

SOBRE A LITERATURA DA DESTRUIÇÃO E O *ULISSES*,  
DE JAMES JOYCE<sup>1</sup>  
ON THE LITERATURE OF DESTRUCTION AND JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

Fabio Akcelrud Durão<sup>2</sup>  
Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

RESUMO

O presente artigo, originalmente concebido como uma palestra, está dividido em duas partes. Na primeira, aborda uma crise atual da cultura, segundo a qual não é mais possível vislumbrar o que seria sua alteridade enfática: a cultura parece não ter outro. Após defender a necessidade de recuperação da negatividade para o âmbito das artes, o texto volta-se para o *Ulisses*, de James Joyce, para argumentar que o núcleo do monólogo interior, a técnica narrativa que ao máximo representa a interioridade psicológica, possui um traço inorgânico, que permeará o romance em sua segunda parte. No entanto, a fragmentação do corpo dos personagens e a recusa final do antropomorfismo não excluem o humano. A conclusão é que, a partir de *Ulisses*, torna-se possível imaginar o que seria a comunicação da dor.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura, negatividade, James Joyce, *Ulisses*, monólogo interior,  
dor

I.

Comecei a escrever este texto tentando abordar o lugar da literatura, hoje, como “um espaço de discursos e linguagens cruzadas, de codificações e recodificações”. Em sintonia com o espírito do evento em que foi originalmente apresentado – de fazer uma “uma reflexão sobre as múltiplas maneiras com as quais, no fato literário, diferentes linguagens chocam-se entre si, dialogam, hibridizam-se, disseminam-se um no interior do outro, criam efeitos de polifonia, contrapontos, estranhamentos e entrelaçamento discursivos” –, almejava inicialmente descrever

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi originalmente apresentado como palestra de encerramento do Primer Encuentro Internacional de Literatura Comparada “Después de Babel: La Literatura como Discurso Poliglota”, promovido pelo Departamento de Literatura da Universidad Nacional da Colômbia, entre 20 e 23 de março de 2013. Agradeço a Patricia Simonson, Patricia Trujillo e William Díaz pela acolhida e pelas discussões por todo o evento.

<sup>2</sup> fabio@iel.unicamp.br

uma dialética do diálogo entre vozes diferentes e seu cancelamento pela repetição. Em outras palavras, pretendia defender que, embora a diversidade de lugares, pontos de vista e experiências de vida fosse fundamental para a escrita e o estudo da literatura na contemporaneidade, haveria sempre o risco de que a ênfase na abundância gerasse uma espécie de “monologismo do múltiplo”.<sup>3</sup> Nesse caso, ocorreria uma transformação da quantidade em qualidade, uma mudança por meio da qual a repetição do ser-outro ocasionaria o seu contrário, ou seja, uma grande mesmice. A iteração contínua e diversificada da diversidade geraria, assim, uma enorme homogeneidade, possivelmente mais forte e sobrepujante, diga-se de passagem, do que seu contrário, a repetição consciente do mesmo, na esperança de que, a partir da mais tênue variação, uma janela do absolutamente novo possa abrir-se – para o bem ou para o mal, uma das bases do minimalismo.

No entanto, no processo de elaboração deste texto, logo me dei conta de que ele recusava-se a ir para onde o projetava, que insistia em tomar outro rumo. A crítica à banalização da diferença ficava cada vez maior diante da necessidade de defender o que seria verdadeiramente diferente. Por isso, acabei preparando um ensaio que tenta articular uma noção particular de negatividade, que, como veremos, situa o momento da diversidade em uma posição intermediária e subordinada em relação à constituição do objeto, do texto como artefato. O pressuposto e a justificativa para isso, para essa ênfase no aspecto crítico em vez da crença em uma multiplicidade aparente, não é um capricho idiossincrático, mas reside, em última instância, em algo objetivo, no estado atual da cultura, que, para dizer de um modo direto, *se tornou o âmbito de uma mediação universal*.<sup>4</sup> Isso merece algumas palavras, ainda que gerais e algo lacunares.

