dos gregos heróicos residia na possibilidade de virem a pertencer à multidão anônima. Daí a necessidade do aedo em descer ao mundo dos mortos. Após esta visita Odisseu se assume como poeta.

Os Livros I a VI da *Eneida* de Virgílio inscrevem-se no percurso da *Odisséia*.

Virgílio desenvolve a cena da “descida ao Averno” no Livro VI da sua épica. Diferentemente do herói grego, o herói troiano vê o reino de Plutão (em grego: Hades), e não meras sombras. Antes de adentrar no “pavoroso Labirinto” - nas paragens de Cumas - no interior dos bosques da deusa Diana - Enéias põe-se a contemplar o belo templo que Apolo consagrou ao arquiteto Dédalo:

*“Na folha oposta da entrada, a ilha vê-se de Creta entre as ondas,
mais a raptada Pasífaa, aos amores nefandos entregue
do Minotauro biforme com seus descendentes mestiços,
pecaminoso produto daquela paixão execrável.
Do labirinto, o edifício confuso ali foi insculpido.
Compadecido da cega paixão de Ariadne, resolve
Dédalo os passos marcar de Teseu com um fio levado
para esse fim. Tu também parte excelsa terias nessa obra,
Ícaro, no monumento soberbo se a dor o deixasse.
Por duas vezes gravar intentou no ouro belo essa história;
a mão paterna outras tantas caiu...” (En., p.114)*

Entretanto, Deífobe repreende Enéias por aquela distração. A vate de inspiração divinal dirige-se ao herói nos seguintes termos:

*“Não é o momento de vos entreterdes com tais espetáculos.
Cumprir imolar sete touros perfeitos, de acordo com os ritos,
e outras ovelhas de número igual, as mais belas do
armento.” (En., p.114)*

Após cumprir os sacrifícios prescritos, Enéias tem a permissão de entrar no mundo dos mortos, não sem antes atender a um pedido da Sibila de Cumas: primeiro o herói deveria localizar o ramo de ouro que o protegeria durante a sua caminhada entre os mortos. De posse do ramo de ouro, Enéias entra no Averno. Vê as pavorosas imagens das desgraças que atingem com frequência a humanidade (fome, doenças, pobreza, mazelas...). Segue o curso junto ao velho barqueiro Caronte - de aparência

horrível. Enéias vê as sombras dos heróis troianos insepultos. Avista as sombras de todos aqueles que foram infelizes em vida, inclusive a sombra de Dido. Passa pelo antro dos criminosos e outros lugares amedrontadores, até alcançar a morada das almas felizes (lugar das almas bem-aventuradas). Reencontra ali o pai Anquises, e passa a conhecer as histórias daqueles que vão vir; ou, toda a gloriosa história de Roma. Só então Enéias abandona o mundo subterrâneo.

Depois do mundo dos mortos das epopéias clássicas, debruçemo-nos agora sobre o *Ulisses* de Joyce. O “Hades” joyciano aparece no episódio 6. As cenas iniciais do episódio apresentam Leopold Bloom em companhia de Simon Dedalus (o pai de Stephen); ambos dirigem-se ao cemitério para acompanhar o enterro do amigo comum Patrick Dignam. Expressões ou palavras procedentes do vocabulário mitológico e outras do *Hamlet* de Shakespeare sofrem estranhas transformações; na qualidade de “leitmotivs” infiltram-se nas diversas passagens do episódio: referências à Moira, a Caronte, a uma Harpia desqueixada, ao coveiro do *Hamlet*, são alguns exemplos. Entretanto, notamos uma diferença no “Hades” joyciano que contrasta com as outras “descidas ao inferno”. Em meio ao “labirinto de túmulos” joyciano não encontramos nem passado, nem futuro: o herói moderno parece não ter mais nada para narrar, a não ser discorrer sobre necrológios e descrever os túmulos que visualiza enquanto acompanha o enterro do amigo Patrick Dignam. Nos momentos iniciais a leitura dos necrológios:

“O olhar do senhor Bloom se dirigia para a margem da folha, explorando as notas de falecimento. Colla, Coleman, Dignam, Fawcett, Lowry, Naumann, Peake, que Peake é esse?, é o gajo que estava no Crosbie e Alleyne?, não, Sexton, Urbrigh. Caracteres tintos rápido esvanecendo-se no amarrotado papel quebradiço.” (Ul. 71)

("Mr Bloom's glance travelled down the edge of the paper, scanning the deaths: Callan, Coleman, Dignam, Fawcett, Lowry, Naumann, Peake, what Peake is that? is it the chap was in Crosbie and Alleyne? no, Sexton, Urbright. Inked characters fast fading on the frayed breaking paper." U.75)

Nas páginas finais do episódio - após o sepultamento do amigo - apenas a descrição do local e o olhar perdido de Leopold Bloom:

"Os acompanhantes afastavam-se lentamente, sem objectivo, por caminhos errantes, parando por instantes para ler um nome sobre uma tumba (...) O senhor Bloom caminhava em seu bosque despercebido dos tristonhos anjos, cruzes, colunas truncadas, capelas familiares, esperanças pétreas pregando como olhos sursivoltos, corações e mãos da velha Irlanda." (Ul. 87)

("The mourners moved away slowly without aim, by devious paths, staying at whiles to read a name on a tomb (...) Mr Bloom walked unheeded along his grove by saddened angels, crosses, broken pillars, family vaults, stone hopes praying with upcast eyes, old Ireland's hearts and hands." U 92-93)

Na verdade, o que realmente assalta e incomoda a consciência de Bloom são as lembranças tanto do filho Rudy (morto com apenas 11 dias de vida) quanto os fatos relacionados ao suicídio do pai. O "inferno" portanto encontra-se na própria consciência de Leopold Bloom. Próximo à saída do cemitério, irrompe o fluxo da consciência de Bloom nos seguintes termos:

"Os portões luziam em frente: ainda abertos. De volta ao mundo de novo. Assaz deste lugar. (...) Pobre papai. O amor que mata. (...) Vou aparecer-te depois da morte. Verás meu espírito depois da morte. Meu espírito te perseguirá depois da morte. Há um outro mundo depois da morte chamado Inferno." (Ul. 89)

("The gates glimmered in front: still open. Back to the world again. Enough of this place. (...) Poor papa too. The love that kills. (...) I will appear to you after death. You will see my ghost after death after death. My ghost will haunt you

after death. There is another world after death named hell.”
(U 94)

A passagem traz claras alusões ao personagem Hamlet de Shakespeare, que se martiriza com o aparecimento do espírito do pai assassinado pela própria mãe.

Apontemos agora a que resultado esse confronto intertextual permite-nos atingir. Nas epopéias antigas a importância da descida dos herói-protagonista ao reino dos mortos vincula-se a uma exigência, a saber: ela representa o coroamento do processo que tece a memória das gestas heróicas. O herói que conhece o mundo dos mortos torna-se um aedo, elaborando um tipo de memória portadora dos grandes feitos heróicos dos homens de outrora, e através da palavra cantada pode narrar a glória dos heróis mortos. Com a evocação pública a recordação lança as bases da continuidade da memória, da história, permitindo a cada geração escapar à estreiteza do presente.

Além disso, a grandeza das descrições dos reinos dos mortos na tradição épica reside em seu ensinamento religioso: elas buscam tornar visível o plano invisível do metafísico ou sobrenatural. Procuram, portanto, visualizar o invisível por meio de símbolos e figuras para mostrar a separação existente entre o plano dos mortais e o plano divino dos deuses.

Ao contrário, no *Ulisses*, a “descida aos infernos” se dá tão-somente na consciência dos personagens, ou melhor, de Leopold Bloom. O conflito daí advindo se agrava na medida em que o herói moderno, em sua condição de mortal, experiencia um mundo que não oferece nenhuma promessa de vida-além. Além disso, o episódio apresenta apenas uma mera descrição da “geografia” do cemitério dublinense.

O episódio 15 (*Circe*) tem como cenário o bordel de Bella Cohen (a moderna

Circe). Através desse episódio narrativo, que se configura como um índice sumário de todo o romance, Joyce construiu um autêntico quadro apocalíptico. Se se pode falar em “descida aos infernos” no *Ulisses*, parece-nos que o presente episódio alcança a profundidade do mundo de “Hades” pela força espantosa e quase sobrenatural de suas imagens. Com ele adentramos no desdobramento infernal dos inconscientes de Leopold Bloom e de Stephen Dedalus com seus mil disfarces, provocando nos leitores uma verdadeira reação de espanto. Durante as “errâncias” de ambos pelo bordel, fundem-se - numa espécie de quadro surrealista - o real, o espiritual, o onírico, junto a um plano metafórico que alude a inúmeros dados de diversas tradições culturais. Através de uma poética densa, que parece transbordar as barreiras do dizível e do vizível, destaca-se uma espécie de desejo furioso para se alcançar a linguagem do inconsciente. Nessa dissolução das fronteiras entre a vigília e a alucinação parece que Joyce ajusta o relógio para “explodir” a literatura.

O episódio encontra o seu paralelo homérico no Canto X da *Odisséia*. Neste Canto, o herói Odisseu e tripulação chegam à ilha de Circe. Circe, a deusa versada em drogas infinitas, transforma todos os homens de Odisseu em porcos. Odisseu, fazendo uso da Métis e com o auxílio do deus Hermes, bebe uma droga que o torna imune aos poderes demoníacos de Circe. A deusa Circe, impressionada com a resistência de Odisseu, devolve a forma humana aos companheiros do herói astucioso. Durante um ano, Odisseu e companheiros ali permaneceram, desfrutando das delícias da ilha. Ao partirem, a deusa Circe - dotada de Métis - instrui Odisseu como se proteger contra os perigos que iria enfrentar. Circe dá as dicas para o herói enfrentar o canto mortal das Sereias, além das instruções para que Odisseu descesse ao mundo dos mortos com segurança.

No *Ulisses*, todos os acontecimentos que se passam no bordel de Bella Cohen (a Circe moderna) são projeções das mentes dos personagens; ou melhor, dos inconscientes de Stephen Dedalus e de Leopold Bloom. O encontro entre ambos já se dera na Maternidade durante os trabalhos de parto da Sra. Mina Purefoy.

Todas as ações do episódio - povoado por uma multiplicidade de eventos - recusam-se a se separar das pavorosas alucinações. O episódio atinge níveis assustadoramente apocalípticos. As alucinações se sucedem com dúzias de personagens invadindo o bordel. Os personagens (vivos e mortos) são quase todas as pessoas que Stephen e Bloom viram ou pensaram durante o dia ou no percurso de suas “errâncias”.

Como assinala Burgess, tanto Stephen quanto Bloom são levados a uma “Dança da Morte” no bordel de Bella Cohen-Circe: “a pianola toca ‘My girl’s a Yorkshire girl’ e criaturas vivas giram com mortos, e a dança termina com a repentina e chocante aparição da mãe de Stephen”⁹¹. No *Ulisses*, a imagem configura-se da seguinte forma:

“(a mãe de Stephen, emaciada, emerge rígida do chão em cinza-lepra com uma coroa de marcescidos botões de laranjeira e um véu nupcial estraçalhado, a cara carcomida e desnasada, verde do mofo tumbal. Seus cabelos são escassos e achatados. Fixa as vazias órbitas azulbordaadas em Stephen e abre a boca desdentada emitindo um palavra silente. Um coro de virgens e confessores canta desvozeadamente.)” (Ul. 402)

“(Stephen’s mother, emaciated, rises stark through the floor, in leper grey with a wreath of faded orangeblossoms and a torn bridal veil, her face worn and noseless, green with gravemould. Her hair is scant and lank. She fixes her bluecircled hollow eyesockets on Stephen and opens her toothless mouth uttering a silent world. A choir of virgins and confessors sing voicelessly.)” U 473)

⁹¹ BURGESS, Anthony. Op. cit., pp.173-174.

Uma multidão de vozes invade as páginas do episódio, construindo uma espécie de polifonia demolidora. Algumas entoam orações profanas, construídas a partir de fragmentos verbais errantes procedentes de outros contextos do romance:

*“AS FILHAS DE ERIN:
Rim de Bloom, orai por nós.
Flor do banho, orai por nós (...)
Sabonete Errante, orai por nós...” (Ul. 356)*

*(“Kidney of Bloom, pray for us
Flower of the Bath, pray for us (...)
Wandering Soap, pray for us...” U 407)*

Alguns enigmas procedentes dos contextos anteriores são revelados neste episódio. É o caso da estranha frase composta pelos signos verbais “EE. Gh: és gagá”. A frase, na forma de charada, encontra-se gravada num cartão postal recebido por um cidadão dublinense, aparecendo regularmente no interior dos diálogos que se estabelecem entre os personagens do romance. No episódio 10: “Que é que é? _ perguntou o senhor Bloom, tomando do postal. _ EE. Gh?... _ EE. Gh: és gagá _ disse ela. _ Alguém que está querendo zombar dele.” (Ul. 121) (“_What is it? Mr Bloom asked, taking the card. U.P.?... _ U.P.: up, she said. Someone taking a rise of him.” U 130). A decifração do enigma aparece no presente episódio pela voz de um certo personagem chamado John O’Connell que se encontrava no bordel de Bella Cohen. A decifração consiste no seguinte:

“Ficha do carneiro de sepultamento número EE. Gh oitenta e cinco mil. Quadra dezassete. Casa de Xaves. Lote, cento e um. ([o fantasma] de Paddy Dignam escuta com visível esforço, pensando, o rabo retesado, as orelhas empinadas)” (Ul. 342)

(“Burial docket letter number U.P. eightyfive thousand. Field seventeen. House of Keys. Plot, one hundred and one. (Paddy Dignam listens with visible effort, thinking, his tail stiffpointed, his ears cocked.)” U 386-387)

Outras vozes anunciam o fim do mundo:

*"O GRAMOFONE:
Jerusalém!
Abre tuas portas e canta
Hosana..." (Ul. 360)*

*("THE GRAMAPHONE:
Jerusalém!
Open your gates and sing
Hosanna..." U 413)*

Então, ouve-se a voz do fim do mundo: *"(Com sotaque escocês) Quem quer dançar o esperneio, o esperneio, o esperneio?" (Ul. 361); ("(with a Scotch accent) Wha'll dance the keel row, the keel row, the keel row?)" U 414)*

Bloom transforma-se em prefeito de Dublin ou da nova "Bloomusalém", ou, ainda, de "Agendath Netaim" metamorfoseada em reino do mal.

As imaginações bestiais de Bloom são levadas a público para toda a população da "NovaBloomusalém": ele é proclamado o grande cornudo notório de Dublin. Num determinado momento, Bloom é metamorfoseado em mulher parideira: "BLOOM: Oh, eu desejo tanto ser mãe. (...) (Bloom abraça-a fortemente e pare oito infantes machos amarelos e brancos...)" (Ul. 353); ("BLOOM: O, I so want to be a mother. (...) (Bloom embraces he tightly and bears eight male yellow and white children...)" U 403).

A figura de Shakespeare não foi preterida. Ela invade repentinamente esse reino diabólico, e ridicularizando Leopold Bloom, vocifera:

"SHAKESPEARE: (em ventriloquia dignificada) gargalhar sonoro a trair mente vácuca. (Para Bloom) Tu a pensares qual se foras invisível. Espia. (Crocita com o gargalhar de um capão negro) Iagogo! Como o meu Hospedeiro engachou a

*Tramontana. Iagogo ! Como o meu Hospedeiro engachou a
Tramontana. Iagogogo! ” (Ul. 395)*

*(“SHAKESPEARE: (in dignified ventriloquy) ‘Tis the loud
laugh bespeaks the vacant mind. (to Bloom) Thou thoghtest
as how thou wastest invisible. Gaze. (he crows with a black
capon’s laugh) Iagogo! How my Oldfellow chokit his
Thusdaymornun. Iagogogo!” U 463)*

Assim, nessa “dança literária com a morte”, o que se assiste é um jogo literário que busca uma poética reveladora de outros campos da experiência humana, anexando o discurso da alucinação, da loucura, do desejo que se supõe estar na realidade. Noutras palavras, uma poesia que afirme a existência de uma surrealidade que precisa ser revelada. Os efeitos poéticos alcançados são de uma beleza insuspeitável e perturbadora. O episódio se encerra com uma visão emocionada de Bloom. Ele assiste à ressurreição do pequeno Rudy:

*“(Silente, pensativo, alerta, ele estaca de guarda, os dedos
aos lábios na atitude de senhor do segredo. Contra o muro
escuro uma figura aparece lentamente, um menino louro de
onze anos, um trocado, raptado, vestido à Eton com sapatos
de cristal e pequeno elmo de bronze, sustendo um livro na
mão. Lê da direita para a esquerda inaudivelmente,
sorridentemente, beijando a página.)*

BLOOM: (Maravilhado, chama inaudivelmente) Rudy !

*RUDY: (Mira sem ver nos olhos de Bloom e segue a ler,
beijar, sorrir. Tem uma delicada cara malva. No traje traz
botões de diamantes e rubis. Na mão esquerda livre sustém
uma fina bengala de marfim com um laço violeta. Um
anhozinho branco espia do bolso do seu colete.) “(Ul. 419)*

*(“Silent, thoughtful, alert he stands on guard, his fingers at
his lips in the attitude of secret master. Against the dark wall
a figure appears slowly, a fairy boy of eleven, a changeling,
kidnapped, dressed in an Eton suit with glass shoes and a
little bronze helmet, holding a book in his hand. He reads
from right to left inaudibly, smiling, kissing the page.”*

BLOOM:
(wonderstruck, calls inaudibly) Rudy!

RUDY:
(gazes, unseeing, into Bloom's eyes and goes on reading, kissing, smiling. He has a delicate mauve face. On his suit he has diamond and ruby buttons. In his free left hand he holds a slim ivory cane with a violet bowknot. A white lambkin peeps out of his waistcoat pocket.)" U 497)

2.2.4 OUVERTURE - "Tudo está perdido agora" -:

EPISÓDIO 11: *As Sereias* ("Que horas são? Quatro")

No ensaio *Uma visão de Ulisses*, Italo Svevo, além de descrever alguns aspectos do porte físico do amigo James Joyce (magro, esbelto, alto, quase um esportista, não fosse a negligência do seus gestos), nota também que "êle tem um ouvido de poeta e músico. Sei que quando Joyce escreve uma página êle pensa ter traçado uma paralela a uma de suas páginas de música preferidas"⁹². Contra o canto das Sereias (Canto XII), Odisseu, o herói da epopéia homérica, deixou-se amarrar ao mastro principal de sua nau; Odisseu escuta o canto, mas resiste a ele. A canção das Sereias é ameaçadora: ela representa o esquecimento. Odisseu atado é o primeiro mortal que ouve o canto das sereias e escapa vivo. Este é o preço que o sujeito racional deve pagar para permanecer vivo, argumento central nos estudos dos filósofos Adorno e Horkheimer, que usam esse episódio da *Odisséia*- e não a filosofia - para reforçar a *Dialética do Esclarecimento* ⁹³.

Joyce sempre esteve voltado para o culto da música, haja vista seus escritos

⁹² BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 36.

⁹³ Cf. sobretudo *Excursão 1: Ulisses ou Mito e Esclarecimento*. In: ADORNO, HORKHEIMER. *Op. cit.*, pp. 53-80.

tenderem para a técnica musical, sempre procurando imitar por meios verbais a forma musical. Do ponto de vista de Nistrovski,

“A música, para Adorno como para Joyce, é o modelo central da percepção estética, porque implica imediatez, na mesma medida de uma apropriação do tempo, mas resiste ao tempo também; isto é, o transforma em espaço na reflexão analítica, em toda escuta que passa além da mera espontaneidade.” (Nistroviski 1991, p.296)

Assim, se Adorno fala da falência do pensamento conceitual, recorrendo à música para mapear a crise da razão dentro do quadro do capitalismo ocidental, com a finalidade de encontrar na música de vanguarda elementos para uma nova racionalidade; em contrapartida, Joyce reproduz em sua escrita sinfônica a “queda” da própria escrita. Adorno reivindica um novo tipo de filosofia, ou melhor, a escrita atonal na filosofia. “A tradição é atualizada nas obras acusadas de experimentais, e não nas que se acham tradicionalistas “, escreveu Adorno sobre a música atonal de Arnold Schoenberg. Joyce reivindica um novo tipo de escrita para a literatura: a composição poético-musical. “No estilhaço reconhece-se a dignidade da grande obra”, completa Adorno⁹⁴.

PRELÚDIO: “Os tesouros de Odisseu”

A astuciosa Penélope planeja uma competição de arco e flecha entre os seus pretendentes, prometendo novamente casar-se com aquele que fosse capaz de vergar o arco de Odisseu. A fiel esposa do herói anuncia então as regras da prova: retesar um arco e disparar uma flecha através dos furos de uma série completa de doze machados

⁹⁴ ADORNO, T. W. *Arnold Schoenberg (1891-1906)*. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998, p.172.

(Odisséia, Canto XXI). Em seguida,

“ela subiu a alta escadaria de seus aposentos e apanhou com a carnuda mão uma bela chave bem moldada, de bronze, com anel de marfim; encaminhou-se com as aias à câmara mais remota, onde eram guardados os tesouros de seu senhor, os bronzes, ouros e ferros lavrados. “(Od., p.246)

OUVERTURE: *“Tudo está perdido agora”*

*“BRONZE com ouro ouviram os ferrocascos,
açoferritinindo.
Impertxnentx txnentnentx.
Taliscas, taliscando taliscas da polegunha crostuda, taliscas.
Hórrido. E ouro enrubesceu mais.
Uma vibrinota pífana assoprou.
Assoprou. Azul afloração ficou sobre.
O pináculo da cabeleira de ouro.
Uma saltitante rosa no acetinado peito de cetim, rosa de
Castela.
Trilando, trilando: Eudolores.
Pipi! Quem está no... pipidouro?
Tlim tiniu a bronze de pena.
E em apelo, puro, longo e latejante. Lentimorrente apelo.
Engano. Pavavra doce. Mas olha! As estrelas brilhantes
feneceem. Ó rosa! Notas cricricrilando resposta. Castela.
Rompe a manhã.
Ginga sege ginga seginha.
Vintém tilintou. Ponteiro apontou.
Confissão. Sonnez. Eu podia. Ricochete de liga. Não te
deixar. Estalada. La cloche! Coxa. Estalada. Confissão.
Quente. Minha doçura, adeus!
Ginga. Flô.
Ribombo de acordes colidentes. Quando amor absorve.
Guerra! Guerra! O tímpano.
Um veleiro! Um véu vagando sobre as vagas.
Perdido. Um tordo atordoou. Tudo perdido agora.
Corno. Cocorno.
Quando ele viu primeiro. Ai, ai!
Todo investida. Todo palpitação.
Gorjeio. Ah, imã! Imantante.
Martha! Vem !
Plaqueplaque. Plaquepacpac. Placplocplac.
Deusmeu nuncaê leouviu tudinho...”
Surdo calvo Pat trouxe forro faca levou.
Um noctapelo lucilunar: longe: longe.
Me sinto tão triste. P.S. Florescendo tão só.*

Escuta!... ” (Ul. 193-194)

*(“Bronze by gold heard the hoofirons, steelyringing.
Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the.
Goldpinnclad hair.
A jumping rose on satiny breast of satin, rose of Castile.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the... peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and thorobbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade. Notes
chirruping answer.
O rose! Castile. The morn is breaking.
Jingle jingle jaunted jingling.
Coin rang. Clock clacked.
Avowal. Sonnez. I could. Rebound of garter. Not leave thee.
Smack. La cloche! Thigh smack. Avowal. Warm. Swwetheart,
goodbye!
Jingle. Bloo.
Boomed crashing chords. When love absords. War! War! The
tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now.
Horn. Hawhorn.
When first he saw. Alas!
Full tup. Full throb.
Warbling. Ah, lure! Alluring.
Martha ! Come!
Clapclap. Clipclap. Clappyclap.
Goodgod henev erheard inall.
Deaf bald Pat brought pad knife took up.
A moonlit nightcall: far, far.
I feel so sad. P. S. So lonely blooming.
Listen!... ” U 210)*

Esta é a primeira parte da entrada do episódio 11 (*As Sereias*)⁹⁵ no *Ulisses*. O som da cidade cresce em virtuosidade verbal neste episódio que tem lugar no interior do Bar Ormond de propriedade de Miss Douce e Miss Kennedy. “Bronze com ouro, a

⁹⁵ Dividimos a abertura do episódio “Sereias” do *Ulisses* em primeira e segunda partes, para melhor acomodar os propósitos da nossa análise textual.

cabeça de Miss Douce com a cabeça de Miss Kennedy, por sobre a meia-cortina do bar Ormond, ouviam os cascos vice-reais indo, tinindo de aço.” (Ul. 194); (“Bronze by gold, miss Douce’s head by miss Kennedy’s head, over the crossblind of the Ormond bar heard the viceregal hoofs go by, ringing steel.” U 211). Pelo interior do bar os protagonistas (Stephen e Bloom, sem se encontrarem) flanam ao som de uma variedade de notas musicais e melodias: árias, harpas, sereias, canções oceânicas.

Bloom faz uma refeição, ouvindo uma ária interpretada pelo pai de Stephen, o Sr. Dedalus. Apreciando a canção, pergunta:

*“Que ária é essa? perguntou Leopold Bloom.
_ ‘Tudo está perdido agora’. (...) Tudo é perdido agora.
Plangente ele assoviava. Queda, entrega, perda.
Bloom inclinava leopold orelha (...)
_ Uma bela melodia _ disse Bloom perdido Leopold.” (Ul.
206)*

*(“ _ Which air is that? asked Leopold Bloom.
_ ‘All is lost now’. (...) All is lost now. Mournful he whistled.
Fall, surrender, lost.
Bloom ben leopold ear, (...)
_ A beautiful air, said Bloom lost Leopold.” U 224)*

A música age como uma droga. A canção da Sereias é ameaçadora, ela representa o esquecimento. Bloomquem... Bloom... Bloomcujo... “Velho Bloom. Azul Bloomaflorescimento está no palheiro.” (Ul. 198); (“Old Bloom. Blue bloom is on the rye” U 215). “Bem, eu preciso estar. Está indo? Tdvdszadeus. Blmstdpé. Acima do palheiro. Bloom levantou-se. Ó. Sabonete parece mais pegajoso atrás...” (Ul.216); (“Well, I must be. Are you off? Yrfmsbyes. Blmstup. O’er ryehigh blue. Ow. Bloom stood up. Soap feeling rather sticky behind.” U 235). A ameaça da canção é do esquecimento de si. Dissolução do sujeito, da identidade. Luta contra a linguagem: a busca de um novo tipo de configuração, cuja idioma se adapte às circunstâncias do

tempo e do espaço: a obra vibra como a música pela linguagem: a preocupação é com a musicalidade da palavra. “E assim como a concha inverte o infinito ao retorcer a linha sobre si mesma, e assim como a música é objeto e passagem, as linhas de Joyce reverterem seu tempo, forçando a gramática a uma contradança no espaço, uma linha que avança para frente e não sai do lugar”⁹⁶.

*“... O aguilhoado e espiralado maricorno frio. Tem você o?
cada um e para o outro esparinhamento e silente bramido.
Pérolas: quando ela. Rapsódias de Liszt. Hiss.
Você não?
Nunca: não, não: creia: Lidlyd. Com um galo com uma
curra.
Negro.
Profundissonante. Sim, Ben, sim.
Espera enquanto espera. Hi hi. Esper enquanto hi.
Mas espera!
Fundo em meio à negra terra. Minério em filão.
Nominatedamine. Todas idas. Todas caídas.
Minimas suas trêmulas fetilâminas de capilária.
Amém. Ele rilhou em fúria.
Pra lá, pra cá, pra lá. Uma fria batuta protaindo-se.
Bronzelydia com Minodauro.
Com bronze, com ouro, num verdeceano de sombra.
Bloomfloresce. Velho Bloom.
Um titila, outro dedilha, com uma curra, com um galo.
Orai por ele! Orai, boa gente!
Os gotosos dedos deles amuindo.
Bem Benaben. Bem Benben.
Última rosa Castela de verão deixada bloomflórea eu me
sinto tão triste só.
Pimino! Ventinho aflauta mínimo.
Homens leais. Lid Ker Cow De e Doll. É, é. Como tu homens.
Vibrarei teu txantro com txânsia.
Fffu! Óó!
Onde bronze de perto? Onde ouro de longe? Onde cascos?
Rrrpr. Craa. Craandl.
Então, não até então. Meu eprirpftáfio. Sê pfrscrito.
Feito.
Começar!” (Ul. 194)*

*(“The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each,
and for other, plash and silent roar.
Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss.*

⁹⁶ NESTROVSKI, Arthur. *James Joyce e as Sereias*. In: op. cit., p. B-4.

*You don't?
 Did not: no, no: believe: Lidlyd. With a cock with a carra.
 Black. Deepsounding. Do, Ben, do.
 Wait while you wait. Hee hee. Wait while you hee.
 But wait!
 Low in dark middle earth. Embedded ore.
 'Naminedamine'. Preacher is he.
 All gone. All fallen.
 Tiny, her tremulous fernfoils of maidenhair.
 Amen! He gnashed in fury.
 Fro. To, fro. A baton cool protruding.
 Bronzelydia by Minagold.
 By bronze, by gold, in occeangreen of shadow. Bloom. Old
 Bloom.
 One rapped, one tapped, with a carra, with a cock.
 Pray for him! Pray, good people!
 His gouty fingers nakkering.
 Big Benaben. Big Benben.
 Last rose Castile of summer left bloom I feel so sad alone.
 Pwee! Little wind piped wee.
 True men. Lid Ker Cow De and Doll. Ay, ay. Like you men.
 Will lift your tschink with tschunk.
 Fff! Oo!
 Where bronze from anear? Where gold from afar? Where
 hoofs?
 Rrrpr. Kraa. Kraandl.
 Then not till then. My eppripfftaph.
 Done.
 Begin!" U 210-211)*

Esta é a segunda parte da abertura de *As Sereias*. Temas anteriores se repetem. "A escrita retrospectiva fez dessa abertura um prospecto"⁹⁷. Um turbilhão de fragmentos é carregado para o interior do Bar Ormond.

"Oh, vejamos estamos tão ! Música de câmara. Podia se fazer uma espécie de trocadilho com isso. É uma espécie de música que eu sempre penso quando ela. Acústica é o que é isso. Tilintar. Receptivos vazios fazem mais barulho. por causa da acústica, a ressonância muda conforme o peso da água igual à lei da queda d'água. Como essas rapsódias de Liszt, húngaras, gitanolhudas. Pérolas. Gotas. Chuva. Liro liro laro laro loro loro. Hhiss. Agora. Talvez agora. Antes." (Ul. 213)

⁹⁷ Idem, ibidem, p. B.3.

("O, look we are so! Chamber music. Couldmake a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustic that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water. Like those raphodes of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls. Drops. Rain. Diddleiddle addleaddle ooddleooddle. Hissss. Now. Maybe now. Before." U 232)

Em meio à orgia dos fragmentos bailarinos o jogo da alteração se introduz no texto, destruindo a identidade de Leopold Bloom que tende a reduzir-se a nada: ele parece perder-se rumo ao desaparecimento.

"Havia algo de maravilhoso nesse canto real, canto comum, secreto, canto simples e quotidiano, que eles tinham que reconhecer logo, cantado irrealmente por potências estranhas e, digamo-lo, imaginárias, canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada palavra um abismo onde os incitava a desaparecer." (Maurice Blanchot, 1984, p.12) ⁹⁸

Todos aplaudiam a harmonia infernal.

"Tape. Tape. Um rapazola, cego, com uma vareta tapetante, vinha tapetapetapitando perto da vitrina do Daly onde uma sereia, cabeleira toda cascadeante (mas ele não podia ver), soprava baforadas de uma sereia (cego não podia), um sereia da mais fresca baforada dentro todos." (Ul. 218)

("Tap. Tap. A stripling, blind, with a tapping cane came taptaptapping by Daly's window where a mermaid hair all streaming (but he couldn't see) blew whiffs of a mermaid (blind couldn't), mermaid, coolest whiff of all." U 237)

O cego com seu bastão bate em contraponto o "tape tape tape tape". A exposição oral do rapsodos na festa dos deuses: Demódoco, Homero, Tirésias... os cantadores de histórias dotados de memória extraordinária com o cetro mágico na mão: a Musa é a inspiradora de um canto com êxito. Bengala na mão, o recitador

⁹⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

exilado circula pelo Bar Ormond.

“‘Cloche. Sonnez la!’ O pastor da flauta. O polícia seu apito. Fechar as chaves! Dormir! Quatro horas, tudo em ordem! Dormir! Tudo está perdido agora. Bombo? Bumbum (...)

Escrito. Já foi. (...)

Feito.” (Ul. 219-220)

(“‘ Cloche. Sonnez la. Sheperd his pipe. Pwee little wee. Policeman a whistle. Locks and keys! Sweep! Four o’clock’s all’s well! Sleep! All is lost now. Drum? Pompedy (...)

Written. I have. (...)

Done.” U 237-238-239)

2.2.5 À PROLAÇÃO DO VERBO - MORT AUX VACHES -:

EPISÓDIO 9: *Cila e Caribde* (14 horas: “Glo-o-ria in ex-cel-sis De-o... Oh, flores! Sinos com sinos com sinos aquissoam “;

EPISÓDIO 14: *Os Touros do Sol* (22 horas: “lume, um lampejo luzente luz num piscar no poente do firmamento de Irlanda!”)

Na sala do diretor da Biblioteca Nacional Stephen Dedalus discute o *Hamlet* de Shakespeare com um grupo de intelectuais e estudantes. Stephen defende a sua estranha teoria de que existe uma relação entre a vida e a arte de Skakespeare. A partir de *Hamlet* ele converte a obra shakesperiana numa espécie de biografia do poeta renascentista inglês. Como Odisseu entre os monstruosos rochedos Cila e Caribde (Canto XII), Stephen procura provar algebricamente que Shakespeare não era Hamlet, mas o pai de Hamlet com bases em conceitos aristotélicos a uma platéia que revida suas colocações com base nas concepções platônicas.

Como se vê o fundo intertextual é Platão e Aristóteles. O episódio consiste na

exposição dos limites dos poderes imaginativos do poeta imaturo Stephen Dedalus.

Num determinado momento Stephen coloca a si mesmo a seguinte questão:

“Qual dos dois_ perguntava Stephen _ me baniria de sua república?” (Ul. 142)

(“Which of the two, Stephen asked, would have banished me from his commonwealth?” U 153)

Ao expor na *República* o seu sistema de filosofia social, Platão não descreve a cidade como ela é, mas como deveria ser. Uma questão o preocupa: como evitar as convulsões que assolam a Pólis ateniense? Como organizar a cidade de maneira racional e estável? Uma certeza: a cidade platônica não deve exceder rumo ao irracionalismo. Platão condena Hesíodo e Homero: são suprimidas da literatura platônica passagens de ambos poetas. Para Platão a palavra não cria objetos “originais”, mas meras cópias distintas do que seria a verdadeira realidade. No Livro X de *A República*, o filósofo antigo escreve que poetas e pintores fazem parte da tribo dos imitadores, porque ambos imitam a aparência que as coisas têm; portanto, os produtos fabricados pelos artesãos estão mais próximos da Verdade. Por extensão, a crítica de Platão à poesia se coloca no interior da imagem, visto que toda a imagem é falsa quando não possui vínculos com a Idéia perfeita. O sentido da crítica platônica aos poetas se estende à mímese poética, pois ela não visa à essência das coisas: ela é falsa e ilusória. Em sua “Pólis ideal” Platão lança as suspeitas sobre intelectuais que manejam bem as palavras (os sofistas que consideravam como verdadeiro a dóxa, a opinião, o verossímil), e expulsa dela os poetas-cantadores (os medíocres artesãos das palavras) inspirados pelas Musas.

Diferentemente, Aristóteles caminha pelo critério do verossímil. Em sua *Arte*

Retórica, Aristóteles lembra que no cotidiano os indivíduos não se apóiam sobre valores absolutos, mas regram as suas condutas por verossimilhanças.

Em oposição a Platão, procurou articular elementos poéticos à sua retórica, explorando sobretudo o uso de metáforas e imagens – elementos portanto procedentes do campo poético. Para Aristóteles tanto a retórica quanto a poética estão preocupadas com o problema da expressividade da palavra. Além disso, Aristóteles sobrevaloriza a poética pelo seu objeto: o universal.

Entretanto, o universal da poesia é somente o possível, não o real. Por isso ela não procura a verdade propriamente dita, mas o verossímil, e nisso assemelha-se à retórica. Aristóteles vê autonomia no processo mimético, sublinhando as possibilidades de interpretações do real através de experiências existenciais de caráter elevado.

“Qual dos dois me baniria de sua república?” perguntava Stephen Dedalus. Se o jovem poeta se define a si mesmo como um Shakespeare (o poeta que escreveu sobre suas próprias experiências é para Stephen o paradigma do princípio estético aristotélico), isto contraria evidentemente o seu paradigma de paternidade não baseado na sua própria experiência, mas na idéia cristã da consubstanciação de Deus-Pai e do Filho; ou do Filho lutando por consubstanciar-se com o Pai. Como nota Daniel R. Schwarz⁹⁹, aqui Stephen é mais platonista que aristotélico. Por outro lado, como o Shakespeare stepheniano, Bloom está mergulhado nas experiências da vida através de suas “errâncias” pela cidade de Dublin; ao contrário, Stephen, na qualidade de poeta idealista, revela imaturidade ao enfrentar tanto os problemas imaginários

⁹⁹ Cf. SCHWARZ, Daniel. *Reading Joyce's Ulysses*. New York: St. Martin's Press, 1987, p. 139.

quanto os da vida real. Stephen somente será um artista da estatura de um Shakespeare, quando assimilar as lições do “pai espiritual” Leopold Bloom.

Mas em que momento ocorre o encontro entre Leopold Bloom e Stephen Dedalus, justificando dessa forma um dos temas centrais do romance, a saber: o tema pai-e-filho ?

Primeiro os índices. Uma nuvem ameaçadora paira sobre a cidade de Dublin no dia 16 de junho de 1904:

Episódio 1: “Uma nuvem começava a encobrir o Sol, lentamente, sombreando a baía em verde mais fundo.” (Ul.12) (“A cloud began to cover the sun slowly, wholly, shadowing the bay in deeper green.” U 8), observa Stephen.

Episódio 4: “Uma nuvem começou a encobrir o sol inteiramente lentamente inteiramente. Cinzenta. Distante.” (Ul.49) (“A cloud began to cover the sun slowly, wholly. Grey. Far.” U 50), observa Leopold Bloom.

Episódio 8: “uma pesada nuvem encobrindo o sol lentamente, sombreando a rude fachada do Trinity.” (Ul.125) (“... a heavy cloud hiding the sun slowly, shadowing Trinity’s surly front.” U 134), observa Leopold Bloom

Episódio 13: “Vejo uma estrela. Vénus? Ainda não posso dizer. Duas, quando três será noite. Estavam lá todo o tempo aquelas nuvens nocturnas? Parece um navio fantasma.” (Ul. 279) (“A star I see. Venus? Can’t tell yet. two. When three it’s night. Were those nightclouds there all the time? Looks like a phantom ship.” U 308), observa Leopold Bloom.

Então, subitamente, uma invocação profana:

“DESHIL Holles Eamus. Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus.

Envia-nos, ó brilhante, ó iluminado, Hornhorn, vivificamento e uterifruta.

Envia-nos, ó brilhante, ó iluminado, Hornhorn, vivificamento e uterifruta.

Envia-nos, ó brilhante, ó iluminado, Hornhorn, vivificamento e uterifruta.

Upa, machimacho, upa! Upa, machimacho, upa! Upa, machimacho, upa!"

(Ul. 284)

("Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus.

Send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit. Send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit. Send us bright one, light one, Horhorn, quickening and wombfruit.

Hoopsa boyaboy hoopsa! Hoopsa boyaboy hoopsa ! Hoopsa boyaboy hoopsa!" U 314)

Ritual Profano. O episódio 14 (**Os Touros do Sol**) é inaugurado com esta invocação que parece deitar raízes em mitos distantes. Em seguida, explode no interior da narrativa uma sucessão dos mais variados temas, todos eles convergindo para a procriação do gênero humano. O paralelo homérico corresponde à última aventura do herói Odisseu antes da sua chegada à ilha de Calipso. Odisseu e tripulação encontram-se próximos da ilha do deus do sol Hélios (Canto XII). Por insistência dos companheiros - induzidos por Euríloco - Odisseu aportou no lugar. Antes de desembarcarem, Odisseu avisou a todos que caso encontrassem uma manada de vacas ou até mesmo uma ovelha que evitassem matá-las, haja vista pertencerem ao domínio divino. Porém, Euríloco instila "veneno" na mente dos companheiros, chegando a convencer a todos que Odisseu era o único responsável pelos infortúnios que vinham enfrentando desde longa data. Desafia então todos os companheiros a não levar em consideração a apelo de Odisseu, convencendo-os a efetuarem a profanação, isto é, a matança dos Touros do Sol, o símbolo da fertilidade. Banquetearam-se com

os restos dos animais. O deus Hélio furioso convocou fortes ventos, afastando Odisseu e companheiros para longe da ilha. Em meio a uma violenta tempestade toda a tripulação sucumbiu em alto-mar, exceto Odisseu.

No *Ulisses* Leopold Bloom vai até a Maternidade Pública, para informar-se sobre o estado da parturiente, a Sra. Mina Purefoy - amiga de Molly Bloom - No mesmo local, Stephen Dedalus e um grupo de estudantes de medicina travam um caloroso debate sobre o controle de natalidade, contrário à fertilidade natural.

Se de acordo com o vocabulário de Genette (1982) a hipertextualidade (operação pela qual um texto se introduz num texto anterior) envolve os fenômenos de transformação (paródia, disfarce, transposições) ou de imitação (pastiche, imitação); pelas precedentes, ou seja, da relação do episódio com o paralelo homérico, concordamos com Hutcheon¹⁰⁰ - secundada por Daniel Bilous - quando admite que o episódio 14 do *Ulisses* implica muito mais um interestilo do que propriamente um intertexto.

O episódio apresenta um processo de desespiritualização da palavra onde todos os estilos se interpenetram. Com essa estilização Joyce ridiculariza as literaturas inglesa e latina - ou, toda a literatura ocidental. No episódio ocorre finalmente o encontro entre Pai e Filho (Leopold Bloom e Stephen Dedalus): ou, a união entre a palavra e a carne.

O sêmen fertiliza a feminina língua latina: “Não nado neném nídulo tinha. Verso ventre vencia veneração.” (Ul. 285) (“Before born babe bliss had. Within womb won he worship.” U 315)

Comparecem as alusões bíblicas:

¹⁰⁰ Cf. HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p. 55.

"Certo homem que perambulante era parara à porta no cair da noite. da gente de Israel esse homem era que sobre a terra longe peregrinando houvera passado. Pura piedade de homem o seu errar que o levava a ele solitário até essa casa." (Ul. 286)

("Some man that wayfaring was stood by housedoor at night's oncoming. Of Israel's folk was the man that on earth wandering far had fared. Stark ruth of man his errand that him lone led till that house." U 315)

A poética do princípio e do fim:

"Assim pois, homem, olha para o termo final que é a morte e o pó que agarra cada um que nasce de mulher pois tal como ele saiu nu do ventre da mãe também nu ele irá alfim para ir como veio." (Ul. 286)

("Therefore, everyman, look to that last end that is thy death and the dust that gripeth on every man that is born of woman for as he came naked forth from his mother's womb so naked shall he wend him at the last for to go as he came." U 316)

Uma poética dolorosamente tragada pela doença do mundo, mergulhada no depois da queda. O desmantelamento de Babel:

"E no castelo estava posta uma mesa que era de vidoeiro de Finlanda e era sustida por quatro homens anões daquela terra mas não ousavam mover-se por feitiçaria..." (...)
(Ul. 287)

("And in the castle was set a board that was of the birchwood of Finlandy and it was upheld by four dwarfmen of that country but they durst not move more for enchantement..."
U 317)

"... E o varão aprendiz leixou jorrar para o infanção Leopoldo uma tragada e se serviu ao de mais em quanto todos os que lá haviam bebiam cada um a sua. (...) E ele se assentou naquele castelo com eles para repousar-se no comenos. Louvado seja Deus Todopoderoso..." (...) (Ul. 287)

("And the learningknight let pour for childe Leopold a

draught and halp thereto the while all they that were there drank every each (...) And he sat down in that castle with them for rest him there awhile. Thanked be Almighty God..." U 317)

"...Empero, disse ele, pois que isso já dura ela há de ter pela graça de Deus seu fruto e vai ter alegria por seu parimento ca ela esperou muito de maravilha. (...) Tam bem ele tomou o copo que a sua frente estava pois a ele nunca ninguém demandava de pedir ou de desejar que brindasse e Brindemos..." (Ul. 288)

("But, said he, or it be long too she will bring forth by God His bounty and have joy of her childing for she hath waited marvellous long. (...) Also he took the cup that stood tofore him for him needed never none asking nor desiring of him to drink and, Now drink..." U 318)

O encontro de Leopold Bloom com Stephen Dedalus. A união da carne com o... (desentendimento com o espírito !)... fica-se com a linguagem.

"Falemos agora daquela companhia que havia aí com tenção de beber quanto poder podia. Havia aí uma sorte de sages de sendos lados da mesa, a saber, Dixon chamado júnior de Santa Maria Misericórdia com seus companheiros Lynch e Madden, sages de mezinha, e o homem franco de nome Lenehan e um de Alba longa, um Crotthers, e o moço Stephen que tinha catadura de frade..." (Ul. 288)

("Now let us speak of that fellowship that was there to the intent to be drunken an they might. There was a sort of scholars along eitherside the board, that is to wit, Dixon yclept junior of saint Mary Merciable's with other his fellows Lynch and Madden, scholars of medicine, and the franklin that hight Lenehan and one from Alba Longa, one Crottrhes, and young Stephen that had mien of a frere..." U 318)

Por fim, a "contransmagnificandjudeibumbatancialidade":

"E o senhor Leopoldo assentava-se com eles porque ele mantinha amizade duradoura com o senhor Simon e com essoutro filho seu o moço Stephen..." (Ul. 288)

*(“And sir Leopold sat with them for he bore fast friendship to
sir Simon and to this his son young Stephen...” U 318)*

Prossegue a narrativa num ritmo semelhante a uma ladainha latina. O “demônio da letra” cita furiosamente Deus, Alba Longa, Lilith: a padroeira dos abortos, Averróis, Moisés, Santo Agostinho...; frases em latim e outros estrangeirismos se multiplicam. Assim, ou com palavra afim, falou Zaratustra:

*“Olha à frente agora, meu povo, para a terra do penhor, de
Horeb mesmo de Nebo e de Pisgah e dos Cornos de Hatten
até a terra em que jorra o leite e a riqueza.” (Ul. 291-292)*

*(“Look forth now, my people, upon the land of behest, even
from Horeb and from Nebo and from Pisgah and from the
Horns of Hatten unto a land flowing with milk and money.”
U 322)*

Todas as coisas oscilam. “Tudo tá fora dos eixos” (Ul. 315) (“Live axle drives are souped.” U 348). Eco do grito desesperado do melancólico Hamlet: “Dos gonzos saiu o tempo. Maldição!”¹⁰¹.