Há vários ângulos a partir dos quais seria possível constatar uma afirmação a princípio tão polêmica. Um deles seria acompanhar o recente percurso histórico de desaparecimento do conceito de *Kultur* como uma esfera especial, algo que se furtaria à mera reprodução do existente. O ataque, justificado, àquilo que a noção tinha de elitista e excludente, à facilidade com que, em última instância, funcionava como instrumento de legitimação para uma sociedade injusta, levou à preponderância inquestionável da ideia de *culture* que nos é tão familiar agora, ou seja, daquele conjunto de práticas significantes de um grupo humano específico, incluindo potencialmente todas as suas manifestações de sentido. As denúncias da valorização da esfera da cultura como âmbito especial – desde Pierre Bourdieu, passando por Gayatri Spivak e os Estudos Culturais norte-americanos e chegando à própria indústria cultural – sem dúvida chamam a atenção para o quanto a arte está aquém de seu próprio conceito, para o quanto sua promessa de felicidade não foi cumprida. Em suma, tomada em seu caráter afirmativo,<sup>5</sup> como uma compensação interior e transcendente à miséria do dia a dia, a cultura mostra-se como um engodo. No entanto, ao se voltar contra a pretensão da literatura a ser outra coisa que não o meramente existente, tais denúncias acabam desfazendo-se da própria promessa, sem a qual a arte não existe. O estético converte-se em uma mera casca oca, uma crosta que não faz senão ocultar interesses crus, sejam pessoais, sejam de classe. A crítica passa a se alimentar da *desmistificação* constante das pretensões da arte de ser especial – e a repetição desse gesto cansa.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Ver DURÃO. Monologismo de lo multiple. Para uma discussão sintética dos problemas da retórica da abundância nos estudos literários do presente, ver DURÃO. Crítica da multiplicidade.

<sup>4</sup> Lembremos que em *O Capital*, de Marx, esse papel é desempenhado pelo dinheiro.

<sup>5</sup> Ver MARCUSE. Sobre o caráter afirmativo da cultura.

<sup>6</sup> Para um bom exemplo da total incapacidade de vislumbrar na literatura algo que não a simples perpetuação de relações de poder, ver o influente estudo GUILLORY. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Para uma crítica muito adequada a esse estado de coisas, ver o editorial à revista *n + 1*, “Too Much Sociology”, a ser publicado em português na revista *Remate de Males*.

Outra perspectiva, sem dúvida ligada à primeira, refere-se a uma certa autonomização – ou ao menos semiautonomização – do discurso teórico, que agora não apenas se vê capaz de lidar com qualquer artefato,<sup>7</sup> como também percebe que participa na própria formação deste. Em outras palavras, a representação costumeira, segundo a qual a crítica retira de seu objeto uma verdade preexistente (talvez mesmo já passível de ser encontrada na experiência do autor), já não é mais verossímil (se é que o foi algum dia). Dada a crescente indeterminação das práticas artísticas, que agora incorporam o acaso e o fortuito, o transitório e efêmero, o ultrajante e o abjeto, a teoria deixou de ter uma função meramente explicativa e passou a ser imprescindível, a ponto de contribuir para a própria constituição daquilo que comenta. Isso pode ser verificado no âmbito das próprias obras, à medida que incorporam em si o aspecto reflexivo como um material artístico. Talvez fosse até mesmo possível defender que uma autoconsciência conceitual mínima passou a ser condição *sine qua non* para a existência da literatura, e que a imagem do escritor como mero ente imaginante, alguém que cria um universo ficcional inteiro do nada e a partir de si, tornou-se rigorosamente uma impossibilidade – se é que algum dia foi realmente válida.