Para o filósofo Giambattista Vico a história era concebida como um processo gradual de humanização do homem em três idades sucessivas (idade dos deuses, dos heróis e dos homens). Vico reconhecia a primeira idade como a idade em que os homens pensavam que cada coisa do universo era produzida por um determinado deus. Quanto à segunda idade, Vico identificou-a com a história greco-romana. Em se tratando dos gregos, Vico identificava os heróis homéricos como dotados de comportamento adolescente dada à imaturidade que possuíam. Quanto aos romanos, são caracterizados duplamente como heróicos e bárbaros por tratarem o povo com crueldades. Finalmente, a idade do homem, da razão, da civilização que indica um

¹⁰¹ SHAKESPEARE. *Hamlet*. In: **Teatro Completo: tragédias**. Edições Melhoramentos, [s. d], p.559.

declínio da poesia, da imaginação, do senso sublime. Esta sequência necessária às três idades move-se sobre o eixo curso (seqüência) e ricorso (recorrência). A concepção viconiana da história também inclui um tempo primitivo anterior às três idades da humanidade. Nesse tempo só havia animais gigantes mergulhados na estupidez e insensatez. Ao ouvirem o som do trovão apavoravam-se, pois esta manifestação natural identificavam-na com a cólera de um divindade suprema:

“E por tal prisma chamaram Júpiter, primeiro deus das gentes chamadas ‘maiores’, o qual com o silvo dos raios e o fragor dos trovões [imaginaram] lhes quisesse dizer alguma coisa.” (Vico, 1988, p.183)¹⁰²

Ouve-se então o poderoso estampido do trovão nos céus de Dublin:

“Um negro estampido de bulha aqui na rua, atura, aterra, atrás. Alto à sestra Thor troou: em fúria forte o bigorneiro. Veio então o temporal que trepidou suas têmporas.” (Ul. 292)

“(A black crack of noise in the street here, alack, bawled back. Loud on left Thor thundered: in anger awful the hammerhurler. Came now the storm that hist his heart.” U 323)

Nasce o vigoroso varãozinho da Sra. Purefoy, anunciado pelo deus Thor.

“Mort aux vaches.” (Ul. 295; U 326)

“...Na pedra do altar a senhora Mina Purefoy, deusa da irrazão, jaz nua, agrilhoada; um cálice pousado sobre seu ventre inchado. O Padre Malachi O’Flynn, em longa sotaina e planeta às avessas, seus dois pés esquerdos virados para a frente, celebra missa campal. O Reverendo Hugh C. Haines Love M. A. em batina simples e capelo, a cabeça e colarinho de costas para a frente, sustém sobre a cabeça do celebrante um guarda-sombra aberto.)

¹⁰² VICO. *Da metafísica poética*. In: op. cit., p.183.

O PADRE MALACHI O' FLYNN: Introibo ad altare diaboli." (Ul. 413)

"Assim quinta-feira dezasseis de Junho Patk." (Ul.293)

("On the altarstone Mrs Mina Purefoy, goddess of unreason, lies, naked, fettered, a chalice resting on her swollen belly. Father Malachi O'Flynn in a lace petticoat and reversed chasuble, his two left feet back to the front, celebrates camp mass. The Reverend Mr Hugh C Haines Love M. A. in a plain cassock and mortarboard, his head and collar back to the front, holds over the celebrant's head an open umbrella.)

FATHER MALACHI O'FLYNN: Introibo ad altare diaboli." U 489)

("So Thursday sixteenth June Patk." U 324)

2.3 "NOSTOS" JOYCIANO (TERCEIRA PARTE DO ULISSES)

2.3.1 EPISÓDIO 16: *Eumeu* (por volta de uma hora da manhã: " _ Ontem _ exclamou Bloom até que se lembrasse que já era amanhã, sexta-feira. _ Ah, você quer dizer que já passou da meia-noite ? ")

O local é o abrigo de cocheiros de aluguel na cidade de Dublin. É onde se encontram Leopold Bloom e Stephen Dedalus, após deixarem o bordel de Bella Cohen. Neste lugar humilde e de atmosfera fétida, ambos participam de um desjejum composto de café e pão.

Este episódio e os dois próximos (17 e 18) encontram seus correspondentes homéricos nos Cantos que cobrem a parte final da *Odisséia* de Homero, ou seja, o retorno (*Nostos*) do herói Odisseu a Ítaca.

Quando Odisseu chega a Ítaca (Canto XIII), a deusa Palas Atena o aconselha a não ir diretamente para casa, mas que procure o casebre do fiel porqueiro Eumeu.

Por intermédio do divino Eumeu - seu fiel pastor - Odisseu (disfarçado de mendigo) conhece as insolências dos pretendentes em relação à esposa Penélope. Para manter seu disfarce, Odisseu inventa para o porqueiro Eumeu uma longa história: diz que permaneceu no Egito durante sete anos, seguindo depois para a Líbia, lugar onde ouviu falar de Odisseu (Canto XIV). Na cabana do fiel Eumeu, Odisseu reencontra o filho; ali, após a deusa Atena ter restituído a verdadeira aparência a Odisseu, sua verdadeira identidade é revelada a Telêmaco (recém-chegado de Esparta e à salvo da cilada mortal preparada pelos pretendentes). Pai e filho combinam a matança dos pretendentes (Cantos XV a XVI). Juntos dirigem-se ao lar, onde Odisseu é reconhecido pelo velho cão Argos e pela velha ama Euricléia. Penélope revela sua intenção em casar-se novamente com aquele que fosse capaz de vergar o arco de Odisseu, disparando as flechas através dos furos de doze machados. O herói Odisseu, ainda disfarçado de mendigo, aceita participar da competição. Somente ele acerta o alvo. Em seguida, auxiliado por Eumeu e Telêmaco, Odisseu promove a matança de todos os usurpadores do seu trono. Odisseu então revela sua verdadeira identidade a Penélope e a seu pai Laertes. Finalmente, a deusa Palas Atena põe fim ao derramamento de sangue (Cantos XVII a XXIV).

Se depusemos o conjunto das narrativas homéricas correspondentes ao **Nostos** de uma forma tão sumária, é porque a terceira parte do *Ulisses*, apesar de manter as alusões ao épico homérico, responde mais como um eco dos episódios precedentes, ou como uma autêntica expiação do jogo ritualístico com a linguagem estabelecido no decorrer de todo o romance. Nesse sentido, a partir deste ponto, foge do nosso interesse acompanhar passo-a-passo o movimento intertextual com a *Odisséia*. Aliás, aqui pressentimos que as “costuras” com o paralelo homérico começam a arrebentar.

A estratégia adotada por nós será antes tomar alguns resultados do jogo ritualístico no *Ulisses*. Este será o nosso ponto de acomodação para traçarmos algumas considerações finais.

Como observa Burgess¹⁰³, o final do *Ulisses* remonta ao início do próprio romance:

“o primeiro capítulo da primeira seção foi a narrativa de um jovem na qual só uma personagem (a leiteira) era idosa. O primeiro capítulo da última seção é uma narrativa na qual só homens idosos e de meia-idade [Leopold Bloom, marinheiros e outros] figuram, exceto uma única personagem - o jovem Stephen. O capítulo intermediário da ‘Telemaquia’ era um catecismo pessoal [perguntas e respostas entre o professor Stephen, alunos e diretor da escola, o Sr. Deasy]; o capítulo intermediário do ‘Nostos’ é um impessoal [uma sequência de perguntas e respostas]. O capítulo final de cada seção é um longo monólogo; na ‘Telemaquia’ era masculino (Stephen na praia); no ‘Nostos’ é feminino (Molly na cama).” (Burgess, 1994, p.178)

Retornemos - de forma sumária - ao *Nostos* joyciano. No abrigo dos cocheiros encontra-se, entre outros marinheiros, Murphy - uma espécie de marinheiro narrador; na verdade, um contador de mentiras que está distante da esposa há sete anos.

Aparentando exaustão, Bloom põe-se a apreciar o cenário inscrito num cartão postal apresentado pelo marinheiro.

O marinheiro descreve para Stephen e Bloom os rochedos que tivera oportunidade de conhecer durante as suas viagens. Bloom, cansado de ouvir todas aquelas histórias, passa a contemplar uma mapa existente no abrigo dos cocheiros. Assuntos triviais de toda ordem - extraídos das páginas de jornais - circulam entre os frequentadores do lugar. Os breves diálogos entre Bloom e Stephen denunciam

¹⁰³ BURGESS, Anthony. Op. cit.

incompatibilidades quanto ao gosto musical ou literário de ambos. Por fim, Leopold Bloom e Stephen Dedalus abandonam o abrigo dos cocheiros.

2.3.2 EPISÓDIO 17: *Ítaca* (são duas horas da madrugada: Agora, onde ?)

O duunvirato Bloom-Stephen segue em direção à Rua Eccles, no.7: o lar de Leopold Bloom. Não encontrando a chave da porta, Bloom pula a mureta da cozinha para entrar no lar; Stephen o acompanha.

A partir daí, irrompe uma longa sequência de perguntas e respostas que preenche as páginas de todo o episódio. Esta série de perguntas e respostas, cujo conteúdo vincula-se aos contextos anteriores do romance, especulam a respeito das “errâncias” de Bloom e de Stephen.

“Descobriu Bloom factores comuns de similaridade entre suas respectivas reacções iguais ou desiguais à experiência? Ambos eram sensitivos a impressões artísticas, musicais de preferência a plásticas e pictorias. Ambos preferiam maneira de vida continental a insular...” (Ul. 461)

(“Did Bloom discover common factors of similarity between their respective like and unlike reactions to experience? Both were sensitive to artistic impressions, musical in preference to plastic or pictorial. Both preferred a continental to an insular manner of life...” U 544)

Ou,

“Eram suas vistas sobre certos pontos divergentes? Stephen dissentiu abertamente das vistas de Bloom sobre a importância da auto-ajuda dietética e cívica enquanto Bloom dissentiu tacitamente das vistas de Stephen sobre a aformação eterna do espírito do homem em literatura...” (Ul.462)

(“Were their views on some points divergent? Stephen dissented openly from Bloom’s views on the importance of dietary and civic selfhelp while Bloom

dissented tacitly from Stephen's views on the eternal affirmation of the spirit of man in literature..." U 544)

Está montado o palco onde os dois personagens fazem sua entrada, ambos representando seus diversos papéis.

*"Que fez Bloom ao fogão ?
Removeu a caçarola para a trempe esquerda, levantou e levou a chaleira de ferro para a pia a fim de abrir a corrente com girar a torneira para deixá-la escorrer." (Ul. 465)*

*("What did Bloom do at the range?
He removed the saucepan to the left hob, rose and carried the iron kettle to the sink in order to tap the current by turning the faucet to let it flow." U 548)*

O contraste entre as máscaras só confirma a identidade precária de cada personagem. O catálogo de perguntas e respostas, em seu conjunto, vai formando um quadro contrastante entre as personalidades de Bloom e de Stephen. Interpolados, postos em contiguidade, divididos ou subdivididos, ambos declinam e tendem a desaparecer submetidos ao fluxo das sucessivas perguntas:

*"Acharam eles similares suas formações educacionais?
Substituindo Stephen por Bloom Stoom teria passado sucessivamente por uma escola infantil e colégio secundário. Substituindo Bloom por Stephen Blephen teria passado sucessivamente através do preparatório, graus inferior, médio e superior do intermediário, e através de inscrição o primeiro de artes, o segundo de artes e o curso de bacharelado em artes da Universidade Real." (Ul. 474)*

*("Did they find their educational careers similar?
Substituting Stephen for Bloom Stoom would have passed successively through a dame's school and the high school. Substituting Bloom for Stephen Blephen would have passed successively through the preparatory, junior, middle and senior grades of the intermediate and through the matriculation, first arts, second arts and arts degree courses of the royal university." U 558)*

Perda da cena, dos personagens, da obra¹⁰⁴: perda do horizonte estável. Rodopio da linguagem. A entrada na dispersão. “Mais decisiva que a fragmentação dos mundos é a exigência que leva a rejeitar até o horizonte de um mundo”, escreve Blanchot¹⁰⁵.

“Que sinal celeste foi por ambos simultaneamente observado?

Uma estrela precipitou-se com grande velocidade aparente através do firmamento de Vega na Lira acima do zênite além do agrupamento da Trança de Berenice para o signo do zodiaco de Leo.” (Ul. 491)

(“What celestial sign was by both simultaneously observed? A star precipitated with great apparent velocity across the firmament from Vega in the Lyre above the zenith beyond the stargroup of the Tress of Berenice towards the zodiacal sign of Leo.” U 577)

Stephen resolve ir embora. Bloom insiste para que Stephen passe a noite em sua casa. Stephen se recusa a atender à solicitação de Bloom: despede-se e parte não se sabe para onde.

“Sozinho que ouviu Bloom?

A dupla reverberação de pés retirantes na terra celestinata, a dupla vibração de um berimbau na almeda ressoante.” (Ul. 492)

(“Alone, what did Bloom hear?

The double reverberation of retreating feet on the heavenborn earth, the double vibration of a jew's harp in the resonant lane.” U 578)

Novos desdobramentos de perguntas-respostas.

“Quais eram habitualmente suas meditações finais?

De um certo um só único reclamo a fazer os passantes parar

¹⁰⁴ Cf. o breve e belo ensaio de Leopold Marechal *James Joyce e sua grande aventura narrativa*, cuja força argumentativa atinge outros pontos deste nosso estudo. In: Revista Travessia. Ilha de Santa Catarina, no.33, ago.dez. 1996. pp. 70-72.

¹⁰⁵ BLANCHOT, Maurice. Op. cit., p.215.

de espanto, um cartaz novidade, com todas as acreções estranhas excluídas, reduzido a seus os mais simples e os mais eficientes termos não excedendo o átimo de visão fortuita e côngruo com a velocidade da vida moderna.” (Ul. 504)

*(“What were habitually his final meditations?
Of some one sole unique advertisement to cause passers to stop in wonder, a poster novelty, with all extraneous accretions excluded, reduced to its simplest and most efficient terms not exceeding the span of casual vision and congruous with the velocity of modern life.” U 592)*

Outros desdobramentos de perguntas-respostas. Mas, afinal, quem fala aqui?

*“Em que direcções jaziam ouvinte e narrador?
Ouvinte, S. E. perto de E.; Narrador, N. W., perto de W.: no 53o. paralelo de latitude, N., e 6o. meridiano de longitude, W.: a um ângulo de 45o. do equador terrestre.” (...) (Ul. 517)*

“... Como? (...) Com ? (...) Quando? (...)”

*(“In what directions did listener and narrator lie?
Listener, S. E. by E. Narrator, N. W. by W.: on the 53 rd. parallel of latitude, N., and 6 th. meridian of longitude, W.: at an angle of 45 o. to the terrestrial equator.” U 606)*

“... How? (...) With? (...) When? (...)”

Leopold Bloom preparou a roupa de cama, metendo-se na cama ao lado da esposa.

Pergunta derradeira:

“Onde?” (Ul. 517)

(“Where?” U 606)

Nenhuma resposta. Apenas o silêncio.

O mundo desmoronou. Restam montanhas de fragmentos. Os templos foram

profanados e destruídos pelo “demônio da linguagem”. Ausência de saída. A experiência sem saída da escrita ritualística joyciana. À maneira da palavra errante de Beckett, pergunta-se: “Agora onde? Agora quando? Agora quem?”¹⁰⁶.

Maurice Blanchot no seu *O Livro Por Vir*, um instigante livro que discute sobre aquilo que arrasta os homens a escrever, dá início a um dos seus ensaios, colocando a si mesmo as seguintes questões:

“Quais as tendências da literatura actual? Ou ainda: Para onde vai a literatura? Sim, pergunta espantosa, mas o mais espantoso é que, se existe uma resposta, ela é fácil: a literatura vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento.” (Blanchot, 1984, p.206)

2.3.3 EPISÓDIO 18: *Penélope* (pela madrugada afora...)

A ribalta da consciência. Um turbilhão de palavras errantes invade as páginas finais do *Ulisses*. Palavras privadas de centro: “Tudo tá fora dos eixos”. Agora quem? A errância das palavras, nas imagens, nos sons, nos jogos de espelho, no Labirinto. Onde caíram elas ? Sim... Sim... num círculo sem começo nem fim. Resta uma imagem: a de um mundo que ameaça afundar-se. O Labirinto mental do inconsciente. O encontro com a Sereia-Linguagem.

As páginas derradeiras do romance são preenchidas com o longo monólogo interior de Molly Bloom:

“SIM porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o Hotel city Arms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha... (...) sim e as ruazinhas esquisitas e

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p.221.

casas rosas e azuis e amarelas e os rosais e os jasmins e gerânios e cactos e Gibraltar eu mocinha onde eu era uma Flor da montanha sim quando eu punha a rosa em minha cabeleira como as garotas andaluzas costumavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou contra a muralha mourisca e eu pensei tão bem a ele como a outro e então eu pedi a ele com os meus olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus os meus braços em torno dele sim e eu puxei ele para baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims.” (Ul. 518-550)

(“Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting for that old faggot Mrs Riordan that he thought he had (...) yes and all the queer little streets and the pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.” U 608-644)

CAPÍTULO III

VIAJANTES, EPOPÉIAS E O CONFRONTO DOS TEMPOS

*“Escuto um exército em carga pela terra,
E estrondo de cavalos se arrojando, a espuma nos joelhos:
Arrogantes, com armadura negra, atrás deles se erguem,
Desdenhando as rédeas, com chicotes flutuantes, os cocheiros.*

*Eles bradam para a noite os seus nomes de guerra:
Choro dormindo ouvindo ao longe o vórtice da gargalhada.
Eles cindem o escuro onírico, fulgor que cega,
E martelam, martelam meu peito como a uma bigorna.*

*Eles vêm sacudindo em triunfo a verde e longa cabeleira:
Eles surgem do mar e aos berros correm pela praia.
Coração, não tens prudência nenhuma, com tal desespero?
Amor, amor, amor, por que me deixaste só ? “*

*(“I hear an army charging upon the land
And the thunder of horses plunging, foam about their knees.
Arrogant, in black armour, behind them stand,
Disdaining the reins, with fluttering whips, the charioteers.*

*They cry unto the night their battle-name:
I moan in sleep when I hear afar their whirling laughter.
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
Clanging, clanging upon the heart as upon an anvil.*

*They come shaking in triumph their long green hair:
They come out of the sea and run shouting by shore.
My heart, have you no wisdom thus to despair?
My love, my love, my love, why have you left me alone?”)*

(James Joyce, Música de Câmara, XXXVI)

“Assim como os sobreviventes, precisamos procurar muito para encontrar o navio que por fim os salvou. O Argus era um navio irmão do Medusa, e Géricault o mostra como uma pequenina mancha no horizonte (...) Ainda é possível que o navio se desvie sem avistá-los (...) destruindo assim todas as esperanças.”

CUMMING, Robert. **Para entender a Arte**. São Paulo: Ática, 1996, pp.76-77.



Figura 7 - A Jangada do Medusa

GÉRICAULT (1791-1824). *A Jangada do Medusa*, 1819. Paris, Museu do Louvre.

3.1 VIAGENS NOUTROS TEMPOS E EM NOSSO TEMPO

O canto épico narra a precária relação entre os homens e a natureza confundida com os próprios deuses. Surpreendido com a estranheza do mundo que se abre em abismos, o herói aproxima-se dele, narrando-o. Em águas desconhecidas navega a jangada de Odisseu:

“ _ Ai de mim, desventurado! Que me acontece agora por último? A deusa, receio, em tudo me disse a verdade, quando me declarou que teria no mar a conta inteira de sofrimentos, antes de chegar à terra pátria. Eis que a predição se cumpre inteira, de tais nuvens cobre Zeus a imensidão do céu e conturba o mar, enquanto me assaltam os ímpetos dos ventos de todos os rumos. Agora é certo o meu fim abismal. Três, quatro vezes ditosos os dânaos que sucumbiram lá na Tróade vasta, pra bem merecerem os filhos de Atreu! Morresse eu também assim, deparando a minha sina, no dia em que hordas de troianos dispararam sobre mim seus dardos, disputando o corpo do filho de Peleu! Eu teria então exéquias e os aqueus espalhariam a minha fama; o destino decretou, ao invés, que eu pereça de morte mesquinha. Enquanto assim falava, um grande vagalhão desabou do alto sobre ele, com tremenda violência, fazendo girar a jangada...” (Od., pp.66-67)

Porém, a deusa marinha Leucotéia (guia dos marinheiros nas tempestades) tomou conhecimento da viagem mal sucedida do herói Odisséu, vindo rápido em seu auxílio. Ofereceu-lhe então um véu, pedindo que o estendesse sobre o peito: dessa forma o herói estaria a salvo da morte fatal. Odisseu, em meio ao tormento dos mares,

a princípio duvidou das palavras da deusa. Por fim, atendeu-a no pedido. Abandonou a jangada, despiu-se e colocou o véu contra o peito. Durante dias o herói permaneceu subjugado aos desejos perversos dos deuses marítimos, que tentavam retirar-lhe a vida. Após muitos sofrimentos, e acreditando que a morte estivesse próxima, Odisseu avistou terras ao longe. Era a paradisíaca ilha dos feácios.

Do seio da epopéia homérica o jogo intertextual aponta para o insondável desconhecido, encontrando acolhimento renovado na epopéia virgiliana. O poeta latino narra as desventuras da viagem do herói Enéias, de Tróia ao Lácio; elas consistem em provas iniciáticas para a ascensão dos homens mortais à condição de heróis.

“Negra a noite o mar todo recobre. Troam os polos; aos raios frequentes o mar se ilumina. Tudo à visão dos troianos são formas variadas da Morte. Súbito, o frio percorre de Enéias os membros, deixando-os paralisados; aos astros as mãos elevando, por entre fundos suspiros, bradou: — Oh, três vezes e quatro felizes os que morreram à vista dos pais, sob o muros de Tróia! Ó tu, valente Tidida, o mais forte dos filhos de Dânao! Não ter eu tido a ventura, ao lutar nas campinas de Tróia de perecer sob os golpes dos teus fulminantes ataques, no mesmo ponto em que Heitor sucumbiu sob a lança de Aquiles, onde Sarpédone ingente, onde tantos escudos lascados e capacetes e corpos de heróis o Simoente carrega!

Não acabara, e o violento Aquilão em reforço à tormenta bate de frente na vela maior e até aos astros a atira; quebram-se os remos; a proa se volta, deixando os costados à mercê d’ água.” (En., p.11-12)

Porém, Netuno (deus do mar), não apreciando espetáculo tão triste, invoca os ventos propícios, tornando o mar manso. Assim, Enéias e seus sócios conseguem desembarcar nas costas da Líbia. Aproximam-se da morada das ninfas e ali descansam.

Atravessando séculos e séculos - do tempo mítico para o tempo histórico -, o percurso do herói moderno tende a constituir-se no reverso do percurso do herói épico. Se os heróis clássicos se definem como homens de descendência divina, destacando-se dos comuns dos mortais pela coragem ou pela interpelação do auxílio divino, no alvorecer da modernidade, com a potência civilizatória engendrada pela Revolução Francesa, surge um novo tipo de herói, agora secundado pela expansão ilimitada do domínio racional, tornada fundamento auto-suficiente de uma política utópica dotada de um espírito tecnocientífico que se pretende muito eficaz em matéria de controle da natureza - o futuro é a terra prometida: a “deusa Razão” deseja realizar-se na história humana, denunciando tiranias e superstições e proclamando o fim das fronteiras entre os povos. Nesse sentido, o heroísmo não é mais singular, mas plural: ele é polifônico, ele é coisa de todos, na medida em que o povo é “convidado” a participar do empreendimento utópico. Se antes os deuses salvavam os seus heróis, elevando-os à condição sobre-humana, agora, em tempos modernos, aparece um novo recurso: a Razão é convocada para salvar os homens de todos os abismos.

Na tela a *Jangada do Medusa*¹, Théodore Géricault figura o novo tempo com seus heróis anônimos gestados a partir do movimento iluminista. Os personagens da tela são inspirados em quê? Num fato histórico: o pincel do pintor age como a pena do repórter, cujo grau de realismo busca reconstituir todos os detalhes de um trágico acontecimento. Mas qual é o realismo que está por detrás dessa imagem dantesca? O realismo traduz a esperança dos sobreviventes de um naufrágio à vista do *Argus* - o “navio redentor”, irmão do *Medusa*. Homens desgraçados e em situações emocionais extremas de pânico, angústia e desespero olham e acenam, num estupor de esperança

¹ *A Jangada do Medusa*, Théodore Géricault; 1819; Museu do Louvre, Paris.

e desesperança, para o engenho humano **Argus**, a derradeira tábua de salvação dos náufragos.

A pintura parece “narrar” uma verdade poética na medida em que age como uma metáfora da violenta e feroz “odisséia” da modernidade, cumpridora da “epopéia” de uma nova ordem político-econômica rumo ao privilegiado futuro.

Quem são precisamente os personagens da *Jangada*...?

No verão de 1816, uma fragata real francesa - **Medusa** - naufraga nas costas da África, enquanto levava soldados e colonos franceses para a missão de colonizar o Senegal. O capitão do navio foge, e a jangada com os seus sobreviventes fica à deriva em alto mar à mercê de violentas tempestades durante quinze dias. Procurando cumprir exemplarmente as ordens da burguesia e do comércio, dentro da jangada vemos homens nus e seminus nutridos por suas ânsias e esperanças vãs, verdadeiros espectros cambaleando ao ritmo da dança macabra regida pelos vagalhões do mar violento. Na jangada, no decorrer dos acontecimentos, foi instaurada a prática do canibalismo entre os infelizes partícipes da ação histórica fracassada, traduzindo-se numa metáfora da brutalidade política do Estado Moderno recém-instituído. Homens são orientados a mergulhar no futuro - sem o auxílio de deuses e sem as palavras das ninfas - somente com os olhos fixos no prodigioso e ameaçador espetáculo da natureza em busca do prometido admirável mundo novo, a fim de satisfazer os desejos titânicos dos novos poderes estabelecidos: entretanto, o cenário natural desvenda os novos e mortais caminhos tão ambicionados pelos rumos da História recente que, com frequência, trai os seus adeptos. Nesse sentido, a fragata agitada e “engolida” pelos imensos vagalhões pode servir de metáfora para um Estado que abandona aqueles que o servem.

Ao fitarmos o céu desta paisagem dantesca - ou para a polaridade entre a luz e a sombra, que se desdobra sobre o mar revolto - parece-nos que Géricault procurou estabelecer os limites entre a clareza e a obscuridade ou entre o racionalismo e o irracionalismo do novo empreendimento humano, no qual o sagrado perde o direito de existir à luz da razão. Com o movimento dramático das figuras no quadro, Géricault nos comove com forte dose emotiva: a exposição dos cadáveres pelos cadáveres representa um marco político. Nela o pintor procura exprimir com intensidades dramática e épica os fatos contemporâneos.

Metáfora de uma sociedade que devora seus filhos, o quadro representa uma tragédia coletiva com suas esperanças e desesperanças igualmente coletivas (**Argus** ao longe pode também representar aos sobreviventes a esperança depositada nas novas formas políticas). A pintura, exercendo o papel de desvendamento da história oficial de uma época, se faz metáfora do absurdo, convertendo-se duplamente no emblema perverso do tempo burguês e numa manifestação de uma das doenças da Razão: da redenção da humanidade pelo progresso histórico. Como cenário de uma tragédia moderna, *A Jangada do Medusa* parece retratar a nossa aventura errante nos quadros de uma modernidade indiferente às multidões ou às massas anônimas lançadas ao abandono no interior das sociedades contemporâneas.

3.2 O POETA, O FILÓSOFO E A HISTÓRIA COMO RUÍNA

“... sonhemos, alma, sonhemos outra vez, mas com a precaução de despertar deste engano na melhor altura.” (Pedro Calderón de la Barca. A vida é sonho, III)

No *Ulisses* de Joyce, cuja redação teve início a partir de 1914, encontramos a seguinte passagem: “A história _ disse Stephen _ é um pesadelo de que tento despertar-me.” (Ul. 30); (“_ History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake.” U.28). Assim se exprime o poeta moderno do seio da multidão dos solitários, indiferente a uma imagem eterna do passado e recusando-se a uma poética do futuro.

O Primeiro Conflito Mundial apresentou um quadro de violência sem precedentes na história da humanidade, anunciando a maioria dos horrores que povoariam o século XX. Sobre esse terrível acontecimento o filósofo Walter Benjamin anota o seguinte:

“... está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha.” (Benjamin, 1985, p. 114-115) ²

Pensando nos horrores provocados pelo “sonho da razão” (lembremo-nos da frase de Goya que disse que o sonho da razão engendra monstros) ou pelo sonho da razão iluminista - cego perante a história e identificado por Benjamin como a face obscura da modernidade - que tende a transformar a história no calvário da

² BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: op. cit., p.114-115.

humanidade ou que supõe dirigir a marcha histórica da humanidade sem direção definida e cujo resultado é a construção labiríntica da própria história; Benjamin constata que a condição de se compreender o mundo desaparece com o fechamento do passado pelo sonho da modernidade, visto que as novas técnicas, longe de abolirem o mito, geraram os seus próprios mitos.

No registro *Experiência e pobreza* (1933), Benjamin, contundentemente, denuncia a impossibilidade da experiência comunicável no mundo contemporâneo - amante da técnica -, a partir do monstruoso desenvolvimento da técnica. Num registro recente³, completando o arco da crise do mundo ocidental enunciado na primeira metade do século pela crítica benjaminiana, Adauto Novaes anota o seguinte:

“A tecnologia passou a dominar não apenas o comércio, as cidades, a vida cotidiana e a intimidade do homem, mas foi mais além: transformou-se na linguagem do mundo contemporâneo, nossa mediação universal.” (Novaes, 1992, p. 15)

Uma outra observação a respeito da moldura tecnológica que guarnece a “pintura” do contemporâneo, encontra-se num recente estudo de antropologia social de Marc Augé⁴. Nele, a intenção do estudioso francês (em reflexão anterior Augé desenvolveu o conceito de sobremodernidade para pensar o mundo contemporâneo: investindo nas figuras do excesso e da superabundância que caracterizam o final deste século, o prognóstico de Augé é de que o futuro será exclusivamente constituído pelos “não-lugares”, isto é: “um mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”⁵) - é assinalar as consequências oriundas da

³ NOVAES, Adauto. *Sobre o tempo e história*. In: NOVAES, Adauto et al. **Tempo e história**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, pp.9-

⁴ AUGÉ, Marc. *A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção*. Campinas; SP, Papirus, 1998.

⁵ Idem. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas; SP, Papirus, 1994, p.74.

aposta exagerada em relação aos elementos constitutivos da modernidade. Uma “guerra global” surge no horizonte do nosso contemporâneo patrocinada pela maquinaria da modernidade que, com suas representações simbólicas, invade numa escalada surpreendente os imaginários individual e coletivo. Neste final de século, esta aposta exagerada vem gerando um autêntica guerra dos sonhos (“pois é verdade que a guerra dos sonhos começou (...) sejamos vigilantes!”⁶, lembra-nos Augé, e conclui a sua reflexão) qualificada pelos poderosos movimentos de aceleração e de excesso que se verifica por toda a superfície do planeta. Se todas as sociedades vivem **no e pelo** imaginário, hoje - insiste Augé em *A Guerra dos Sonhos* - no espaço da sobremodernidade, estamos sujeitos a um fenômeno específico da mudança simbólica, visto que

“o desenvolvimento sem precedente dos meios de informação nos dá a sensação de que o planeta está encolhendo. E na medida em que cada um é diretamente atacado pela informação e pela imagem, na medida em que os meios de comunicação substituem as mediações, as referências se individualizam ou se singularizam: cada um tem sua cosmologia mas cada um tem, também, sua solidão.” (Augé, 1998, p.30)

Voltando às considerações benjaminianas, segundo o filósofo alemão os fatos perderam qualquer significado “a priori”: o homem deve enfrentar o mundo a cada instante como se fosse o primeiro. Não há nenhuma ordem prévia que estruture o real, nem a possibilidade de sedimentação das experiências vividas. Não há mais a possibilidade de transmissão da experiência já que não é mais possível a constituição de uma tradição na modernidade. A categoria da experiência tão enfatizada por Benjamin em *Experiência e pobreza* é a **Erfahrung**, em contraposição à prioridade

⁶ Idem. op. cit., p.126.

da **Erlebnis** (mera vivência no tempo da vida exterior, dos acontecimentos, ou, ainda, experiência vivida, individual, característica do indivíduo solitário) na modernidade; Benjamin reconhece na primeira - enquanto troca de experiências feitas ou troca de ensinamentos como a experiência ensina - o fato de nela se preservar a tradição documentada pelas obras de arte. Assim, percebendo a impossibilidade para o estabelecimento de uma tradição compartilhada, face à hegemonia da **Erlebnis** promovida sobretudo pelos avanços da ciência e da técnica que se anunciam no início do nosso século, Benjamin teve o mérito de alertar que a miséria do homem contemporâneo - ou dos homens das multidões - eleva-se a partir do advento da sociedade de massas concomitante à industrialização e à mecanização do mundo em grande escala, palco onde tudo que acontece de decisivo deixou de ser individual e passou a ser coletivo e técnico. O que se passa a partir daí com os indivíduos é a impossibilidade de eles adquirirem, sedimentarem e transmitirem qualquer experiência na superfície do mundo cotidiano.

Agora, a relação entre a História e o Romance: de diferentes modos esta nova realidade irrompe no romance moderno, tornando-se a protagonista da narrativa. Em termos benjaminianos, a historiografia inconsciente registrada na obra literária desloca fragmentos do campo do factual para o território da linguagem; esta, com suas tramas e artimanhas, constrói uma “historiografia inoficial” patrocinada pela liberdade do registro literário⁷. As fronteiras entre a ficção e a realidade se interpenetram: a aceleração dos acontecimentos históricos trouxe consigo a perplexidade ao poeta moderno. Nesse sentido, a realidade do século XX é mais fantástica e cruel do que qualquer produto procedente dos imaginários romanescos. Desse modo, ela se volta

⁷ Cf. KOTHE, Flávio R. **Para Ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976, p.79.

contra o romancista. Experimentar, sondar novas abordagens do real, buscar o não dito ou procurar uma nova forma de dizer o já dito: o poeta se expõe a uma nova tarefa ou a uma nova experiência cujos resultados são imprevisíveis. Como observa Bolz ao interpretar a filosofia da história benjaminiana, “esta modernidade, isto é, o capitalismo deitado num sono povoado de sonhos, tem uma característica que é constrangedora, sobretudo para os historiadores, a saber, a de que não é possível contar histórias da modernidade. A modernidade foge da forma épica. Não dá para contar nada de instrutivo a respeito da modernidade...”⁸. Dessa forma, a prosa moderna tende a tornar-se numa luta do poeta com a linguagem, já que o poeta vem operando num universo linguístico cada vez mais saturado pelas linguagens especializadas dos novos conhecimentos científicos. Um caso particular: o gênero historiográfico e a sua concepção positivista da história, ou seja, aquela que caminha sempre e para a frente (ou para o futuro), ganhando terreno com os registros dos momentos históricos perfilados sucessivamente num conceito de tempo linear e irreversível. Ensimesmado quanto às fronteiras entre a ficção e a História, o jovem poeta Stephen Dedalus então pergunta:

“Efabulada pelas filhas da memória. Mas o facto é que a houvera, ainda que não tal como a memória a efabulara. Uma frase, então, de impaciência, ruflar do excesso de asas de Blake. Ouço a ruína de todo espaço, vidros estilhaçados e alvenaria derruída, e um instante de lívida chama final. E o que nos restou então”? (grifos nossos) (Ul. 22)

(“Fabled by the daughters of memory. And yet it was in some way if not as memory fabled it. A phrase, then, of impatience, thud of Blake’s wings of excess. I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What’s left us then?” U 20)

⁸ BOLZ, Norbert W. *É preciso teologia para pensar o fim da História?*. In: Revista USP. São Paulo, no.15, SET/OUT/NOV 92, p.29.

Pouco, responde o historiador-narrador Benjamin,

“porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes.” (Benjamin, 1985, p.115)⁹

A universalização da técnica e o fenômeno da incomunicação. A guerra é tão horrível que não é possível falar dela: as promessas da história universal, legitimadas pelo historicismo, explodem com a pólvora das bombas e das dúvidas implacáveis. O encontro do poeta com novas e trágicas circunstâncias: a mudez do poeta ou o desafio de novos significados para dizer a paisagem caótica do mundo moderno. Como enfatiza a estudiosa do pensamento benjaminiano,

“A Primeira Guerra manifesta, com efeito, a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, que só faz crescer a transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra.” (Gagnebin, 1994, p.67)¹⁰

Frente à violência da História nenhum heroísmo, nenhum relato de batalhas: tão só a barbárie e as verdades não gloriosas. Modernidade e barbárie. Modernidade e caos. Modernidade e silêncios. Modernidade e massas desenraizadas sem ponto de origem, atiradas em direção ao futuro com suas promessas de pseudoparaísos. Modernidade e tragédia: a perda da destinação humana. Os efeitos do choque entre modernidade e barbárie: miséria, graves problemas econômicos, os valores humanos caindo em descrédito, decadência da ética política e aumento da violência e da

⁹ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: op. cit, p.115.

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas, SP: Perspectiva, 1994, p. 67.

destruição. No seio da modernidade irrompem as furiosas mitologias ameaçadoras do mundo contemporâneo ou seus mitos escatológicos que se traduzem no mito do progresso, da ciência, da técnica, do trabalho, da razão e outros congêneres. A dupla concepção benjaminiana da modernidade já apontara que as novas técnicas, longe de abolirem o mito, encarregam-se de gerarem os seus próprios mitos. A técnica ocupa o lugar da tradição: êxtase tecnológico, as guerras no século XX elogiam a técnica como domínio sobre a natureza concomitante à reprodução propagandística da estetização da política com a expansão das nações totalitárias. Desse modo, desafortunadamente, a técnica passa a ser também prisioneira do sonho da modernidade. É necessário então bloquear o tempo dos vencedores, desconstruindo a sequência do historicismo que esconde todos os retrocessos da organização social capitalista. Neste aspecto, a tese XI *Sobre o conceito da história* de Benjamin é inaugurada com a seguinte advertência:

“O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, não condiciona apenas suas táticas políticas, mas também suas idéias econômicas. É uma das causas do seu colapso anterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política...” (Benjamin, 1985, p. 227)

Portanto, avaliando o programa partidário-político alemão que se opunha frontalmente ao projeto nazista, Benjamin constata que não há mais uma relação inversa entre mito e a modernidade técnico-econômica, haja vista a técnica engendrar fantasmagorias, significando a modernidade não o fim do mito mas a instituição e

radicalização de um universo mágico¹¹.

De um outro ponto, contra esta face obscura da modernidade o poeta sublinha seus sentimentos de insatisfação ante a realidade. O que se vê é o colapso do mundo na palavra: sentimento de perda, de derrota. No episódio *Sereias* do *Ulisses* de Joyce, a palavra poética tende a converter-se no mundo com toda a sua problemática destrutiva. O canto das Sereias ou o ruído mortal do mundo moderno:

*“... Ginga.Flô.
Ribombo de acordes colidentes. Quando amor absorve.
Guerra! Guerra! O tímpano.
Um veleiro! Um véu vagando sobre as vagas.
Perdido. Um tordo atordoou. Tudo perdido agora...”
(Ul. 193)*

*(“... Jingle.Bloo.
Boomed crashing chords. When love absords. War! War! The
tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Throstle fluted. All is lost now...” U 210)*

A história é uma crônica de violência e repressão. Pode-se dizer, então, conjuntamente com Benjamin, que “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão.”¹² Mas dois perigos não cessam de rondar o mundo: a ordem e a desordem. Assim, o historiador materialista benjaminiano é impelido a contar o horror que acompanha a rememoração das derrotas inscritas nos momentos históricos. Perigo para os dogmas estabelecidos! Considerando “sua tarefa escovar a história a contrapelo”, o historiador materialista desafia os filósofos modernos que um dia sonharam com a paz universal de olhos voltados para o futuro: este aqui foi Kant, que

¹¹ Cf. ROUANET, S.P. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?* In: op. cit., pp. 50-72.

¹² BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*, tese 7. In: op. cit., p.225.

gerou Hegel, que gerou Marx, que gerou...

“Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.” (Benjamin, 1995, p. 115)

Recorda Benjamin¹³.

Diante destes acontecimentos, em que consiste a nossa participação na história? Nos antípodas de uma ficção da história moderna que assegura que o sujeito histórico faz a história (Marx); a crise ético-política e de sensibilidade do mundo moderno aguça a percepção literária de Joyce que parece se espantar com a insuficiência do pensamento político ocidental. No episódio **Ciclope**, o judeu Leopold Bloom - o protagonista do *Ulisses* - condena a estreiteza dos nacionalismos, dizendo:

“ _ Mas é inútil _ fala ele [dirigindo-se ao cidadão nacionalista]. _ Força, ódio, história, tudo isso. Isso não é vida para homens e mulheres, insultos e ódios. E todo mundo sabe que é exactamente o contrário disso que é a verdadeira vida.” (Ul. 249)

(“But it’s no use, says he. Force, hatred, history, all that. That’s not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it’s the very opposite of that that is really life.” U 273)

Num mundo caótico e impenetrável o romancista irlandês nos faz experimentar o absurdo do mundo moderno, transmitindo a nova experiência do homem através da imagem da história como um palco de catástrofe; neste palco, a tendência para a dissolução dos indivíduos é narrada através de uma espécie de “reportagem épica” na qual o destino da coletividade humana aparece terrível e

¹³ Idem. *Experiência e pobreza*. In: op. cit.

exemplarmente representado:

“Chamas sulfúreas saltam. Nuvens densas passam rolando. Pesados canhões Gatling ribombam. Pandemônio. Tropas deslocam-se. Galope de cascos. Artilharia. Comandos roucos. Sinos clangoram. Apostadores gritam. Beberrões berram. Putas urram. Sirenes silvam. Clamores de bravuras. Guinchos de moribundos. Picões colidem com couraças. Ladrões roubam os massacrados. Aves de rapina, ondeando do mar, pairam piando, alcatrazes, cormorões, abutres, açores, galinholas trepadeiras, falcões-reais, esmerilhões, tetrizes, aurifrisios, gaivotas, albatrozes, gansos bernacos. O sol da meia-noite se escurece. A terra treme.” (Ul. 413)

(“Brimstone fires spring up. Dense clouds roll past. Heavy Gatling guns boom. Pandemonium. Troops deploy. Gallop of hoofs. Artillery. Hoarse commands. Bells clang. Backers shout. Drunkards bawl. Whores screech. Foghorns hoot. Cries of valour. Shrieks of dying. Pikes clash on cuirasses. Thieves rob the slain. Birds of prey, winging from the sea, rising from marshlands, swooping from eyres, hover screaming, gannets, cormorants, vultures, goshawks, climbing woodcocks, peregrines, merlins, blackgrouse, sea eagles, gulls, albatrosses, barnacle geese. The midnight sun is darkened. The earth trembles.” U 488)

E assim o poeta assimila a nova imagem do homem e do mundo, tratando de transmitir a precariedade das novas experiências dos indivíduos ameaçados pela barbárie. A crença iluminista na razão dentro da história (Hegel) não encontra e não tem nem no poeta e nem no filósofo o seu advogado.

“Barbárie? [pergunta Benjamin] Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.” (Benjamin, 1985, pp.115-116)

Aqui, apenas aparentemente Benjamin parece pessimista¹⁴. Uma das grandes

¹⁴ Idem, ibidem.

contribuições do pensamento de Benjamin foi ter questionado o conceito de “experiência”. Com isso, ele enriqueceu o conceito de experiência quando comparado com aquele preconizado por Kant. Ao demarcar o território da experiência pela redução do real ao racional, e vice-versa, Kant configurou e nos transmitiu um conceito estreito de experiência, cego à religião, ao pré-racional e ao irracional. A conceituação em Kant é anterior à experiência, preconizando que a estrutura da razão é a priori e vem antes da experiência e não depende dela; nesse sentido, se a razão é a função reguladora da atividade do sujeito do conhecimento, Kant então afirma a preferência pela razão em detrimento de qualquer experiência sensorial. Com isso, Kant criou um vazio que só poderia ser redimido por um conceito mais alto e mais amplo de experiência não limitado apenas à experiência científico-iluminista. Por outro lado, este conceito superior de experiência perseguido por Benjamin requer um conceito de racionalidade mais alargado, pois, como recorda Olgária Matos, o objetivo de Benjamin é “explorar os campos da experiência religiosa, linguística, estética e histórica...”¹⁵, não apenas para alcançar o vínculo entre razão e experiência em abstrato (Kant), mas para decifrar a experiência histórica.

Por fim, diante da gigantesca engrenagem do mundo moderno não basta denunciar a impenetrabilidade do mundo moderno, “o que importa na arte é transformar tudo isto em experiência vivida, capaz de se tornar, por sua vez, vivida experiência do leitor”, lembra Rosenfeld¹⁶.

Considerando esses fatos, percebemos que a história do nosso século e suas bestas imundas saíram do ventre do Primeiro Conflito Mundial que se inaugura na

¹⁵ MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 137.

¹⁶ ROSENFELD, Anatol. *Kafka e o romance moderno*. In: op. cit., p.44.

aurora do século XX, não poupando nenhum extrato da sociedade.

Contudo, paroxismo: descrença e ao mesmo tempo fidelidade ao século passam a demonstrar as tensões ideológicas da arte com suas preocupações estéticas.