O terceiro ângulo, por fim, estaria relacionado à dificuldade que a literatura apresenta, hoje, para mobilizar energias utópicas. Não a utopia em seu sentido fraco, como a representação de um conteúdo não existente; não como uma imaginação livre para construir imagens de um mundo melhor – isso merece ser chamado de projeção e é uma matéria-prima privilegiada da indústria cultural.<sup>8</sup> Uma utopia pensada enfaticamente tem de saber reconhecer no mundo as sementes concretas daquilo que apontaria para uma alteridade reconciliada. A pré-condição para isso seria perceber que a realidade não é idêntica a si mesma, que ela contém em si tensões internas que as obras de valor trazem para dentro de si por meio de seu trabalho com a forma. (De fato, é possível inverter a frase e dizer que o que faz serem obras de valor é conseguir incorporar tais tensões.) Para colocar de outro modo, *a cultura como uma mediação universal é algo sem um outro*, sem nem mesmo um antagonista determinável. Isso fica marcado discursivamente quando notamos que a palavra “cultura” pode ser a base de um locução com qualquer termo adjetivo: podemos falar de “cultura marginal”, “cultura local”, “cultura gay”, mas também de “cultura empresarial” ou até mesmo “cultura policial” ou “cultura carcerária”.<sup>9</sup> Em suma, qualquer prática significativa, independentemente de qualquer questão valorativa, quando encarada como um objeto organizado, dotado de leis próprias de funcionamento, mapeáveis e descritíveis, pode ser concebido como uma “cultura”.

---

<sup>7</sup> Para uma discussão sobre a expansão do horizonte do criticável e do teorizável, como, por exemplo, nos Estudos Culturais, remeto a meu *Teoria (literária) americana*.

<sup>8</sup> Permitam-me uma digressão: um perfeito exemplo recente da lógica projetiva na indústria cinematográfica é o segundo filme da série *Crepúsculo*, o *Amanhecer* (dirigido por Bill Condon, de 2012), no qual o universo dos belos, ricos e imortais vampiros é construído de forma a gerar uma identificação total do público com os personagens, levando, assim, a um esquecimento do “eu” em um idílio que apaga todas as marcas do mundo existente. O conflito na história é mantido em um nível mínimo, suficiente apenas para permitir que o enredo não se dissolva em falta de tensão. É diante disso que o *Bilderverbot*, a proibição de imagens que Theodor W. Adorno toma à tradição judaica, adquire notável relevância como uma defesa da austeridade do pensamento.

<sup>9</sup> Essa transformação no conceito de cultura é aquilo que permite que uma expressão como “indústria cultural” deixe de ser um oxímoro, a coexistência de ideias incompatíveis, para se tornar um termo técnico como qualquer outro do mundo dos negócios, junto com “indústria da hospitalidade” ou “indústria do amor”. Ver HULLOT-KENTOR. The Exact Sense in which the Culture Industry no Longer Exists.

Na verdade, esse argumento que estou desenvolvendo não é exatamente novo. Aqui não faço senão adaptar o de Bill Readings em *A universidade em ruínas*, propondo que aquilo que o livro descreve em relação à universidade pode ser expandido para a cultura como um todo. De acordo com Readings, o conceito de excelência, que regula o mundo acadêmico contemporâneo, é desprovido de conteúdo; ele é meramente comparativo. Uma universidade excelente não é aquela que executa determinada função satisfatoriamente, mas aquela que o faz *melhor* que as outras. O resultado disso é a formação de um sistema sem centro, movido por uma força centrípeta muito mais do que centrífuga. É por isso que no discurso da Teoria Literária os antagonistas são frequentemente tão artificiais. A razão iluminista, tida como monolítica e sufocante; a ideia de cânone, vista como irremediavelmente opressora e excludente; a própria literatura, concebida como um veículo de dominação e manutenção de relações de classe.<sup>10</sup> Em todos esses casos, uma avaliação mais distanciada e sóbria revelaria o que há de inadequado na escolha desses antagonistas; com efeito, fica-se com a impressão de que o inimigo, aquilo contra o qual se volta a escrita crítica, é algo forjado, artificial. A dificuldade de configurar um antagonista torna-se evidente em ainda dois outros casos. O primeiro é bastante comum no discurso da Literatura Comparada e é marcado pelo desejo de inclusão total, de garantia de espaço para todas as vozes, todos os gêneros, todas as nações, etc.<sup>11</sup> A decorrência dessa articulação discursiva é irônica, porque, como qualquer escrito argumentativo, por definição não pode prescindir da categoria do antagonista, é o próprio antagonismo que ocupa essa posição. O segundo caso é o dos críticos conservadores, que, perfeitamente alinhados com a estrutura de poder existente, historicamente denunciam o que creem ser uma hegemonia da crítica politizada. Veem-se assim como excluídos e marginalizados, talvez até como vanguarda. O exagero é por demais evidente para necessitar de comentários.<sup>12</sup> Enquanto isso, porém, aquilo que seria o oposto de fato da cultura, a barbárie, desaparece do horizonte do pensável,<sup>13</sup> o que facilita que ela persista.