Como bem observou Benjamin:

“algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas (...) tanto um pintor complexo como Paul Klee quanto um arquiteto programático como Loos rejeitam a imagem do homem tradicional, solene, nobre, adornado com todas as oferendas do passado, para dirigir-se ao contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.” (Benjamin, 1985, p. 116)¹⁷

A manifestação do homem sensível diante das coisas. Formas novas de dizer que interferem dolorosamente no mundo real, procurando despertá-lo de seu automatismo cada vez mais celerado pelos avanços da tecnologia. Num mundo cada vez mais orientado pela diretriz mercadológica que perpassa todas as nossas atividades criativas, o estabelecimento da relação tensa entre o texto poético e a sociedade da informação:

“Mu. Que é que está voando por aí? Andorinha ? Morcego provavelmente. (...) Rogai por nós. E rogai por nós. E rogai por nós. Boa ideia a repetição. O mesmo com anúncios. Comprai de nós. E comprai de nós.” (Ul. 280)

(“Ba. What is that flying about ? Swallow? Bat probably. (...) Pray for us. And pray for us. And pray for us. And pray for us. Good idea the repetition. Same thing with ads. Buy from us. And buy from us.” U 309)

A palavra poética, que serenamente ia cortando fatia por fatia o “bolo” da realidade, é substituída pela “retórica tagarela” da imprensa com o firme propósito de

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: op. cit.

exasperar os tormentos do mundo moderno. O herói da épica moderna, Leopold Bloom, deambula pelo centro da redação de um grande órgão diário, sentindo a vertigem em meio à falta das verdades estáveis na modernidade:

“Máquinas. Esmagam um homem em átomos se o agarram. Governam o mundo hoje em dia. Os maquinismos dele estão também mourejando. Como estas, desencadeadas: fermentando. Transtrabalhando, transmourejando (...) As máquinas retroavam em tempo de três por quatro. Rebate, rebate, rebate. Então se ele ficasse paralítico e ninguém soubesse como pará-las, elas continuariam a retroar sempre, imprimindo mais e mais e para cima e para baixo. Artes do demo tudo aquilo. Precisa-se de cabeça fria.” (Ul. 91-92-93)

(“Machines. Smash a man to atoms if they got him caught. Rule the world today. His machineries are pegging away too. Like these, got out of hand: fermenting. Working away, tearing away. (...) The machines clanked in threefour time. Thump, thump, thump. Now if he got paralysed there and no-one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over and up and back. Monkeydoodle the whole thing. Want a cool head.” U 98)

Espremida pela maquinaria da modernidade, a épica moderna penetra e conquista as profundezas da consciência humana na qual a civilização racionalizada já entrou de fato. Aí (onde o Eu se dilui no Id) o ser humano também é rechaçado e desnudo no mais fundo de sua existência individual. Uma forte alusão neste sentido encontramos no episódio **Circe** do *Ulisses*:

“Para que mais serves tu, coisa impotente que és? (Agacha-se e, examinando, esgravata com o leque rudemente as pregas de banha gorda das ancas de Bloom) Puxa! Puxa! Gato cotó! Que é que temos aqui? Pra onde é que fugiu teu pinto pintado ou quem foi que te meteu ele para dentro de ti, seu cucozinho? Canta, passarinho, canta. Está tão molengo como o de um guri de seis anos fazendo pipi detrás do carrinho. Compra um balde ou vende tua bomba. (Alto) Podes fazer coisa de homem?” (Ul. 380)

("What else are you good for, an impotent thing like you? (he stoops and peering, pokes with his fan rudely under the fat suet folds of Bloom's haunches) Up! Up! Manx cat ! What have we here? Where's your curly teapot gone to or who docked it on you, cockyolly? Sing, birdy, sing. It's as limp as a boy of six's doing his pooly behind a cart. Buy a bucket or sell your pump. (loudly) Can you do a man's job?" U 441)

Visão estética do mundo, perspicácia psicológica, sinceridade desumana em face de um mundo cheio de hipocrisia: com o fluxo da consciência, o recurso à montagem, às reportagens, às técnicas musicais, às discussões políticas e filosóficas, à polifonia histórico-social, a factualidade penetra no *Ulisses* de Joyce. De posse do retrato da tragédia do nosso mundo em pleno naufrágio, o romancista insere na prosa moderna uma teoria da história. Estas estreitas relações entre o romance e o pensamento são perceptíveis num vasto elenco de romances modernos, como, por exemplo, num Proust, no *Homem sem qualidades* de Musil, na *Montanha Mágica* de Thomas Mann, na *Morte de Virgílio* de Herman Broch ou no espólio ficcional de Kafka: como observa Tadié "tendem assim a ser abolidas as fronteiras entre o romance e o ensaio filosófico no século XX"¹⁸. Nesse caso, as relações dos romancistas modernos com o mundo intensificam-se e valorizam-se, derivando delas uma ampla significação histórica. Retornando às considerações de Tadié, sobre essa particularidade do fenômeno literário moderno, lemos o seguinte:

"Se o romancista romântico quer ser compreendido, se o clássico que ensinar, o romancista moderno que 'fazer do leitor um cúmplice, um companheiro de jornada (...)' O leitor chegaria deste modo a ser co-participante e co-sofredor da experiência que o romancista realiza, no mesmo momento e sob a mesma forma. (...) O autor redescobre portanto a teoria da literatura contemporânea que, desde Roland Barthes, vê na escrita, e no acto de ler um acto rival da invenção." (Tadié, 1992, p. 186)

¹⁸ TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: P.D. Quixote, 1992, p. 185.

Com essa desmedida tarefa a realizar, a palavra poética, marcada pela insatisfação, se vê obrigada a estabelecer um diálogo radical com a realidade. Em decorrência disso, ao responsabilizar-se em condensar o mundo com suas múltiplas ligações simbólico-fantasmáticas, o poeta lança-se numa busca perpétua para romper e sobrepor-se às limitações da própria realidade. Sentindo-se como um exilado e espremido pelos labirintos da realidade, o poeta empreende um vôo cujo destino pode significar o seu despedaçamento no tempo histórico. Talvez possamos resumir esta situação com algumas palavras de Benjamin que encerram o ensaio *Experiência e pobreza*:

“Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’ (...) Porém os outros [os bárbaros no bom sentido] precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura.” (Benjamin, 1985, p. 119)

3.3 AS RUÍNAS DO NOSSO TEMPO: LABIRINTOS E PERPLEXIDADES.

O desenvolvimento da disciplina histórica tem início no século XVI, época do Renascimento no mundo ocidental. Foi por esta ocasião que surgiram novas exigências de uma nova prática para o estudo da História, fundamentada no interesse crescente da intelectualidade renascentista pelos textos da Antiguidade e da Idade Média. Trata-se do humanismo renascentista que, animado por um sentimento de

progresso em relação à Idade Média, busca o rigor quanto ao grau de veracidade do conteúdo na seleção dos documentos históricos - preocupação de só aceitar fatos ou textos autênticos depois de minuciosa verificação. Assim, a qualidade desta preocupação crítica com textos, fatos e dados (mantendo a história no campo da literatura), é que oferece a condição necessária para o passo significativo do desenvolvimento da historiografia humanista.

Entretanto, nos dois séculos subsequentes, devido aos avanços técnicos promovidos pela revolução industrial e ao desenvolvimento do pensamento histórico iluminista, a idéia de progresso (diferentemente dos humanistas renascentistas, que elaboraram um conceito de progresso enquanto um mero retorno aos Antigos - um Renascimento, portanto) tende a generalizar-se e a difundir-se nos meios científicos, avançando nos domínios da história, da filosofia e da economia política, culminando com o evento histórico representado pela Revolução Francesa - evento capital na história moderna, na medida em que assinala o triunfo político e ideológico da idéia de progresso. A definitiva ascensão da burguesia ao poder implica uma nova imagem do tempo, estabelecendo como norma a substituição da idéia de um tempo cíclico de compreensão da história, pela superioridade da idéia de um progresso linear, que privilegia a todo instante o moderno. Na verdade, existia um desconhecimento que a introdução da figura linear do tempo na história representava a história da salvação, da experiência cristã do tempo. Karl Löwith, nas linhas inaugurais do seu estudo *O Sentido da História*¹⁹ - obra na qual expõe a visão judaico-cristã subjacente às modernas concepções de história -, ressalta que

“o termo ‘filosofia da história’ foi inventado por Voltaire, que o aplicou pela primeira vez na sua acepção moderna,

¹⁹ LÖWITH, Karl. **O sentido da história**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

distinta da interpretação teológica da história. No 'Essai sur les mœurs e l'esprit des nations', de Voltaire, já não predomina o princípio da vontade de Deus e da providência divina, mas da vontade do homem e da razão humana." (Löwith, 1991, p. 15)

Isto significa, então, que a razão é o centro de expansão do Iluminismo no século XVIII. A isto soma-se uma forte propensão teórica de fazer com que as idéias ganhem concretude na existência dos homens. "A conciliação do 'positivo' e do 'racional' não é uma exigência puramente teórica; essa síntese é um fim acessível, um ideal realizável" - ressalta Cassirer²⁰, cotejando os escritos iluministas. Isso não só pressupõe a condição de todo pensamento científico, bem como a tendência universalizadora do discurso racional, sobretudo no que se refere ao surgimento de um novo conceito de homem e de nação. Dessa forma, o orgulho intelectual instaura o tribunal da razão e solicita a participação da sociedade nesse espaço público regulado pela palavra livremente comunicada, isto é, pelo discurso racional. Cassirer diz ainda:

"A razão desliga o espírito de todos os fatos simples, de todos os dados simples, de todas as crenças baseadas no testemunho da revelação, da tradição, da autoridade; só descansa depois que desmontou peça por peça (...) Mas, após esse trabalho, impõe de novo uma tarefa construtiva (...); deverá construir um novo edifício, uma verdadeira totalidade." (Cassirer, 1992, p. 9)

A partir daí, vários filósofos do pensamento iluminista procuram construir uma filosofia da história. Em sua tentativa de definição de uma idéia de História Universal do ponto de vista cosmopolita²¹, o filósofo alemão Immanuel Kant - espectador da

²⁰ CASSIRER, Ernst. *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas; SP, Ed. Unicamp, 1992, p. 27.

²¹ Escrito em 1784, *Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita* de Immanuel Kant é considerado o texto inaugural da filosofia da história alemã.

Revolução Francesa - aponta para a possibilidade de uma história “a priori”, que consiste no progresso contínuo do gênero humano em direção ao melhor. Esse roteiro imaginado por Kant encontra-se nas páginas de sua *Idéia de uma história universal do ponto de vista cosmopolita*, de 1784. Sua principal tese é a de procurar fundamentar uma ética de renúncia individual, a fim de assegurar a atuação de uma racionalidade sobre-humana, no interior do processo histórico, para que a humanidade alcance seu futuro de paz e unidade, apesar da pluralidade das vontades individuais. Aos olhos de Kant, a história deve ser concebida como uma progressiva realização dos fins antecipadamente nas idéias pela razão, ou como progressiva conquista da liberdade. Assim, após Kant, a pergunta pelo absoluto deixa de ter lugar apenas na razão teórica; a razão teórica não é o único acesso para a realização da história, pois a razão prática encarrega-se em fazer com que o homem realize sua existência pela ação. Nesse sentido, se a consciência de um ser interfere ativamente na realidade, então, o sentimento da história é algo possível e ideal desde que atenda à lei fundamental da razão prática: “Age de tal modo que a máxima da tua vontade possa valer sempre ao mesmo tempo como princípio de uma legislação universal”²².

Da mesma forma, a Revolução Francesa foi para Hegel - filósofo alemão do século XIX - um momento decisivo da história universal por assegurar a realização da liberdade; a história havia atingido sua meta, a história chegara a seu fim, assegura Hegel (na verdade, o que Hegel anunciava era a morte de uma classe social - a aristocracia -, e não a da história). Tempos modernos, novos tempos, “a ‘Idade Moderna’ confere a todo passado uma qualidade de história universal [...] o diagnóstico dos novos tempos e a análise das eras passadas estão em mútua

²² KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Lisboa: Edições 70, 1994, p.42.

relação”²³. Como recorda Habermas, amparado nas reflexões de Koselleck:

“A isso corresponde a nova experiência do progredir e da aceleração dos acontecimentos históricos (...) É então que se cria a representação da história como um processo homogêneo gerador de problemas; o tempo passa simultaneamente a ser concebido como um meio escasso para resolver os problemas que vão surgindo, ou seja, passa a ser sentido como pressão.” (Habermas, 1990, p.17)

A liberdade implica a realidade da razão, isto é, o homem, no sistema hegeliano, só poderia desenvolver suas potencialidades caso o mundo estivesse dominado por uma vontade racional totalizadora. Nesse caso, o verdadeiro sujeito da história é o espírito universal, jamais o indivíduo:

“O espírito, na história, é um indivíduo de natureza universal, mas também algo determinado, isto é, um povo em geral; e o espírito com que lidamos, é o espírito do povo (Volkgeist) (...) o espírito do povo é essencialmente um espírito particular, mas ao mesmo tempo nada mais é que o espírito universal absoluto (...) O espírito universal é o espírito do mundo, tal como se desdobra na consciência humana. (...) A história universal é o progresso na consciência da liberdade.” (Hegel, 1995, p. 32)²⁴

A idéia sempre triunfa porque é eterna; o sujeito da história, chamado por Hegel de “espírito do mundo”, se condensa nas ações, tendências, esforços ou instituições que encarnam os interesses da liberdade, da razão, enfim, da idéia universal; desse modo, a idéia universal não se expõe ao perigo. Daí, a exaltação hegeliana do sacrifício da felicidade individual ou coletiva também chamado por Hegel de “astúcia da razão”. Para o racionalismo hegeliano, o progresso e a libertação do espírito humano corresponde ao triunfo da razão encarnada no Estado, enquanto

²³ HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p.17.

²⁴ HEGEL, G.W.F. **A razão na história**: introdução à filosofia da história universal. Lisboa: Edições 70, 1995.

organização que se sobrepõe a todas as outras culturas, sobretudo, as passadas, pois onde não há progresso a decadência e a estagnação se instalam.

Como se vê, em Kant e em Hegel há uma coincidência de propósito naquilo que se refere a uma concepção evolutiva da história universal. Contudo, se Kant ressaltou a criatividade da consciência humana no plano do conhecimento - demonstrando que a nossa consciência não é mero registrador passivo das impressões procedentes do mundo exterior - já que a consciência humana interfere ativamente na realidade, construindo um mundo de representações; Hegel, por sua vez deslocou essa descoberta do plano do conhecimento, para o plano ontológico. O sujeito humano, diz Hegel, além de criar as suas representações, passa a diferenciar-se da natureza, não mais pertencendo diretamente a ela. Conquistando uma certa autonomia diante da natureza, e procurando transformar ativamente o mundo através do trabalho concomitante à sua própria transformação, o homem, enfim, se produz a si mesmo.

Para alcançar esse fim, o método filosófico adotado por Hegel introduz a noção de tempo na relação entre sujeito e objeto (entre o racional e o real). Ademais, em Hegel, a noção de tempo está acoplada à noção de trabalho. A função dessa união é impulsionar o desenvolvimento humano, isto é, se não fosse o trabalho, não existiria a relação sujeito-objeto. Além disso, Hegel subordina os movimentos da realidade material à lógica do princípio da Idéia Absoluta rumo ao fim da história como realização da Razão Absoluta, visando instaurar não uma filosofia do tempo histórico, mas da eternidade. Dessa forma, uma nova racionalidade no campo da historiografia - que valeu inclusive para a leitura positivista do marxismo - passa a justificar os sofrimentos passados e presentes na ingênua crença dos projetos, que asseguram a construção de um futuro melhor.

Assim, pensadores do século XIX, sobretudo Hegel e Marx, desacreditaram de verdades atemporais. Na verdade, havia o “vir-a-ser” contínuo, ou o ensolarado desenvolvimento histórico iluminando os horizontes humanos. A razão triunfara, não podendo ser refreada: a tarefa é barrar o tempo, o devir e pô-lo a serviço dos homens, da história. A história e o tempo são levados a sério e neles os filósofos depositam suas esperanças quanto ao futuro do mundo. Em *O discurso filosófico da modernidade*, Habermas, procurando expressar essa nova consciência histórica com seus conceitos dinâmicos, procura acentuar que “a modernidade não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para a sua orientação, ‘ela tem de criar em si própria as normas por que se rege.’”²⁵. Assim, do ponto de vista de Löwith, Marx - em *O Capital* - fez com que toda a história fosse absorvida pelo processo econômico, concebendo-a como algo que caminha para uma revolução e uma renovação mundial; com isso, “tal como Hegel na filosofia, Darwin na biologia e Ferdinand Christian Baur na teologia, também Marx transformou os problemas da sua ciência especial num problema histórico.”²⁶. Dessa forma, o pensamento de Marx empobreceu ao se combinar com as doutrinas evolucionistas e cientificistas, sobretudo aquelas derivadas do pensamento de Darwin e de Spencer. Ao instalar o Absoluto no altar da história, Marx procede à unificação da razão com a realidade, da essência com a existência, conforme Hegel estabelecera anteriormente: eis a idéia-força de numerosas ideologias do progresso que preencheram o século XIX de ponta a ponta em suas diferentes formas de positivismo, historicismo ou evolucionismo. Segundo Marx, é chegado o dia de ir ao encontro do “paraíso terrestre”. A história deve ser abolida num futuro. Os males só terão fim com a abolição da história. Depois de

²⁵ HABERMAS, Jürgen. Op. cit. p. 18.

²⁶ LÖWITH, Karl. Op. cit., p.43.

dominar a natureza com a ajuda da ciência e da técnica, o planejamento consciente do econômico, do político e do social impõe aos modernos a necessidade de se dominar simultaneamente a natureza, a história e o tempo. A arrogância hegeliana de ser a derradeira filosofia na Filosofia foi encampada pela sociedade sem classes comunista de Karl Marx. Enfim, a humanidade deixaria de se comportar egoisticamente, pois agora tem à frente um mundo a conquistar. Qual novo Prometeu a dominar a natureza, a história e o tempo brada decididamente o projeto faústico marxiano: “Proletários de todos os países uni-vos!”.

Tempestuosos heróis prometeicos rejeitam radicalmente as leis de suas sociedades, determinados a expressarem-se livremente e a qualquer custo. A legitimação de discursos inflamados e apologéticos diante da “verdadeira história” repercutem no campo da historiografia. Por conseguinte, o socialismo pretende realizar a plenitude do homem, ou seja, libertar o proletário da opressão exercida pelas classes dominantes (“a história de toda a sociedade até hoje é a história de lutas de classes”), para que ele recupere a totalidade de seu “eu” sequestrado pelo processo de auto-alienação na história, que o aliena dos objetos de seu próprio trabalho a ponto de não mais reconhecer-se como o produtor das riquezas e das coisas. Marx descobre no proletariado de sua época - não no Estado idealizado de Hegel - a capacidade de assumir a tarefa messiânica de emancipação universal da humanidade.

Na modernidade marxiana a história é vista enquanto processo de ascensão e aprimoramento do homem num futuro aberto. Distinto do mundo antigo, o mundo moderno a partir de si gera o novo, podendo levar a cabo um corte radical com a tradição com sua abertura para o futuro. Um novo homem irrompe enquanto criador de sua própria história através da práxis revolucionária.

Entretanto, as aporias do tempo ou do novo tempo da história e seus resultados desnorteiam o horizonte dessas otimistas expectativas: o aprofundamento da ruptura com nossa tradição, uma vez que o projeto de transformação radical da sociedade, sonhando virar pelo avesso a modernidade, voltou-se contra si próprio.

O resultado foi o contrário do que imaginavam Voltaire, Kant, Hegel ou Marx, filósofos que, cada um ao seu modo, procuraram no interior de suas filosofias da história suspender o devir num determinado ponto da história. Ruptura com a nossa tradição cultural: a tentativa de fazer esvaziar as potências do tempo e transferi-las para os acontecimentos dá origem a uma sucessão de revoluções sociais, políticas e econômicas seguidas de inevitáveis fracassos e retrocessos com seus retornos à barbárie, adentrando no século XX através das experiências totalitárias do fascismo, do nazismo, do totalitarismo stalinista com suas terríveis máquinas exterminadoras da humanidade (os gulags, os campos de concentração...) que marcam o selo totalitário. Diante disso, o homem moderno está desamparado, revelando-se mal preparado ao enfrentar o efêmero concomitante à pressão dos acontecimentos históricos sobre as suas consciências.

Pensar a instauração do tempo histórico no quadro do pensamento filosófico moderno parece ter-se convertido numa constante: com seu fascínio pelo aleatório e no esforço concentrado em pensar o cambiante, reconduzindo-o ao tempo e ao espaço a fim de submetê-lo a uma referência fixa para apreender o imóvel, o conceito profano da história na modernidade revela-se impotente em pensar o tempo e, por consequência, não consegue instaurar o tempo histórico conforme reivindicara a otimista modernidade européia.

Cercado de abismos por todos os lados, o homem oscila no chão da

modernidade. O sentimento de contingência cruza o horizonte da modernidade e penetra na filosofia de Nietzsche, cujo pensamento filosófico vai nos antípodas da tradição do Iluminismo. Quando Nietzsche se refere com desdém à filosofia e aos filósofos é, geralmente, para apontar os impasses e as armadilhas em que se deixou enredar o pensamento filosófico, devido aos seus comprometimentos com uma cultura adoecida e decadente: o passado é contingente - um caos - e ninguém pode dele se apropriar por meios racionais, como queriam as filosofias iluministas. É portanto no contexto de desencantamento de uma época - do século XIX, no qual a civilização europeia (depois do século que pregava as “Luzes”), saciada de ciência positiva, de industrialismo e revoluções políticas, uma civilização que suprime, enfim, a transcendência do mundo - que Nietzsche anuncia a morte de Deus (época do niilismo ou exaustão de todos os valores, pondo em cheque as origens cristãs da civilização ocidental), e a alegria de Zarathustra vidente de uma verdade nova. Na linha argumentativa nietschiana afirma-se que o acaso é um dever do homem superior, sem medo do novo ou do imprevisto. A doutrina do eterno retorno é a questão fundamental de sua filosofia, constituindo-se num obstáculo a todos aqueles que compactuem com a idéia de progresso na história. O tipo supremo, Zarathustra - o último homem - proclama o eterno retorno da vida. Portanto, a revalorização do mito da periodicidade cíclica e do eterno retorno na filosofia moderna se deve grandemente a Nietzsche que apresentou Zarathustra como uma verdade metafísica.

No entanto, paradoxalmente, Nietzsche desenvolve a idéia do esforço sobre-humano em afirmar o determinismo, vendo nele a capacidade do homem determinar a sua própria existência. Dessa forma, é curioso observar que Zarathustra converte-se no homem redentor do futuro: ele porta a idéia do futuro e a vontade de o criar.

Ao homem racional, Nietzsche opõe a emoção, o sentimento que contesta à razão o poder ou o direito de intervir sobre os desejos e as paixões. Na figura de Zaratustra - o homem intuitivo, artista e criador - o intelecto se liberta da obrigação da verdade racional e de tudo o que oprime a natureza humana. Dizer sim à vida contra a desvalorização da vida em nome de valores superiores. Dizer um sim dionisíaco a tudo que foi negado (nesse caso, a força da arte - mais forte que o conhecimento -) representa um sim à vida, incompatível com a negatividade que caracteriza a ciência. Segundo Nietzsche o apolíneo e o dionisíaco foram separados já no “fundo dos tempos”, isto é, na civilização grega que já tinha perdido sua bela imediatez. Para Nietzsche a epopéia homérica é poesia de uma civilização apolínea, pois reage ao êxtase dionisíaco que assinala uma total reconciliação do homem com a natureza; em vez de autoconsciência, própria da filosofia racional desde Sócrates, Nietzsche contrapõe a desintegração do eu, a abolição da subjetividade pela experiência orgiática dionisíaca. Nesse sentido, a consciência é menos completa e menos forte do que os instintos. Portanto, valorizando os instintos (e o ponto de partida é o corpo) Nietzsche estabelece na filosofia moderna uma posição estratégica contra as definições do homem pela racionalidade. Além disso, celebra o mito do eterno retorno como manifestação de sua revolta contra o tempo histórico, procurando reintroduzir o tempo histórico - carregado de experiência humana - no tempo cíclico.

Nietzsche exerceu grande influência nos grandes nomes da literatura moderna. Em James Joyce, por exemplo, há - sobretudo nas páginas que abrigam o monólogo interior de Molly Bloom que encerram o *Ulisses* - a idéia de repetição como renovação periódica da natureza e do homem através de um sim dionisíaco, ou da

afirmação, pela vontade de potência, de nossos instintos e de suas condições de existência diante de tudo o que foi desvalorizado até então. Contudo, parece-nos que Nietzsche talvez tenha interessado ao romancista James Joyce mais pelo estilo que pelo conteúdo filosófico, ou talvez pela áspera crítica das esperanças depositadas na modernidade. Sobre tal problemática, com George Steiner aprendemos que:

*“A crise dos recursos poéticos, tal como a conhecemos agora, começou no final do século XIX. Surgiu uma consciência da lacuna existente entre a nova compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética. A fim de articular a abundância de conhecimento franqueada à sensibilidade moderna, vários poetas buscaram libertar-se das tradicionais limitações da sintaxe e da definição. (...) Compreenderam que a sintaxe tradicional organiza nossas percepções em padrões lineares e monísticos. Tais padrões distorcem ou sufocam o jogo de energias subconscientes, a multiplicidade da vida no interior da mente, como revelaram Blake, Dostoiévski, Nietzsche e Freud.” (Steiner, 1988, p. 46)*²⁷

Por fim, se “a evolução progressiva da arte resulta do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco”²⁸ - são as palavras inaugurais de Nietzsche na *Origem da Tragédia* -, então Apolo e Díónisos, estas duas divindades da arte, andam lado a lado. A tensão entre o apolíneo e o dionisíaco é interpretada por Nietzsche como uma paradigma de cultura bipolar, cuja justificativa filosófica reside na afirmação para o alargamento e o acabamento da cultura ocidental. Para Nietzsche, não basta apenas mostrar a importância dos ideais clássicos, mas de promover a revisão e a radicalização desses ideais no presente.

À luz do que precede, em se tratando da filosofia clássica moderna, é importante frisarmos que é comum a todas as filosofias do Iluminismo, e suas

²⁷ STEINER, George. Op. cit.

²⁸ NIETZSCHE, F. *Origem da Tragédia*. 3 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1978, p. 35.

sucessoras, apresentarem a razão como uma força histórica capaz de libertar a humanidade de seus grilhões e fazer do mundo um lugar de progresso e felicidade. Essa concepção teleológica da história encontra-se latente (referimo-nos à orientação utópica nietzschiana voltada para uma mitologia que está para vir: o super-homem ou o tipo de ser supremo) inclusive no antiiluminismo nietzschiano, ou na obra do crítico mais radical da moral racionalista que, renunciando a uma revisão do conceito de razão, destitui a dialética do Iluminismo, duvidando que a modernidade pudesse criar padrões de racionalidade a partir de si própria. Reforçando aquilo que procuramos realçar anteriormente, no que se refere à busca do eterno retorno e à transvalorização de todos os valores em Nietzsche, Karl Löwith observa que

“... apesar de querer levar o homem moderno a retomar os antigos valores do paganismo clássico, era [o neopaganismo de Nietzsche] tão profundamente cristão e moderno que só uma coisa o preocupava: a idéia do ‘futuro’ e a ‘vontade’ de o criar. Zaratustra, ‘o vencedor do Deus e do Nada’ (provindo o último da morte do primeiro), é ‘o homem redentor do futuro’. Toda a filosofia de Nietzsche é um grande ‘Prelúdio de uma Filosofia do Futuro’.” (Löwith, 1991, p.225)

Todos aqueles que se enveredam pela dialética do Iluminismo (que poderíamos definir, “grosso modo”, como a aplicação de regras racionais para estabelecer o que é verdadeiro e o que é falso em cada campo do conhecimento, para saber qual é a vida correta que os homens devem seguir para atingir os objetivos por eles buscados), são filósofos que se dedicam a reavaliarem o quadro dos ideais da razão que promanam a partir do século XVIII - tomado como legado positivo da modernidade -, em busca de respostas para a compreensão - e de saídas - dos processos frustrados de racionalização gerados pela própria modernidade. Nesse

sentido, qualquer crítica contrária aos fundamentos básicos do Iluminismo é interpretada como recaída no irracionalismo.

Partindo dessa base, ou seja, da tradição do Iluminismo, a reflexão filosófica dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (1947) - um texto “cheio de pedras”, pois lembra mais um estilo dramático do que propriamente filosófico, e no qual seus autores procuram não escrever de maneira simplificada para escapar à alienação da massificação no capitalismo avançado, além de emoldurá-lo nos quadros de um discurso filosófico tateante com suas sucessivas suspeitas nos “mestres” da filosofia das “Luzes” - é um duro ataque ao modelo científico formulado sob a inspiração iluminista, que resulta na racionalidade totalizante do mundo moderno. Dessa forma, toda a tradição do Iluminismo é colocada em juízo pelos autores da *Dialética...* Assim, o conceito de Iluminismo na *Dialética do Esclarecimento* como processo de autodestruição do Iluminismo é definido da seguinte forma:

“No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. Mas a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal. O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo.” (Adorno e Horkheimer, 1985, p.96)

A crítica da forma contemporânea do Esclarecimento, definida por Adorno e Horkheimer, pretende, “grosso modo”, mostrar que a ciência e a técnica que vieram para libertar o homem da visão mágica, do mito, criaram outro, mais potente e sofisticado: agora o homem é vítima do próprio progresso e da racionalidade técnica, visto que a ciência, a tecnologia, o conhecimento, sonhados pelos pioneiros do

pensamento moderno como possibilidade de minorar o sofrimento dos homens, vão perdendo cada vez mais o seu potencial libertário. Neste sentido, a *Dialética do Esclarecimento* procura acentuar que o programa do esclarecimento já representava o desencantamento (termo tomado emprestado do vocabulário de Max Weber) do mundo e que o Esclarecimento é totalitário.

O preço do triunfo da razão iluminista, como dizem Adorno e Horkheimer, foi precisamente a incorporação do mito e da razão soberana, da história como progresso e da lógica dualista. Na verdade, com a incorporação desses elementos a razão incapacitou-se para identificar a irracionalidade que ela própria produz; noutros termos, ao contradizer o mito, o programa do esclarecimento subtrai-se ao poder do próprio mito. Resumidamente, a razão iluminista tão decantada não é mais que a razão instrumental, presente na desigualdade, na opressão, nos pilares de sustentação da sociedade capitalista, enfim, nos domínios totalitários e ideológicos - especialmente no que se refere ao desaparecimento da perspectiva de felicidade do homem no mundo.

Desse ponto de vista, na trilha da reflexão dos frankfurtianos, é preciso empreender uma crítica negativa a fim de destruir este mito opressor. Mas, o impulso filosófico na *Dialética do Esclarecimento* tende a excluir todo e qualquer modelo de racionalidade, na medida em que para os frankfurtianos o pensamento se degradou em mero processo técnico, isto é, em razão instrumental. A razão, se auto-alienando, subordinou-se a tal ponto à realidade imediata que é incapaz de vislumbrar toda e qualquer alteridade. Assim, a *Dialética do Esclarecimento*, não se furtando a pensar uma crítica totalizada do mundo desencantado, concomitante ao empobrecimento progressivo da racionalidade, iconoclasticamente exclui todas as potencialidades da

razão até não restar nenhum lado positivo para se pensar inclusive a idéia de sujeito. Isto, do ponto de vista de Habermas, fornece uma clara indicação de que os autores da *Dialética*... devem muito a Nietzsche. O filósofo alemão enfatiza ainda que

“Nietzsche confere à crítica da razão uma tal inflexão afirmativa que a negação determinada - aquele procedimento, pois, que Horkheimer e Adorno, uma vez que a própria razão passou a vacilar, querem manter como único exercício - perde ela própria a sua acuidade.” (Habermas, 1990, p.121)

Por outro lado, uma das peculiaridades da *Dialética do Esclarecimento* refere-se ao tratamento que dispensa ao tema da modernidade. Não se limitando ao acontecimento histórico da modernidade, vão “buscar nos primórdios da civilização européia - na Grécia Antiga - os germens da cultura contemporânea.”²⁹. Aqui, em se tratando de convergências de conteúdo, como procura ressaltar Habermas, “para aquela construção que Horkheimer e Adorno põem como fundamento da sua ‘história primitiva da subjectividade’ encontram-se, ponto por ponto, correspondências em Nietzsche”³⁰.

Adorno e Horkheimer percorrem os Cantos da *Odisséia* de Homero, para apurar o preço que o herói Odisseu teve de pagar para escapar ileso de todas as aventuras que enfrentou durante o seu retorno a Ítaca. Após essas aventuras o herói homérico sai reforçado e consolidado de forma análoga - acentua Habermas - àquela do espírito que sai daquelas experiências da consciência das quais fala a fenomenologia hegeliana, ou seja, “com o mesmo propósito com que Homero, o épico, fala das aventuras de Ulisses”³¹.

²⁹ DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: U.F.M.G., 1997, p.45.

³⁰ HABERMAS, Jürgen. Op. cit., p.121.

³¹ Idem, ibidem, p. 112.

Particularmente, em vários pontos apreciamos o referido texto, levando-se em conta as aporias já apresentadas. Contudo, noutros pontos discordamos da interpretação que os autores dispensaram à *Odisséia* de Homero.

Em primeiro lugar, gostaríamos de apresentar os pontos positivos da obra dos frankfurtianos.

A *Dialética do Esclarecimento* - escrita em plena Segunda Guerra mundial - foi elaborada pelos seus autores para compreenderem as razões pelas quais a humanidade estava afundando no nazismo. Não se contentando com a dialética do iluminismo, a *Dialética...* retrocede no tempo, procurando refletir sobre a pré-história da razão ou dos traços de vontade de dominação sobre a natureza e de si próprio já inscritos na figura mitológica do herói Odisseu. O protagonista da *Odisséia* torna-se, então, nas páginas da *Dialética...*, o arquétipo do sujeito burguês. Dessa forma, Adorno e Horkheimer vêem no desabrochar da poesia homérica um momento de reorganização poética através do “Logos”, e nesta mesma reorganização uma extensão recuada no tempo quanto à gênese da racionalidade ocidental.

Inegavelmente, do nosso ponto de vista, o alcance do texto é notável, visto que especula sobre as origens do pensamento ocidental, incitando o leitor a pensar aquém e além da filosofia, na medida em que se debruça sobre um texto poético da Antiguidade. Com isso reconstrói uma idéia de razão, tendo como paradigma inicial a *Odisséia* de Homero. Aponta, enfim, para a primeira alegoria da constituição da identidade de um sujeito a partir das peripécias de Odisseu durante o transcurso de suas viagens fabulosas, mostrando o preço que a humanidade paga até chegar à idade da razão. Graças a uma mentira salvadora, isto é, o ardil utilizado por Odisseu - não revelando o seu verdadeiro nome para o gigante Polifemo e se autodenominando

Ninguém - o herói homérico poupa a sua própria vida. Como procuram frisar Adorno e Horkheimer, esta já é a dialética fatal do sujeito burguês esclarecido, cuja renúncia à própria identidade (razão esclarecida) é o preço que paga pela sua autoconservação enquanto sujeito. O mesmo ocorre na interpretação do episódio das “Sereias”, no qual Odisseu é o primeiro mortal que ouve o canto das Sereias e escapa vivo. Odisseu enfrenta a força do mito na passagem das Sereias e deve sobreviver aos seus encantos, autoreprimindo-se.

Por outro lado, a idéia básica da *Dialética...*, a saber: de que o Esclarecimento tende a transformar-se em barbárie, é algo do qual as monstruosidades do século XX com suas ditaduras fascistas e totalitárias - que deveriam ter sido abolidas pelos fundamentos do Iluminismo - apenas confirmam o seu componente quase profético.

Nesse sentido, trata-se de um livro com um admirável alcance teórico e muito bem argumentado. Contudo, a eficácia do texto é limitada pela recorrência supra-histórica ao problema da dominação da natureza. Em seu enfoque interdisciplinar, os autores usaram a *Odisséia* para reforçar a dialética do esclarecimento. Nesse sentido, tornam-se os autores da *Dialética do Esclarecimento* - que alcançaram os limites do pensamento moderno, terreno no qual quase desaparecem ou quase não existem mais os conceitos - reféns de sua própria argumentação, como dois dédalos espremidos em suas aporias, ao deixarem de lado outros aspectos do texto poético da Antiguidade. Como bem observou Benedito Nunes³², o relacionamento entre literatura e filosofia não é sempre solar, pois há coisas da literatura que obscurecem a filosofia e vice-versa. Trata-se de um relacionamento polêmico e perigoso, apesar da existência das relações de subsolo entre elas pelo viés da linguagem.

³² Cf. NUNES, Benedito. *Aceitação da noite*. In: **Crivo de Papel**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998, pp.263-266.

Mas, afinal, que outros aspectos discordantes são esses - em se tratando de divergências quanto à interpretação do conteúdo da *Odisséia* - que pulsam na *Dialética do Esclarecimento* e para os quais queremos apontar?

Em primeiro lugar, Adorno e Horkheimer citam de forma incorreta **Ninguém**, ou melhor: **Oudeis** (nome que o herói Odisseu se dá quando dialoga com o gigante Polifemo); na verdade, eles não levam em consideração a Métis (inteligência prática, arguta, sagaz, vigilante... que o discurso filosófico desde os seus primórdios procurou marginalizar) da qual Odisseu é o portador exemplar nos Cantos *Odisséia*. “Os dois atos contraditórios de Ulisses no encontro com Polifemo - sua obediência ao nome e ao repúdio dele - são, porém, mais uma vez a mesma coisa. Ele faz profissão de si mesmo negando-se como Ninguém, ele salva a própria vida fazendo-se desaparecer”³³. Aqui, Adorno e Horkheimer parecem confundir auto-alienação com Métis, pois como se explica, então, o aparecimento posterior de Odisseu junto à corte dos Feácios na condição de aedo-narrador? Por conseguinte, uma filosofia que deseja romper os limites da racionalidade instrumental, com o fito de denunciar o “desencantamento do mundo moderno”, reinterpretando o mito a partir de sua crítica ao Iluminismo (Ulisses, “... o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês...”, asseguram os autores da *Dialética do Esclarecimento*) não duplicou inadvertidamente a irracionalidade, projetando o mal do mundo moderno no mundo antigo? Com efeito, a *Dialética do Esclarecimento* não teria encampado a obra de Homero - a *Odisséia* - numa só categoria, a saber: a da racionalidade instrumental?

Em vista disso, retornando à arquitetura literária da *Odisséia*, voltemos ao

³³ ADORNO/HORKHEIMER. Op. cit., p.65.

episódio que narra a vitória de Odisseu sobre as Sereias. Contra a interpretação apressada de Adorno e Horkheimer, lembremos que Odisseu é herdeiro das Sereias. Afinal, a vitória de Odisseu representa o nascimento do aedo-narrador. Nesse sentido, Adorno e Horkheimer não levaram em conta que a sedução do canto das Sereias na *Odisséia* representa a perpetuação da memória. Afinal, após ouvir o canto das Sereias, Odisseu se torna herói e suas aventuras são narradas por ele mesmo na corte dos Feácios. Parece-nos que a definição do papel do poeta na *Odisséia* de Homero - a narração é a autonarração do próprio herói - não se confunde com auto-alienação ou rigidez como querem Adorno e Horkheimer, nem faz com que o sujeito regreda como prevê o esquema rigoroso da interpretação da *Odisséia* na *Dialética do Esclarecimento*. Na verdade, a construção lógica da *Dialética do Esclarecimento* deixou escapar aspectos fundamentais na interpretação da poética homérica, transformando Adorno e Horkheimer em vítimas da coerção lógica de seus próprios argumentos.

A meditação de Walter Benjamin sobre o passado tende a identificá-lo como um lugar de riquezas perdidas. Com Benjamin aprendemos que a história ignora a linha reta, o “continuum”; na linha da teoria da história benjaminiana a idéia de processo linear, legitimadora da idéia de progresso na história da modernidade, mais do que a pretensa realização da razão na história (Hegel), apresenta-se como a força geradora da infernalidade do presente. “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais ”, denuncia Benjamin em suas

teses sobre a história³⁴. A razão oprime e urge recuperar o seu reprimido. A riqueza em Benjamin é o que excede a razão instrumental: é preciso resgatar pelas interpretações filosófico-literárias o que o projeto racionalizador ocidental sequestrou. Porém, “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção”, diz Benjamin. O narrador tradicional que extraía da tradição seus ensinamentos é figura morta no nosso tempo; ao narrador contemporâneo resta apenas comunicar aos outros a sua própria desorientação. Como assinala Gagnebin em seu belo texto *Não Contar Mais?* (1994), “as qualidades do narrador tradicional voltam, distorcidas, invertidas, numa espécie de deformação irônica e dolorosa cuja expressão toda obra de Kafka configura”³⁵. Resta ao narrador contemporâneo tão-somente conquistar a duras penas as migalhas dos despojos de uma tradição morta que segue no cortejo triunfal - é o que nos fala Benjamin, e parece-nos que até hoje disso ninguém possa duvidar. Nesse sentido, as primeiras palavras de Benjamin, em seu ensaio *A Crise do Romance* (1930), são:

“No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém.” (Benjamin, 1985, p.54)

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*, tese 7. In: op. cit., p.225.

³⁵ GAGNEBIN, Jeanne M. Op. cit., p.75.

Fundir dois ciclos diferentes, o mais histórico de Odisseu e o mais mitológico de Ulisses numa única grande viagem, numa única grande aventura.

A literatura em segundo grau, que remete, retroage, repercute, remonta e se alimenta de outros textos. O conhecimento em permanente reconstrução, diálogo entre o discurso antigo e o da modernidade: reescrever os textos, multiplicando os sentidos. Homero canta a cólera de Aquiles e as façanhas de Odisseu; Virgílio narra os trabalhos e os amores de Enéias; em Joyce, a genialidade de Dédalo e a ousadia de um imprudente Ícaro. Odisseu, Enéias e Bloom - heróis culturais de deuses imortais ou herói cultural pagão: todos atuando como mediadores entre mundos distintos. Registros mitopoéticos: aventuras, errâncias, perdições, diálogo com os mortos, livros feitos de outros livros - parafraseando Genette (1984), quando se ama de verdade os textos, é sempre recomendável procurar amar logo os dois de uma só vez.

Os personagens de *Ulisses* experimentam o exílio espiritual: apesar das tentativas em experimentarem a liberdade, o amor ou a amizade são vítimas de suas próprias insatisfações. Seres partidos, estão condenados a viver em total isolamento com suas incompreensões e angústias.

O flâneur, como adverte Benjamin, é mercadoria e consumidor; deixa-se avaliar e a tudo observa com interesse. Nas galerias ou pelos labirintos da cidade o flâneur vê sua imagem refletida no vidro ou nos passantes que integram a multidão. Herói da nossa época, sua meta é sobreviver. A poesia moderna se instala nas grandes metrópoles. Ao contrário das epopéias antigas, que cantam os feitos dos seus heróis para que se perpetuem na memória, a poética moderna canta os obscuros antros nos quais perambulam os seus errantes heróis. Leopold Bloom, um simples vendedor de anúncios perambula pelas ruas da cidade de Dublin. As ruas e o olhar poético são

eixos que se cruzam para realizarem infinitas combinações que brotam do chão da cidade. Labirintos e esquecimento. Nesse espaço o poeta se aventura numa viagem sem a participação dos deuses, cuja nau igualmente não está submetida aos poderes dos deuses. “Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é - ritmo, cor, significado - e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens”, escreve Octávio Paz³⁶. O artista é criador de imagens, de constelações de imagens, de formas peculiares de comunicação. “O tempo do poema é distinto do tempo cronométrico. ‘O que passou, passou’, dizem. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a se reencarnar (...) passado que se reengendra e se reencarna”³⁷, insiste Paz.

“Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissémen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verde-muco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos...” (Ul. 32); (“Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs...” U 31). Stephen Dedalus então fecha os olhos: vê um cego desterrado, Tateando o calçamento com a bengala e guiando-se pelas ruas de Dublin.

*“O senhor Bloom virou à vitrina de bolos não vendidos da Confeitaria Gray e passou pela livraria do reverendo Thomas Connellan. Por que deixei a Igreja de Roma? (...) Por que deixamos a Igreja de Roma?
Uma rapazola cego batia estacado no meio-fio com uma bengala fina. Nenhum bonde à vista. Quer atravessar.
_ Quer atravessar? _ perguntou o senhor Bloom.
O rapazola cego não respondeu. Sua cara murada franziu fracamente. Movia a cabeça de incerteza.
_ Você está na Rua Dawson _ disse o senhor Bloom. _ A Rua Molesworth é em frente. Quer atravessar? A rua está livre.
A bengala moveu-se trêmula para a esquerda. (...)
_ Há um vagão ali _ disse o senhor Bloom _ , mas não está andando. Eu o acompanho no cruzar. Quer ir para a Rua*

³⁶ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 27.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 77.

Molesworth?

— Sim — respondeu o rapazola. — Rua Frederick Sul.

— Venha — disse o senhor Bloom.

Tocou suavemente no cotovelo afilado: depois tomou da frágil mão vidente para guiá-la à frente. (...)

— A chuva recolheu.

Nenhuma resposta. (...)

— Obrigado, senhor.

— Sabe que sou homem. A voz.

— À direita agora? Primeiro vire à esquerda.

O rapazola cego batia o meio-fio e se ia seu caminho, arrastando a bengala, sentindo de novo.

O senhor Bloom andava em pós dos pés sem olhos, um terno malajambrado de tuide de ponto espiga. Pobre juvenzinho! Como é que pôde saber que aquele vagão estava ali? Deve ter sentido. Vê coisas pela testa talvez. Uma espécie de sentido de volume. Peso. Sentiria se alguma coisa fosse tirada do lugar? Sentir um vazio. Gozada a ideia de Dublin que ele deve ter, batendo seu rumo nas pedras..."
(Ul. pp.137-138)

("Mr Bloom turned at Gray's confectioner's window of unbought tarts and passed the reverend Thomas Connellan's bookstore. Why I left the church of Rome. (...) Why we left the church of Rome.

A blind stripling stood tapping the curbstone with his slender cane. No tram in sight. Wants to cross.

— Do you want to cross ? Mr Bloom asked.

The blind stripling did not answer. His wallface frowned weakly. He moved his head uncertainly.

— You're in Dawson street, Mr Bloom said. Molesworth street is opposite. do you want to cross? There's nothing in the way. The cane moved out trembling to the left. (...)

— There's a van there, Mr Bloom said, but it's not moving. I'll see you across. Do you want to go Molesworth street?

— Yes, the stripling answered. South Frederick street.

— Come, Mr Bloom said.

He touched the thin elbow gently: then took the limp seeing hand to guide foward. (...)

— The rain kept off.

No answer. (...)

— Thanks, sir.

Know's I'am a man. Voice.

— Right now? First turn to the left.

The blind stripling tapped the curbstone and went on his way, drawing his cane back, feeling again.

Mr Bloom walked behind the eyeless feet, a flatcut suit of herringbone tweed. Poor young fellow! How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their

forehead perhaps: kind of sense of volume. Weight or size of it, something blacker than the dark. Wonder would he feel it if something was removed. Feel a gap. Queer idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones..."
U 148-149)

“... um velho homem que está sentado e conversa _ mas com quem? Homero, no quadro de Rembrandt, fala com um aluno, mas o quadro foi dividido em duas metades e o orador foi separado do seu ouvinte, de modo que agora fala sozinho.”

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Lisboa: Edições 70, 1990, p.144.