É por isso que se tornou imperativo desenvolver formas de relação com a literatura e com as artes que sejam capazes de recuperar o seu teor de *negatividade*. Em meu *Modernismo e coerência*, tentei desenvolver um modelo de negatividade estética advinda da relação entre obra e comentário; tratava-se de uma tentativa de conceber o processo de efetivação daquela, o seu vir-a-ser, por meio da negação determinada da prática predicativa deste. Se, por um lado, os artefatos literários eram encarados como indissociáveis da configuração que a interpretação conferia-lhes – como teorizou a Estética da Recepção, mesmo um texto absolutamente novo, de modo que um texto já não criticado seria simplesmente uma impossível de existir –, por outro, a obra de fato surgia a partir do duplo processo de acolhimento e negação da imagem que lhe construía o comentário. Gostaria de tentar esboçar aqui outro tipo de negatividade, não mais oriundo do encontro do texto com seu (inescapável) comentário, mas da sua própria dinâmica de estruturação. Em vez de processos de construção de coerência que desmentiriam a crítica, a literatura de destruição encenaria uma aniquilação de si efetuada por meio de uma exacerbação daquelas articulações que fazem da obra uma obra. Para colocar de outra maneira, em jogo estaria uma construção do objeto que, justamente por ser tão extrema, destrói o objeto e, com ele, a própria ideia de cultura da qual faz parte e que representaria como instância privilegiada.

---

<sup>10</sup> Ver, entre outros, BEVERLY. *Against Literature*.

<sup>11</sup> Ver, por exemplo, COUTINHO. *Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica*.

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, ELLIS. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*.

<sup>13</sup> HULLOT-KENTOR. *What Barbarism Is?*.

Isso não tem nada de surpreendente diante do desenvolvimento intrínseco da racionalidade estética, que cada vez mais ligava cada elemento concreto da obra à razão do todo, que não mais permitia que aspecto composicional algum permanecesse inquestionado, que pudesse ser simplesmente dado.<sup>14</sup>

Não foi por acaso que o acaso, o fortuito, o aleatório, o momentâneo e o *site-specific* adquiriram tanta importância no desenvolvimento recente das artes e da literatura. Todos eles representaram tentativas de escapar à sobredeterminação total do material artístico por meio de uma razão estética que por fim podia parecer transcendente ou até mesmo regressiva. Talvez o caso mais exemplar disso seja a famosa peça de John Cage, o 4'33", também chamada de peça silenciosa. Aqui, a negação da articulação de sentido entre o todo e as partes leva à existência de apenas dois momentos, os gestos de começo e fim de cada um dos três movimentos da obra. O trabalho artístico fica a cargo dos ouvintes, que devem, eles mesmos, converter em música os ruídos da sala de concerto. A concepção é inteligente e produtiva, mas não deixa de ser problemática, por exigir demais do público, atribuindo-lhe a responsabilidade pela constituição interna do artefato.<sup>15</sup>