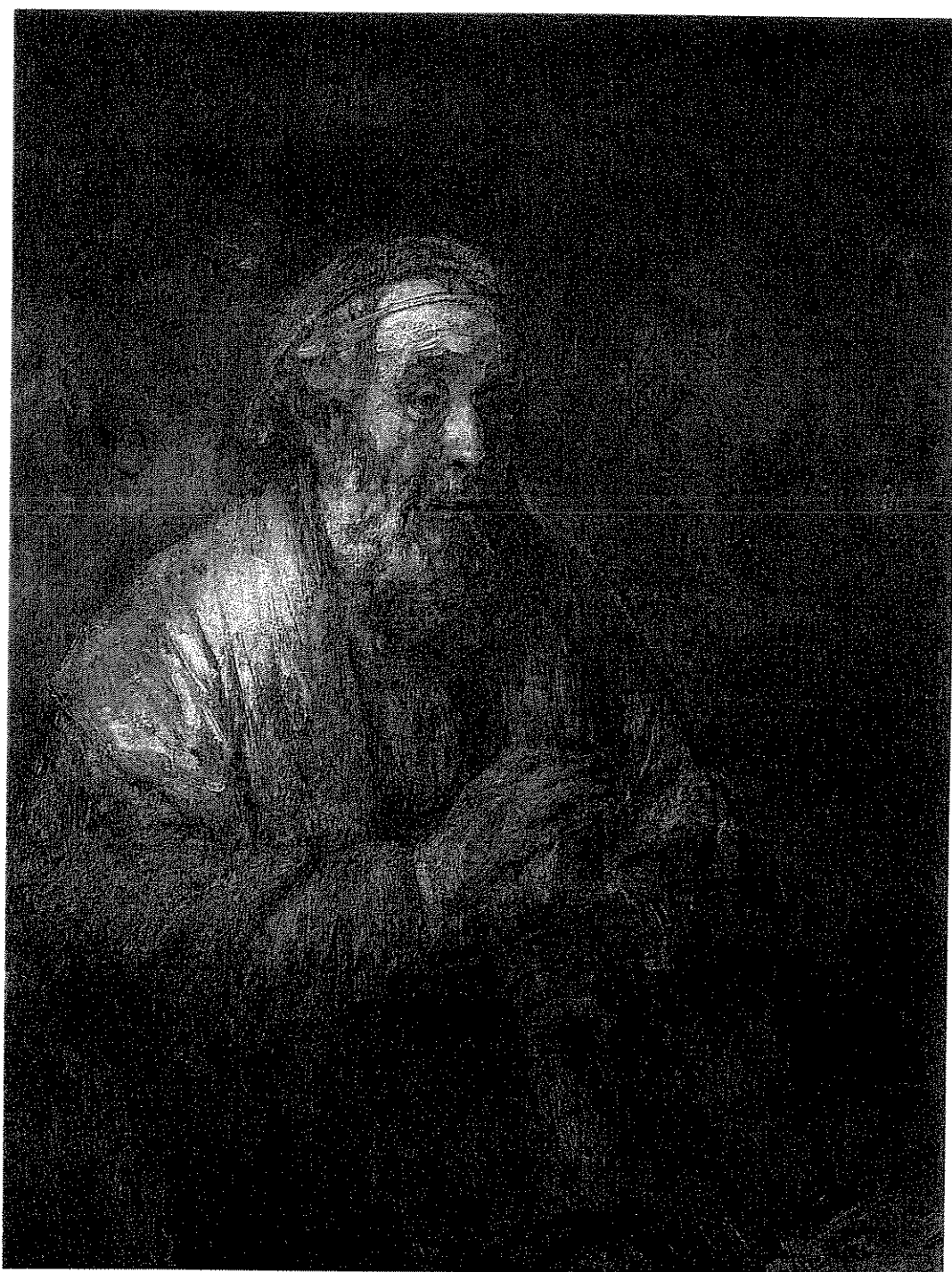


Figura 8 - REMBRANDT (1606-1669) Homero, 1663. Haia, Mauritshuis

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução Augustin Wernet, Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ANDERSON, Chester G. **James Joyce**. Tradução Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução Mauro W. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Origens do totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.]

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na cultura ocidental. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.

AUGÉ, Marc. **A Guerra dos Sonhos**: exercícios de etnoficção. Tradução Maria L. Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1998.

_____. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria L. Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. **Questões de Literatura e de Estética:** a teoria do romance. Tradução Aurora F. Bernadini et al. 3 ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas:** filosofia da imaginação criadora. Tradução Edison Darci Hellett. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Barbosa, Hemerson Alves Baptista. In: "Obras Escolhidas III ", São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Barbosa, Hemerson Alves Baptista. In: "Obras Escolhidas III ", São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. In: "Obras Escolhidas I ", São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGER, John. **Dürer:** a portrait of the artist. Portugal: Taschen, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marsahll. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução Carlos F. Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BLAKE, William. **Poesia e Prosa selecionadas.** Tradução Paulo Vizioli. 3 ed. São Paulo: J. C. Ismael, Editor, 1986.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir.** Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt (1606-1669):** o mistério da aparição. Tradução Paula Reis, Lisboa. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna:** representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

BORGES, Jorge L. **Ficções.** Tradução Carlos Nejer. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

BOSINELLI, R. M. B.; VAGLIO, C. M.; BOHEEMEN, C. **The Languages of Joyce**. John Benjamin Publishing Company: Philidelphia/ Amsterdam, 1992.

BRANDÃO, Junito de S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis: Rio de Janeiro, Vozes, 1993.

BRASIL, Assis. **Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BRISSON, Jean-Paul. **Virgile: son temps et le nôtre**. Paris: Libraire François Maspero, 1990.

BROCH, Hermann. **A morte de Virgílio**. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BRUNEL, Pierre (org.) et al. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRUNEL, P. PICHOS, C. ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

BURGESS, Anthony. **Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum**. Tradução José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Peter. **Vico**. Tradução Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BUTOR, Michel et al. **Joyce e o romance moderno**. Tradução T. C. Neto. São Paulo: Ed. Documentos, 1969.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CARDOSO, Sérgio et. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia do iluminismo**. Tradução Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius.. **As encruzilhadas do labirinto**. 2v. Tradução Carmen Sylvia Guedes, José Oscar de Almeida Marques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado**. Tradução Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CERTEAU, Michel de, et al **A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Tradução Ephraim F. Alves, Lúcia E. Orth. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1997.

COHN, Gabriel. (org.) **Comunicação e indústria cultural**: leitura de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública. 4 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Tradução Leda P. M. Iruzun. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral, Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Antonio C. Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre. **La cuisine du sacrifice en pays grec**. Éditions Gallimard, 1979.

_____. **Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs**. Paris: Champs Flammarion, 1974.

DÖBLIN, Alfred. **Berlim Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DUARTE, Rodrigo A de P. **Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano**. Belo Horizonte: U.F.M.G., 1997.

DUBOIS, J. et al. **Retórica Geral**. Tradução Carlos F. Moisés. São Paulo: Cultrix, 1984.

DUJARDIN, Édouard. **A canção dos loureiros**. Tradução Élide Valarini. São Paulo: Globo, 1969.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução Maria L. Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando C. Martins. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Introdução ao Arquitexto**. Tradução Fernando C. Martins. Lisboa: Vega [s.d.]

_____. **Palimpsestes: la littérature au second degré.** Paris: Éditions Seuil, 1982.

GILBERT, Stuart. **James Joyce's Ulysses.** 3 ed. New York: Vintage Books, 1955.

GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou O segundo nascimento de Roma.** Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da Mitologia Grega.** São Paulo: Cultrix, 1993.

HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade.** Tradução Ana M. Bernardo et al. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HEGEL, G. W. F. **A razão na história: introdução à filosofia da história universal.** Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

HESÍODO. **Origem dos deuses.** Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ed., 1981.

HOMÈRE. **L ' Odyssée: poésie homérique.** Texte établi et traduit par Victor Bérard. 3 t. 8 tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

HOMERO. **Odisseia.** Tradução Jaime Bruna/ tradução direta do grego. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Odisseia.** Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética, 1992.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Wolf, Dorothy Richardson, William Faulker e outros.** Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw- Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX.** Tradução Teresa L. Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

JAMES, William. **The Principles of Psychology.** The University of Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc. 20 p. 1980.

JOYCE, James. **Collected Poems: Chamber Music, Pomes Penyeach, Ecce Puer.** New York: Viking Compass Edition, 1969.

_____. **Dublinenses.** Tradução Hamilton Trevisan. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **Finnegans Wake.** New York: Penguin Books, 1976.

_____. **Música de Câmara.** Tradução Alípio C. Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. **Stephen le Héros**: fragment de la première partie de Dedalus. Traduit de l'anglais par Ludmila Savitsky. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **Ulisses**. Tradução Antônio Houaiss. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. **Ulysses**. Edited by Hans Walter Gabler. New York: First Vintage Books Edition, 1986.

_____. **Um retrato do artista quando jovem**. Tradução Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

KAIN, Richard M. **Fabulous Voyager**: James Joyce's Ulysses. Chicago: The University of Chicago Press, 1947.

KANT, Immanuel. **Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita**. Org. Ricardo R. Terra ; tradução Rodrigo Naves, Ricardo R. Terra. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Crítica da razão prática**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução Valerio Rohden, Udo Baldur Moosburger. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KAZANTZAKI, Nikos. **No palácio do Rei Minos**. Tradução Maria C. O. Marques. São Paulo: Editora Marco Zero, 1986.

KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925**. Tradução Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. Traduit de L'a anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert, Louis Évrard. **Saturne et la Mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989.

KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

_____. **Walter Benjamin: sociologia**. Tradução Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

KUMAR, Udaya. **The Joycean Labyrinth**: repetition, time, and tradition in Ulysses. Oxford: Clarendon Press, 1991.

LA BARCA, Pedro C. de. **A Vida é sonho**. Tradução Renata Pallottini. Scritta Editorial, São Paulo, 1992.

LEITE, Ligia C. Moraes. **O foco narrativo**. 8 ed. São Paulo: Ática.

LÖWITH, Karl. **O sentido da história**. Tradução Maria G. Segurado. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

MAGALHÃES, Sheila Faria. **Ulysses e Odisséia: convergências e divergências**. Dissertação de Mestrado: Dep. de Letras da Puccamp, Campinas, 1982.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. 10ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARX, ENGELS. **Manifesto do partido comunista**. 4 ed. São Paulo: Global Editora, 1984.

MATOS, Olgária C. F. Matos. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MENESES, Adélia B. **Do Poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MICHEL, Régis. **Géricault: l'invention du réel**. Paris: Gallimard, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Tradução Lya Luft, Carlos Abbenseth. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MUTRAN, Munira H. **A questão da Modernidade**. Orgas. Munira H. Mutran e Irlemar Chiampi. São Paulo: Caderno 1, USP, 1993.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. (Org.) **Riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NICHOLSON, Robert. **The Ulysses Guide: tours through Joyce's Dublin**. New York: Routledge, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Obras incompletas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 v. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Origem da tragédia**. Tradução Álvaro Ribeiro. 3ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **Crivo de Papel**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.

- PAIVA, Maria de, MOREIRA, Maria E. (orgs.) **Cultura. Substantivo Plural**: Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura. São Paulo: Editora 34, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria C. F. Kneese. Perspectivas, 1979.
- PAZ, Octávio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos: um léxico histórico**. 2 ed. Lisboa: Calouste, 1983.
- PETRARCA. **O Cancioneiro de Petrarca**. Tradução Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1945.
- PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 5 ed. Lisboa: Calouste [s.d.]
- POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Tradução Dorothée de Bruchard e notas de Walter Benjamin. Porto Alegre: Editora Paraula, 1993.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PROUST, Marcel. **O tempo redescoberto**. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 11 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. **Letras e Leituras**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. **Texto/Contexto**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENTHAL, Erwin T. **O universo fragmentário**. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Editora da USP, 1975.
- ROUANET, Sérgio P.. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- SHAKESPEARE. **Teatro Completo**: tragédias. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Cia. Melhoramentos, [s.d.]
- SCHWARZ, Daniel R. **Reading Joyce's Ulysses**. New York: St. Martin's Press Inc., 1987.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de mitologia greco-latina**. belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução Gilda Stuart, Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Tradução Miguel S. Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

TINDALL, William Y. **a reader's guide to James Joyce**. 21 ed. New York: Farrar, Straus e Giroux, 1978.

TORRANO, Jaa. **O sentido de Zeus**: o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo. São Paulo: Iluminuras, 1996.

VASCONCELLOS, Paulo S. de. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. 2 v. Tese de Doutorado: FFLCH / USP, 1996.

VERGÍLIO. **Eneida**. Tradução Carlos Alberto Nunes / no metro original. São Paulo: UnB e A Montanha, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1992.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma nova ciência**. Tradução e notas Antonio L. A. Prado. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: EPU, 1991.

WEIL, Simone. **A Condição Operária** e outros estudos sobre a opressão. Tradução Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. Tradução Waltensir Dutra. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens**. Tradução Maria A. A. Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

AS MIL E UMA NOITES. Tradução de Aluísio Abranches. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1986.

BÍBLIA. (Tradução Pe. Alberto Braun et al). São Paulo: Edições Loyola, 1989.

LONGMAN dictionary of contemporary English. Longman Group UK Limited, 1987.

Artigos de Jornal:

GENETTE, Gérard. *O grande jogo da literatura*. Folha de São Paulo. São Paulo, 1 janeiro 1984, Folhetim, pp. 8-9.

LUCAS, Fábio. *Pensamento Mundificado (Benedito Nunes: filosofia e literatura)*. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 setembro 1998, Caderno Mais, p.5.

NESTROVSKI, Arthur. *James Joyce e as Sereias*. Folha de São Paulo. São Paulo, 17 julho 1987, Folhetim, pp. B2-B-5.

_____. *Contos mostram Joyce 'sóbrio'*. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 março 1993, Livros, p.6-10.

NUNES, Benedito. *A voz inaudível de Deus*. Folha de São Paulo, 30 março 1997, Caderno Mais, p. 5.

Revistas:

Revista USP. *Dossiê Walter Benjamin*, no.15, São Paulo, 1992.

Revue d'Esthétique. *Benjamin*. no.1, Toulouse, Privat, CNRS, 1981.

Revue d'Esthétique. *Adorno*. no.8, Tolouse, Privat, CNRS, 1985.

EUROPE Revue littéraire mensuelle. *Benjamin*. Avril 1996.

Idem. *Charles Baudelaire*. 1992.

Idem. *Virgile*. Janvier-février 1993.

Idem. *Robert Musil et Hermann Broch*. Janvier-février 1991.

Idem. *Joyce*. Janv. fév.1984.

Travessia: revista de literatura, no. 33, Ilha de Santa Catarina, ago.-dez.1996, UFSC.

Coleções:

A Grande Arte na Pintura. Tradução Virgínia Guimarães. no.32, Barcelona: Salvat Editores S.A., 1987.

História da Arte. Tradução Virgínia Guimarães. v 6, Barcelona: Salvat Editores S.A., 1978.

BIBLIOGRAFIA*

ABENSOUR, Miguel. **O novo espírito utópico**. Tradução Cláudio Stieltjes. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

ADORNO, Theodor W. **Dialéctica Negativa**. Tradução José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.

_____. **Educação e emancipação**. Tradução Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. Tradução Luiz Eduardo Bicca. 2 ed. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Notas de Literatura**. Tradução Celeste Aída Galeão, Idalina Azevedo da Silva. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Palavras e sinais: modelos críticos 2**. Tradução Maria Helena Ruschel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

_____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução Augustin Wernet, Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Theodor Adorno: sociologia**. Org. Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70 [s.d]

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antonio de Almeida. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

* A **Bibliografia** inclui a literatura tomada como fonte de consultas durante todo o desenvolvimento da nossa pesquisa.

ADORNO T. W. et al. Org. Luiz C. Lima. **Teoria da cultura de massa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução Cristiano Martins. 2 v. 5 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ALTER, Robert. **Anjos necessários**: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ANDERSON, Chester G. **James Joyce**. Tradução Eduardo F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

APPEL, Myrna Bier et al. **As Formas do Épico**: da epopéia à telenovela. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

ARANTES, Paulo Eduardo. **Hegel: a ordem do tempo**. São Paulo: Editora Polis, 1981.

_____. **Ressentimento da dialética**: dialética e experiência intelectual em Hegel. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. **A dignidade da política**. Tradução Helena Martins et al. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Tradução Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

_____. **Da revolução**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Entre o passado e o futuro**. Tradução Mauro W. B. de Almeida. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Homens em tempos sombrios**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Lições sobre a filosofia de Kant**. Tradução André Duarte de Macedo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. **Origens do totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.]

_____. **Ética a Nicômaco/Poética**. Seleção de textos José A. M. Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. 2 ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINUS. **Crítica e teoria literária na Antiguidade**. Tradução David Jardim Jr.. São Paulo: Ediouro, 1989.

ASSOUN, Paul-Laurent. **A escola de Frankfurt**. Tradução Helena Cardoso. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na cultura ocidental**. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.

AUGÉ, Marc. **A Guerra dos Sonhos: exercícios de etnoficção**. Tradução Maria L. Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1998.

_____. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria L. Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Tradução Clarice Meireles, Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Motta Pessanha et al. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

_____. **A poética do espaço**. Tradução Antônio da Costa Leal, Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado [s.d.]

_____. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução Paulo Neves Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais**. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria E. G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernadini et al. 3 ed. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Hortênsia dos Santos. 11 ed. Rio de Janeiro, 1991.

_____. **Mitologias**. Tradução Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 4 ed. Rio de Janeiro: Difel, 1980.

_____. **Novos ensaios críticos: seguidos de O Grau Zero da Escritura**. Tradução Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, Álvaro Lorencini. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **As flôres do mal**. Tradução Jamil A. Haddad. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

_____. **A modernidade e Baudelaire**. Org: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Le spleen de Paris: les paradis artificiels**. Paris: Bookking, 1995.

_____. **O meu coração a nu**. Tradução João Costa. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

_____. **O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Tradução Antonio Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

_____. **Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora**. Tradução Edison Darci Hellett. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Reflexões sobre meus contemporâneos**. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1992.

_____. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Tradução Suely Bastos. 2 ed. São Paulo: Brasiliense [s.d.]

_____. **As estratégias fatais**. Tradução Manuela Parreira. Lisboa: Editorial Estampa, 1990.

BÉGUIN, Albert. (Org.) **Le Romantisme Allemand**. Marseille: Les Cahiers du Sud, 1949.

BENJAMIN, Andrew, OSBORNE, Peter (Orgs.) **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tradução Heindrun K. M. Silva, Arlete de Brito, Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Barbosa, Hemerson Alves Baptista. In: "Obras Escolhidas III", São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Essais I 1922-1934: Goethe, Proust, Valéry, Kafka**. Traduits par Maurice Gandillac. Paris: Éditions Denoel, 1983.

_____. **La metafísica de la juventud**. Traducción Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. In: "Obras Escolhidas I", São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O conceito de crítica de arte na romantismo alemão**. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. In: "Obras Escolhidas II", São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Paris, Capitale du XIX Siècle: Le Livre des Passages**. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste. 2 éd. 2 t. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984.

_____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Tradução Maria L. Moita et al. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. Org. e tradutor Willi Bolle. **Documentos de cultura, documentos de barbárie:** escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter, SCHOLEM, Gershom. **Correspondência.** Tradução Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I.** Tradução Maria G. Novack. 4 ed. Campinas, SP: Pontes, 1995.

_____. **Problemas de linguística geral II.** Tradução Eduardo Guimarães et al. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BERGER, John. **Dürer: a portrait of the artist.** Portugal: Taschen, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Tradução Carlos F. Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BLAKE, William. **Poesia e Prosa selecionadas.** Tradução Paulo Vizioli. 3 ed. São Paulo: J. C. Ismael, Editor, 1986.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir.** Tradução Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **O cânone ocidental:** os livros e a escola do tempo. Tradução Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BOCKEMÜHL, Michael. **Rembrandt (1606-1669):** o mistério da aparição. Tradução Paula Reis, Lisboa. Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna:** representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. **Tableaux berlinois (Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar).** Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 1984.

BORGES, Jorge L. **Ficções.** Tradução Carlos Nejer. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- BOSINELLI, R. M. B.; VAGLIO C. M.; BOHEEMEN, C. **The Languages of Joyce**. John Benjamin Publishing Company: Philadelphia/Amsterdam, 1992.
- BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno: dez grandes escritores**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, Junito de S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis: Rio de Janeiro, Vozes, 1993.
- BRASIL, Assis. **Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BRESCIANI, Maria e. M. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BRISSON, Jean-Paul. **Virgile: son temps et le nôtre**. Paris: Librairie François Maspero, 1990.
- BROCH, Hermann. **A morte de Virgílio**. Tradução Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BRUNEL, Pierre (org.) et al. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BRUNEL, P. PICHOS, C. ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor Adorno**. México: S. Veintuino, 1981.
- BURGESS, Anthony. **Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum**. Tradução José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURKE, Peter. **Vico**. Tradução Roberto L. Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- BUTOR, Michel et al. **Joyce e o romance moderno**. Tradução T. C. Neto. São Paulo: Documentos, 1969.
- CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas.** Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas.** Introdução e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CAMPOS, Augusto e Haroldo. **Panorama do Finnegans Wake.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

CANETTI, Elias. Tradução Sérgio Telarolli. **Massa e Poder.** São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CARDOSO, Sérgio et. **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

CASSIRER, Ernest. **A filosofia do iluminismo.** Tradução Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade.** Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **As encruzilhadas do labirinto.** 2v. Tradução Carmen Sylvia Guedes, José Oscar de Almeida Marques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado.** Tradução Rosa Maria Boaventura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CERTEAU, Michel de, et al **A Invenção do Cotidiano: 1. artes de fazer.** Tradução Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. et al **A Invenção do Cotidiano: 2. morar, cozinhar.** Tradução Ephraim F. Alves, Lúcia E. Orth. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1997.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII.** Tradução Mary Del Priore. Brasília: Ed. UnB, 1994.

CHÂTELET, François (org.) **A filosofia de Kant a Husserl.** Tradução José A. Furtado et al. Lisboa: Dom Quixote, [s.d.]

CHESNEAUX, Jean. **Modernidade-mundo: brave modern world.** Tradução João da Cruz. Petrópolis: Vozes, 1995.

CHIAMPÌ, Irleamar. (Orga.) **Fundadores da modernidade.** São Paulo: Ática, 1991.

COHN, Gabriel. (org.) **Comunicação e indústria cultural: leitura de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública.** 4 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

COHN, Gabriel (Org.). **Theodor W. Adorno: sociologia**. São Paulo: Ática, 1986.

COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Tradução Leda P. M. Iruzun. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

COLLINGWOOD, R. G. **A Ideia de História**. Tradução Alberto Freire. Lisboa: Editorial Presença, [s.d.]

CUMMING, Robert. **Para entender a arte**. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura européia e Idade Média latina**. Tradução Teodoro Cabral, Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

DARNTON, Robert. **O Iluminismo como negócio: história da publicação da "Enciclopédia", 1775-1800**. Tradução Laura Teixeira Motta, Maria L. Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Stela S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELACAMPAGNE, Christian. **História da filosofia no século XX**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Tradução Antonio C. Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Tradução André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre. **La cuisine du sacrifice en pays grec**. Éditions Gallimard, 1979.

_____. **Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs**. Paris: Champs Flammarion, 1974.

DIDEROT e D'ALEMBERT (Orgs). **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios por uma sociedade de letrados**. Tradução Fúlvia Maria Luiza Moretto. São Paulo: Editora Unesp, 1989.

DÖBLIN, Alfred. **Berlim Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

DOMINGUES, Ivan. **O Fio e a Trama: reflexões sobre o tempo e a história**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

DUARTE, Rodrigo A de P. **Adornos**: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano. Belo Horizonte: U.F.M.G., 1997.

_____. **Mimesis e racionalidade**: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno. São Paulo: Loyola, 1993.

DUBOIS, J. et al. **Retórica Geral**. Tradução Carlos F. Moisés. São Paulo: Cultrix, 1984.

DUJARDIN, Édouard. **A canção dos loureiros**. Tradução Élide Valarini. São Paulo: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução Liliane Fitipaldi. Lisboa: Edições 70, 1995.

DURAND, Will, DURAND, Ariel. **História da Civilização**. Tradução Mamede de S. Freitas et al. Rio de Janeiro: Ed. Record, v.9, 1975.