Antes, porém, de abordar de frente a literatura da destruição, alguns comentários preliminares são necessários. Deve-se sublinhar, primeiramente, que a ênfase na forma diferencia a literatura da destruição, como concebida aqui, das narrativas que trazem a negatividade no plano daquilo que é relatado, ou mesmo dado como testemunho. O exemplo mais veemente e dramático disso é a chamada literatura do Holocausto. O mundo descrito em Auschwitz é terrível; as atrocidades, inimagináveis; o conceito de humanidade, horrendamente ausente – e, no entanto, com o passar do tempo, os relatos negros sobre o campo de concentração foram sendo incorporados a uma *área de estudo*, os *Holocaust Studies*; como resultado, foram convertendo-se em um campo semântico sem tanta relação com nosso *hic et nunc*. Ou até mesmo pior do que isso: justamente porque o mundo da Shoah e do nazismo vai tornando-se um universo à parte, desconectado do presente,<sup>16</sup> ele passa a funcionar, em sua simples enunciação, como uma legitimação do existente. Para dizer ainda de outra forma, quando não há uma crítica ao horror existente *neste* momento, o simples fato de que *aquela* barbárie inominável não existe joga uma luz positiva sobre nosso tempo. (E o mesmo ocorre, diga-se de passagem, com grande parte do discurso teórico sobre as ditaduras latino-americanas.) Seja como for, que o Holocausto tenha se transformado em uma indústria, não apenas nas ações judiciais de compensação que raramente chegam aos sobreviventes,<sup>17</sup> mas como força propulsora para toda uma produção de mercadorias culturais – isso deveria ser suficiente para mostrar como é problemática a destruição confinada ao âmbito do conteúdo.

O segundo comentário que deve ser mencionado a essa altura refere-se às distinções entre o projeto de uma literatura da destruição e a crítica desconstrutivista, uma corrente teórica ainda forte no ambiente intelectual da América Latina.<sup>18</sup> A literatura da destruição, como proposta

<sup>14</sup> Ver ADORNO. Schönberg und der Fortschritt.

<sup>15</sup> Ver DURÃO. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33".

<sup>16</sup> É tentador identificar aqui um processo análogo àquele descrito por Fredric Jameson, no qual o passado torna-se um estilo. Ver JAMESON. Nostalgia for the Present.

<sup>17</sup> FINKELSTEIN. *The Holocaust Industry*.

<sup>18</sup> Nos Estados Unidos, já desde meados dos anos de 1990, a Desconstrução vem sendo suplantada por teorias pós-coloniais, *queer* e de minorias. Ela sobrevive mais fortemente quando se torna um *componente* de uma outra teoria.

aqui, não tem preocupações ontológicas; ela não concebe o literário como algo sobre o qual se possa associar enunciados descritivos, que seriam extrapoláveis – pelo contrário, ela só existe na medida em que se apresente como *acontecimento* de leitura. Na realidade, ela respeita a divisão das diferentes esferas de funcionamento discursivo da modernidade, garantindo um espaço para a arte e a literatura e recusando-se a submergi-lo em uma crítica abrangente da metafísica.<sup>19</sup> Ao se abster de fazer uma crítica da racionalidade *tout court* e ao se manter dentro dos limites do estético, a literatura da destruição abre mão de ambições filosóficas mais amplas, rejeitando, assim, a generalização de enunciados e a *aplicação* de uma teoria (a da destruição) aos artefatos. Em vez disso, ela se reveste de uma intransitividade radical, que se exaure a cada objeto e retira-lhe aquilo que somente ele pode dar. Após a destruição, só resta aquilo que a destruição deixa entrever, para *este* caso específico no qual ocorreu. Não se transporta ruínas.