EAGLETON, Terry. **Walter Benjamin**: or towards a revolutionary criticism. 4 ed. N.Y./London, 1992.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução Pérola de Carvalho. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Obra aberta**. Tradução Giovanni Cutolo. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Tradução Maria L. Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Artenova S.A., 1972.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Ensaio**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

_____. **Notas para uma definição de cultura**. Tradução Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**. Tradução Lya Luft. São Paulo: Globo, 1989.

_____. **Ao longo do riocorrente: ensaios literários e biográficos.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FAIRHALL, James. **James Joyce and the question of history.** New York: Cambridge U. Press, 1993.

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário escolar latino-português.** Rio de Janeiro: MEC, 1955.

FENTRESS, James, WICKHAM, Chris. Tradução Telma Costa. **Memória social.** Lisboa: Teorema. 1994.

FINLEY, M. I. **O mundo de Ulisses.** Tradução Armando Cerqueira. 3 ed. Lisboa: Ed. Presença, 1988.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard e Pécuchet.** Tradução Galeão Coutinho, Augusto Meyer. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FONTES, Joaquim B. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos.** São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance.** Tradução Maria H. Martins. 2 ed. São Paulo: Globo, 1998.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização.** Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução Laura F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Tradução Salma Tannus Muchail. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FRAZER, Sir James G. **O ramo de ouro.** Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1982.

GARDINER, Patrick. **Teorias da história.** Tradução Vítor Matos e Sá. 3 ed. Lisboa: Calouste, 1984.

GAGNEBIN, Jeanne M. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Walter Benjamin: os cacos da história.** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GARCIA-ROZA, Luiz A. **Freud e o inconsciente.** 11 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

- _____. **Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise**. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando C. Martins. 3 ed. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. **Figuras**. Tradução Ivonne F. Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Introdução ao Arquitexto**. Tradução Fernando C. Martins. Lisboa: Vega [s.d.]
- _____. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions Seuil, 1982.
- GIARDINA, Andrea. **O homem romano**. Tradução Maria J. V. de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- GILBERT, Stuart. **James Joyce's Ulysses**. 3 ed. New York: Vintage Books, 1955.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução Marta C. Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução Álvaro Cabral. 15 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.
- GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou O segundo nascimento de Roma**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GROSS, John. **Joyce**. Traduction David Léger. Paris: Éditions Seghers, 1972.
- GUINSBURG, J. (Org.) **O Romantismo**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da Mitologia Grega**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- HABERMAS, J. **O discurso filosófico da modernidade**. Tradução Ana M. Bernardo et al. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução Hadaíl U. Sobral. 4 ed. São Paulo: Loyola, 1994.
- HATZFELD, H. Anthony. **Estudos sobre o barroco**. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução Ordep José Serra. São Paulo: editora Unesp e Paz e Terra, 1996.
- _____. **Prefácio a Platão**. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1996.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HAY, Louis (org.). **Genèse de Babel: Joyce et la création**. Paris: Éditions du CNRS, 1985.
- HÉBER-SUFFRIN, Pierre. **O “Zaratustra” de Nietzsche**. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos**. Tradução Ernildo Stein. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.
- HELLER, Erich. **Kafka**. Tradução James Amado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- HEGEL, G. W. F. **A razão na história: introdução à filosofia da história universal**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1995.
- HEGEL, G. W. F. **Discursos sobre Educação**. Tradução Ermelinda Fernandes. Lisboa: Edições Colibri, 1994.
- _____. **Estética**. Tradução Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- _____. **Estética: a idéia e o ideal; estética: o belo artístico ou o ideal**. Tradução Orlando Vitorino. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. **La raison dans l’histoire: introduction à la philosophie de l’histoire**. Tradução K. Papaioannou. Paris: L. Plon, 1965.
- _____. **Precis de l’Encyclopédie des Sciences philosophiques**. Traduit de L’Allemand par J. Gibelin. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1952.
- HERÓDOTOS. **História**. Tradução Mário da Gama Kury. 2ed. Brasília: Editora UnB, 1988.
- HESÍODO. **Origem dos deuses**. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Massao Ed., 1981.
- HÖLDERLIN, F. **Cantos do destino**. Tradução Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Iluminuras, 1994.

HOMÈRE. **L'Odyssée**. Traduction Mme. Dacier. Paris: Librairie Garnier Frères, [s.d.]

_____. **L' Odyssée: poésie homérique**. Texte établi et traduit par Victor Bérard. 3 t. 8 tirage. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

HOMERO. **A ira de Aquiles: canto I da Ilíada**. Tradução Haroldo de Campos e Trajano Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. **Ilíada: em forma de narrativa**. Tradução Carlos R Nunes. São Paulo: Ediouro [s.d.]

_____. **A Ilíada: em verso**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro [s.d.]

_____. **Odisseia**. Tradução Jaime Bruna/tradução direta do grego. 13 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **Odisseia**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. **Odisseia**. Tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. **The Iliad of Homer and the Odyssey** (Rendered into English prose by Samuel Butler) Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1952.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Tradução Augusto Abelaira. Braga: Ulissea, 1996.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**: um estudo sobre James Joyce, Virginia Wolf, Dorothy Richardson, William Faulker e outros. Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw- Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução Teresa L. Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

INGRAM, David. **Habermas e a dialética da razão**. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Ed. UnB., 1993.

JACQUET, Claude. **Genese et métamorphoses du texte jocien**. Paris: P. Sorbonne, 1985.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

JAMES, William. **The Principles of Psychology**. The University of Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc. 20 p. 1980.

JAMESON, Frederic. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX.** Tradução Iumna M Simon. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico.** Tradução Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Tradução Maria E. Cevalque. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Adorno, ou a persistência da dialética.** Tradução Luiz P. Rouanet. São Paulo: Editora Boitempo, 1997.

JAY, Martin. **As idéias de Adorno.** Tradução Roberto Ventura. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. **La imaginación dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt.** Traducción Juan C. Curutchet. Madrid: Taurus, 1974.

JENNINGS, Michael W. **Dialectical Images: Walter Benjamin's of literary criticism.** New York: Cornell University, 1987.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

JOBIM, J. Luís. (Org.) **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOYCE, James. **A portrait of the artist as a young man.** Genoa: Cideb Editrice, 1995.

_____. **Collected Poems: Chamber Music, Pomes Penyeach, Ecce Puer.** New York: Viking Compass Edition, 1969.

_____. **Dubliners.** Denmark: Wordsworth Ed. Ltda, 1994.

_____. **Dublinenses.** Tradução Hamilton Trevisan. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **Finnegans Wake.** New York: Penguin Books, 1976.

_____. **Finnegans Wake.** Traduction Philippe Lavergne. Paris: Éditions Gallimard, 1982.

_____. **James Joyce: escritos críticos.** Traductor Andrés Bosch. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. **Música de Câmara.** Tradução Alípio C. Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 1998.

_____. **Stephen le Héros: fragment de la première partie de Dedalus.** Traduit de l'anglais par Ludmila Savitsky. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **The Essential James Joyce.** With an introduction and Notes by Harry Levin. Suffolk: Panther Books, 1977.

_____. **Ulisses.** Tradução Antônio Houaiss. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

_____. **Ulysse.** Traduction Auguste Morel, Stuart Gilbert. Paris: Gallimard, 1948.

_____. **Ulysses.** Edited by Hans Walter Gabler. New York: First Vintage Books Edition, 1986.

_____. **Um retrato do artista quando jovem.** Tradução Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo: Siciliano, 1992.

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Tradução Modesto Carone. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Carta ao pai.** Tradução Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. **Contos, fábulas e aforismos.** Org. Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1993.

_____. **Nas galerias.** Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

KAIN, Richard M. **Fabulous Voyager: James Joyce's Ulysses.** Chicago: The University of Chicago Press, 1947.

KANT, Immanuel. **Idéia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita.** Org. Ricardo R. Terra ; tradução Rodrigo Naves, Ricardo R. Terra. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A religião nos limites da simples razão.** Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.

_____. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução Valerio Rohden, Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

_____. **Crítica da razão prática.** Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1994.

_____. **Crítica da razão pura.** Tradução Valerio Rohden, Udo Baldur Moosburger. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Sobre a pedagogia.** Tradução Francisco Cock Fontanella. Piracicaba: Editora Unimep, 1996.

KAZANTZAKI, Nikos. **No palácio do Rei Minos.** Tradução Maria C. O. Marques. São Paulo: Editora Marco Zero, 1986.

- KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925**. Tradução Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.
- KENNER, Hugh. **Joyce's Voices**. University of California, 1978.
- KITTO, H. D. F. **Os Gregos**. Tradução José Manuel Coutinho e Castro. 3 ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1980.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz. Traduit de L'a anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert, Louis Évrard. **Saturne et la Mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989.
- KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- KOTHE, Flávio R. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. (Org.) **Benjamin & Adorno: confrontos**. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. **Para ler Benjamin**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- _____. **Walter Benjamin: sociologia**. Tradução Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- KRAMER, Sonia. **Por entre as pedras: arma e sonho na escola**. São Paulo: Ática, 1993.
- KUMAR, Udaya. **The Joycean Labyrinth**: repetition, time, and tradition in Ulysses. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- LA BARCA, Pedro C. de. **A Vida é sonho**. Tradução Renata Pallottini. Scritta Editorial, São Paulo, 1992.
- LAFER, Celso. **Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LAUTER-MÜLLER, Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. Tradução Oswaldo Giacoia Junior. São Paulo: Annablume, 1997.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Papirus, 1990.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Tradução Alcides J. Barros. São Paulo: Ática, 1991.
- LEITE, Ligia C. Moraes. **O foco narrativo**. 8 ed. São Paulo: Ática.

LESKY, Albin. **História da Literatura Grega**. Tradução Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LÍVIO, Tito. **História de Roma**. Tradução Paulo M. Peixoto. 6 v. São Paulo: Paumape, 1989.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura**. Editora Unesp & Unicamp, 1993.

_____. **A Identidade e a Diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa**. São Paulo: Editora USP, 1997.

_____. **Metáfora: da retórica à semiótica**. São Paulo: Atual, 1986.

LÖWITH, Karl. **O sentido da história**. Tradução Maria G. Segurado. Rio de Janeiro: Edições 70, 1991.

LÖWY, Michael. **Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

_____. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1990.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

_____. **O inumano: considerações sobre o tempo**. Tradução Ana C. Seabra, Elizabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

MAGALHÃES, Sheila Faria. **Ulysses e Odisséia: convergências e divergências**. Dissertação de Mestrado: Dep. de Letras da Puccamp, Campinas, 1982.

MALLARMÉ. **Prosas de Mallarmé**. Tradução Dorothé de Bruchard. Porto Alegre: Paraula, 1995.

MAN, Paul de. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Tradução Herbert Caro. 10ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **A morte em Veneza: Tristão. Gladius Dei**. Tradução Herbert Caro Rio de Janeiro: Editôra Opera Mundi, 1970.

MARX, Karl. **A ideologia alemã I e II**. Tradução Conceição Jardim, Eduardo L. Nogueira. 2 v. São Paulo: Martins Fontes [s.d.]

_____. **O dezoito brumário**. Tradução Leandro Konder. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARX, ENGELS. **Manifesto do partido comunista**. 4 ed. São Paulo: Global Editora, 1984.

MATOS, Olgária C. F. Matos. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEDEIROS, Sílvia. **Moral e política em Hannah Arendt e Walter Benjamin**. Tese de mestrado: IF Puccamp, 1994.

MENESES, Adélia B. **Do Poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MERQUIOR, J. G. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

_____. **O marxismo ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MEYER, Augusto. **Textos críticos**. Org. João A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MICHEL, Régis. **Géricault: l'invention du réel**. Paris: Gallimard, 1992.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MISSAC, Pierre. **Passage de Walter Benjamin**. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MURICY, Katia. (Orga.) **O que nos faz pensar: Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: PUC do Rio de Janeiro, 1992.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Tradução Lya Luft, Carlos Abbenseth. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

MUTRAN, Munira H. **A questão da Modernidade**. Orgas. Munira H. Mutran e Irlemar Chiampi. São Paulo: Caderno 1, USP, 1993.

NESTROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. (Org.) **riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NICHOLSON, Robert. **The Ulysses Guide: tours through Joyce's Dublin**. New York: Routledge, 1989.

NIETZSCHE, F. W. **A Gaia Ciência**. (Tradução Márcio Pugliesi) São Paulo: Hemus, 1981.

_____. **Além do bem e do mal: ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus, 1981.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Tradução Eduardo N. Fonseca. São Paulo: Hemus, 1977.

_____. **Aurora**. Tradução Rui Magalhães. Porto: Rés, 1983.

_____. **Crepúsculos dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo: textos escolhidos**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **Ditirambos de Diônisos**. Tradução Manuela Sousa Marques. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

_____. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é**. Tradução Paulo C. Souza. São Paulo: Max Limonad, 1985.

_____. **Obras incompletas**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. 2 v. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. **Origem da tragédia**. Tradução Álvaro Ribeiro. 3ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1978.

NOVAES, Adauto. (Org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

_____. **A crise da razão**. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.

_____. **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- NOVALIS, F. von H. **Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- _____. **Os hinos à noite**. Tradução Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- NUNES, Benedito. **Crivo de Papel**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.
- _____. **O tempo da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger**. São Paulo: Ática, 1992.
- OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine 1830-1848**. Tradução José M. Macedo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- PAIVA, Maria de, MOREIRA, Maria E. (orgs.) **Cultura. Substantivo Plural: Ciência Política, História, Filosofia, Antropologia, Artes, Literatura**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria C. F. Kneese. Perspectivas, 1979.
- PARATORE, Ettore. **História da Literatura Latina**. Tradução Manuel Losa. S. J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PAZ, Octávio. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia**. 7 ed. Mexico: EFE, 1990.
- _____. **Los hijos del limo**. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1993.
- _____. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PECHMAN, Robert Moses (Org.) **Olhares sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- PEREIRA, Maria H. da R. **Estudos de história da cultura clássica**. 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos: um léxico histórico**. 2 ed. Lisboa: Calouste, 1983.

PETRARCA. **O Cancioneiro de Petrarca**. Tradução Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1945.

PLATÃO. **A República**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 5 ed. Lisboa: Calouste [s.d.]

_____. **Fedro**. Tradução Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

POE, Edgar Allan. **O homem das multidões**. Tradução Dorothée de Bruchard e notas de Walter Benjamin. Porto Alegre: Editora Paraula, 1993.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. 3 ed. Tradução Heloysa L. Dantas, José A. Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

_____. **ABC da literatura**. Tradução Augusto de Campos, José A. Paes. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROUST, Marcel. **Nas trilhas da crítica**. Tradução Plínio A. Coelho. São Paulo: Imaginário, 1994.

_____. **No caminho de Swam**. Tradução Mario Quintana. 17 ed. São Paulo: Globo, 1995.

_____. **O tempo redescoberto**. Tradução Lúcia Miguel Pereira. 11 ed. São Paulo: Globo, 1994.

QUINTELA, Paulo. **Hölderlin**. Tradução Paulo Quintela. 2 ed. Porto: Editorial Inova Limitada, 1971.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RICOUER, Paul. **A metáfora viva**. Tradução Joaquim Torres Costa. Porto: Rés [s.d.]

_____. **História e verdade**. Tradução F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

_____. **O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica**. Tradução M. F. de Sá Correia. Rio de Janeiro: Imago. [s.d.]

_____. **O mal: um desafio à filosofia e à teologia**. Tradução Maria da P. E. de Almeida. Campinas, SP: Papirus, 1988.

_____. **Teoria da interpretação:** o discurso e o excesso de significação. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Tempo e narrativa:** tomo I. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa:** tomo III. Tradução Roberto Leão Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. **Tempo e narrativa:** tomo II. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

RIEDEL, Dirce C. (Orga.) **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno.** 2ed. Tradução Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1976.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia completa.** 2 ed. Tradução Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. **Uma temporada no inferno e iluminações.** Tradução Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Ed. Civ. Brasileira, 1957.

ROSENFELD, Anatol. **Letras Germânicas.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

_____. **Letras e Leituras.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Texto/Contexto.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **Texto/Contexto II.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Thomas Mann.** Campinas: Perspectiva, 1994.

ROSENTHAL, Erwin T. **O universo fragmentário.** Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Editora da USP, 1975.

ROUANET, Sérgio P. **A razão cativa:** as ilusões da consciência: de Platão a Freud. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1987.

_____. **A razão nômade:** Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

_____. **As razões do iluminismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Édipo e o anjo:** itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SHATTUCK, Roger. **As idéias de Proust**. Tradução Eliane F. Pereira. São Paulo: Cultrix, 1985.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução Victor- Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHOLEM, Gershom G. **A cabala e seu simbolismo**. Tradução Hans Borger et al. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. **As grandes correntes da mística judaica**. Tradução Dora Ruhman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **De Berlim a Jerusalem: recordações da juventude**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. **Walter Benjamin: a história de uma amizade**. Tradução J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- SHAKESPEARE. **Teatro Completo: tragédias**. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Cia. Melhoramentos, [s.d.]
- SCHOPENNHAUER, Arthur. **Sobre livros e leituras**. Tradução Philippe Humblé, Walter Carlos Costa. Porto Alegre: Paraula, 1994.
- SCHWARZ, Daniel R. **Reading Joyce's Ulysses**. New York: St. Martin's Press Inc., 1987.
- SLATER, Phil. **Origem e significado da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. **Dicionário de mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1965.
- STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Tradução Gilda Stuart, Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. **Paisagens da solidão: ensaios sobre filosofia e cultura**. São Paulo: L. Duas Cidades, 1986.
- SZONDI, Peter. **Poésie et poétique de l'idéalisme allemand**. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.
- TADIÉ, Jean-Yves. **A Crítica Literária no Século XX**. Tradução Wilma F. R. Carvalho. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1992.

_____. **O romance no século XX.** Tradução Miguel S. Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

_____. **Proust et le roman:** essai sur les formes et techniques du roman dans 'A la recherche du temps perdu'. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

TAR, Zoltan. **A escola de Francoforte.** Lisboa: Edições 70 [s.d.]

THEODOR, Erwin. **A literatura alemã.** São Paulo: Ed. da USP, 1980.

TIEDEMANN, Rolf. **Études sur la philosophie de Walter Benjamin.** Traduit par Rainer Rochlitz. Arles: Éditions Actes Sud, 1987.

TINDALL, William Y. **a reader's guide to James Joyce.** 21 ed. New York: Farrar, Straus e Giroux, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** Tradução Ana Mafalda Leite Lisboa, 1981.

_____. **Poética.** Tradução Antonio José Massano. Lisboa: Teorema, 1993.

_____. **Poétique de la prose.** France: Seuil, 1971.

_____. **Teorias do símbolo.** Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

TORRANO, Jaa. **O sentido de Zeus:** o mito do mundo e o modo mítico de ser no mundo. São Paulo: Iluminuras, 1996.

TORRES Fo. Rubens Rodrigues. **O espírito e a letra:** a crítica da imaginação pura, em Fichte. São Paulo: Ática, 1975.

TROYAT, Henri. **Baudelaire.** Tradução Renata M. P. Cordeiro. São Paulo: Scritta, 1995.

VÁRIOS AUTORES. **A ciência e o imaginário.** Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: Edit. UnB, 1994.

VASCONCELLOS, Paulo S. de. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio.** 2 v. Tese de Doutorado: FFLCH / USP, 1996.

VERGÍLIO. **Eneida.** Tradução Carlos Alberto Nunes / no metro original. São Paulo: UnB e A Montanha, 1983.

VERGÍLIO. **Eneida.** Tradução Tassilo O. Spalding. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego.** Tradução Ísis Borges B. da Fonseca. 4 ed. São Paulo: Difel, 1984.

_____. **Figuras, ídolos, máscaras.** Tradução Telma Costa. Lisboa: Teorema, 1991.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica.** Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Mito e religião na Grécia antiga.** Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1992.

_____. **Mito e sociedade na Grécia antiga.** Tradução Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VERNANT, J. P., VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado et al. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos?: ensaio sobre a imaginação constituinte.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

VICO, Giambattista. **Princípios de uma nova ciência.** Tradução e notas Antonio L. A. Prado. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIRGIL. **The poems of Virgil.** Translated by James Rhoades. London: E. Britannica, Inc., 1952.

VIRGÍLIO. **Eneida.** Tradução David Jardim Jr. e introdução Paulo Rónai. São Paulo: Ediouro [s.d]

_____. **Geórgicas/Eneida.** Tradução Antonio F. Castilho, Manuel O. Mendes. São Paulo: Editora Brasileira, 1948.

_____. **La Eneida/Eglogas/Georgicas.** Traducción D. Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Jose Ballesta Editor, 1946.

VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária.** São Paulo: EPU, 1991.

WEIL, Simone. **A Condição Operária e outros estudos sobre a opressão.** Tradução Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo.** Tradução M. Irene Q. F. Szmrecsányi et al. 4 ed. São Paulo: B. P. de C. Sociais, 1985.

_____. **Ensaio de sociologia.** Tradução Waltensir Dutra. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

WENDERS, Wim. **A lógica das imagens.** Tradução Maria A. A. Lopes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel: estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930.** Tradução José P. Paes. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **Onze ensaios: literatura, política, história.** Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WISMANN, Heinz. **Walter Benjamin et Paris: colloque international 27-29 juin 1983.** Édité par Heinz Wisman: Cerf, 1986.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco.** Tradução Mary A. L. de Barros et al. São Paulo: Perspectiva, 1989.

YATES, Frances A. **Giordano Bruno e a tradição hermética.** Tradução Yolanda S. de Toledo. São Paulo, Círculo do Livro, 1991.

_____. **The art of memory.** Chicago: C. Press, 1993.

AS MIL E UMA NOITES. Tradução de Aluísio Abranches. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1986.

BÍBLIA. (Tradução Pe. Alberto Braun et al). São Paulo: Edições Loyola, 1989.

LONGMAN dictionary of contemporary English. Longman Group UK Limited, 1987.

Artigos de Jornal:

GENETTE, Gérard. *O grande jogo da literatura.* Folha de São Paulo. São Paulo, 1 janeiro 1984, Folhetim, pp. 8-9.

LUCAS, Fábio. *Pensamento Mundificado (Benedito Nunes: filosofia e literatura).* Folha de São Paulo. São Paulo, 27 setembro 1998, Caderno Mais, p.5.

NESTROVSKI, Arthur. *James Joyce e as Sereias.* Folha de São Paulo. São Paulo, 17 julho 1987, Folhetim, pp. B2-B-5.

_____. *Contos mostram Joyce 'sóbrio'.* Folha de São Paulo. São Paulo, 21 março 1993, Livros, p.6-10.

NUNES, Benedito. *A voz inaudível de Deus.* Folha de São Paulo, 30 março 1997, Caderno Mais, p. 5.

Revistas:

Revista USP. *Dossiê Walter Benjamin*, no.15, São Paulo, 1992.

Revue d'Esthétique. *Benjamin*. no.1, Toulouse, Privat, CNRS, 1981.

Revue d'Esthétique. *Adorno*. no.8, Tolouse, Privat, CNRS, 1985.

EUROPE Revue littéraire mensuelle. *Benjamin*. Avril 1996.

Idem. *Charles Baudelaire*. 1992.

Idem. *Virgile*. Janvier-février 1993.

Idem. *Robert Musil et Hermann Broch*. Janvier-février 1991.

Idem. *Joyce*. Janv./fév.1984.

Travessia: revista de literatura, no. 33, Ilha de Santa Catarina, ago.-dez.1996, UFSC.

Coleções:

A Grande Arte na Pintura. Tradução Virgínia Guimarães. no.32, Barcelona: Salvat Editores S.A., 1987.

História da Arte. Tradução Virgínia Guimarães. v 6, Barcelona: Salvat Editores S.A., 1978.