É claro, é fácil prever uma objeção nesse ponto do argumento: o *tópos* da destruição seria uma marca registrada do Modernismo, e, como tal, algo *passé*. Nossos tempos seriam regidos por outras preocupações composicionais, não mais iconoclastas ou niilistas, mas centrífugas ou expansivas, por assim dizer. Nossa época pós-moderna seria marcada por um primado de procedimentos tais como a intertextualidade e a citabilidade, a paródia,<sup>20</sup> o pastiche, a colagem, a montagem, a disseminação, o alastramento dos sentidos, a polifonia, a heteroglóssia, o dialogismo, o hibridismo... Há vários problemas com essa posição. O primeiro deles é ter como pressuposto não apenas que haja de fato ocorrido uma mudança total que deixou o passado para trás, sem resíduos, mas também que o velho é necessariamente inferior ao novo, que nosso presente tem um poder absoluto de julgar aquilo que se foi, e não o contrário. Como já foi apontado várias vezes, o irônico nessa crença em um começo a partir do nada é que se trata de um *tópos* tipicamente modernista, que instaurou ele mesmo a ruptura como procedimento composicional. Talvez não seja assim tão fácil livrar-se, não tanto do Modernismo, mas das conquistas modernistas, nem mesmo que seja através do preço que pagamos ao esquecê-las. Além disso, é importante levar em consideração o componente temporal que reveste as obras modernistas e que faz com que haja um abismo entre a concepção que se tinha delas no momento de sua publicação e sua recepção por seus contemporâneos e aquilo que se tornaram para nós. Na história do envelhecimento das obras desprende-se verdade. O processo de construção modernista com frequência amparava-se em algum tipo de positividade, fosse na ideia de mito (*Ulisses*, de James Joyce), de ordem (*The Waste Land*, de T. S. Eliot), de tradição (*Os Cantos*, de Ezra Pound) ou de nação (em muito do Modernismo brasileiro). Aquilo que para nós, hoje, se mostra como objetos intensamente compostos só pôde tornar-se visível com o esvaziamento de tais crenças, que, no entanto, foram indispensáveis para o surgimento das obras. De fato, o argumento pode ser vislumbrado do outro lado, apontando-se para uma insuficiência inescapável dos textos posteriores ao Modernismo, por ainda não terem tido o tempo necessário de se tornar diferentes de si mesmos. Nesse sentido, as obras modernistas ocupariam uma posição privilegiada, na medida em que não estariam distantes demais, apresentando, assim, uma imediaticidade favorável, mas já conteriam em si o acúmulo necessário de tempo para não serem idênticas a si próprias.

---

<sup>19</sup> Para uma discussão da aporia entre soberania e autonomia da arte em Adorno e Derrida, ver DURÃO. *Modernismo e coerência*: quatro capítulos de uma estética negativa, p. 20-30.

<sup>20</sup> HUTCHEON. *A Theory of Parody*.

Porém a ideia mais enfática contra a linha de pensamento que contrapõe a paródia e o pastiche à destruição é a de que, com seu pretense apelo à liberdade e à multiplicidade, ela ajusta-se perfeitamente à descrição da crise da cultura com a qual comecei. O resultado disso é uma “des-diferenciação” das obras (e o conceito de textualidade contribui bastante para isso<sup>21</sup>), a perda de sua singularidade como artefatos, a sua “des-objetivação”. Note-se que isso vale tanto para a concepção *a priori* do artista a respeito daquilo que está fazendo quanto para as preocupações da crítica – com efeito, vale observar que estas últimas recentemente têm impingido fortemente sobre àquela, de modo que muitos escritores, conscientemente ou não, parecem compor já tendo em mente os pressupostos com os quais serão lidos por tipos específicos de crítica, como a pós-colonial, a feminista, etc.

## II.

Tudo o que foi dito até aqui faria muito pouco sentido se não estivesse amparado pelo confronto com um caso concreto, não algo que ilustre, comprove ou meramente exemplifique, mas que dê concretude e faça existir aquilo que de outra forma seria tão somente *wishful thinking*. A ideia de uma literatura da destruição faz pensar imediatamente em escritores como Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Yaakov Shabtai ou mesmo Machado de Assis. O autor de que gostaria de tratar, no entanto, é James Joyce. A hipótese interpretativa a ser perseguida é a de que sua obra destrói várias categorias literárias, como a de autoria, a de enredo e até mesmo a de obra. Para os fins deste trabalho, no entanto, será suficiente ater-se a uma outra, talvez relativamente mais simples, mas nem por isso menos importante, a saber, a categoria do personagem.

Deveria ser desnecessário apontar para o que está em jogo com ela. A ideia de personagem é aquilo que mais imediatamente liga o narrar ao conceito de humano e ao antropomorfismo. A humanização dos personagens foi uma conquista civilizatória, e o declínio da categoria no presente aponta para uma crise ampla da subjetividade. Uma vez que personagem e sujeito implicam-se mutuamente, ele também está vinculado à responsabilidade jurídica e moral: a pessoa (física ou jurídica) é o personagem do discurso legal. Em conexão com isso, é ele que é o agente da ação política e ética e que dá unidade à experiência individual (a continuidade de nossos “eus” nas narrativas que contamos para nós e que nos contam). Dessa maneira, inevitavelmente, como o resultado de uma história interior à arte, a destruição do personagem aponta para desenvolvimentos com relevância que a transcende. Por outro lado, do ponto de vista da teoria, a obsolescência de uma visão antropomórfica do personagem já foi há muito notada. No mínimo já desde os anos heroicos do Estruturalismo, passando pela Desconstrução, ela vem sendo atacada, embora recentemente algo da tenacidade de seu anti-humanismo tenha afrouxado. A crítica ao humanismo foi um denominador comum a Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Jacques Lacan, entre outros. Por exemplo, há mais de 40 anos, Roland Barthes proclamou celeberramente que “[q]uando semas idênticos atravessam várias vezes o mesmo Nome próprio e nele parecem fixar-se, nasce um personagem. O personagem é, portanto, um produto combinatório [...] O Nome próprio funciona como o campo magnético dos semas”. Ou ainda: “a pessoa não é senão uma coleção de semas [...] Quando existe um Nome (mesmo

---

<sup>21</sup> Ver DURÃO. Do texto à obra.

um pronome) para onde se direcionar, os semas tornam-se predicados indutores de verdade e o Nome converte-se em sujeito”.<sup>22</sup>

O problema com uma posição como essa é que ela realiza-se em um âmbito primordialmente teórico. A lógica subjacente ao S/Z é paradoxal: o livro tenta extrair o *scriptible*, o escrevível, de um texto tradicional, *lisible*, que podemos traduzir como lisível, em vez de “legível”. É como se todos os muito interessantes achados do livro acontecessem pedindo desculpa, como não sendo *ainda* o Texto realmente múltiplo e infinito, que, no fundo, empiricamente, não existe. Nem mesmo o *Finnegans Wake* é plenamente um *texte*. Ou seja, esse tipo de abordagem é tanto mais atraente quanto mais for contraintuitiva. Uma vez que a destruição se torna esperável, algo dado, ela ajusta-se muito bem à máquina acadêmica, passando então a trair seu objeto. Por fim, vale lembrar que esse tipo de destruição simplesmente ignora aquilo que existe de inegavelmente antropomórfico na maioria dos personagens, e com o que se deve começar.

É isso que nos leva à obra de James Joyce. Com efeito, retroativamente é possível organizar o corpus joyceano de modo a ver nele um percurso de destruição do personagem. Em *Portrait of the Artist as a Young Man*, o desafio a essa categoria narrativa encontra-se na estranha posição do narrador, que de tal forma identifica-se com Stephen Dedalus que praticamente se mistura a ele. Isso só acontece porque o romance é autobiográfico sem exatamente assumir-se como tal. Em outras palavras, a experiência de Joyce como autor não é colocada como confissão, não há um teor de testemunho, por assim dizer; pelo contrário, aquilo que foi vivenciado por Joyce é trabalhado rigorosamente como um *material* narrativo como qualquer outro, sem aparentemente ter qualquer privilégio *a priori*. Em *Dubliners*, ocorre o contrário, pois a maioria dos personagens carece tanto de representatividade que é tentador encará-los, apesar de todo o realismo dos contos, como índices, símbolos ou alegorias de alguma outra coisa (geralmente são tidos como significando a paralisia da Irlanda...). E, é claro, o *Finnegans Wake* dispensa comentários, porque aqui os personagens já desapareceram por completo. HCE e ALP não são exatamente pessoas, nem Jerry e Kevin, ou Shem e Shaun. Se eles resistem à organicidade que se espera de algo antropomórfico, o que dizer então de tantas outras figuras que vão e vêm por todo o livro? É por isso que o momento-chave para a problematização do personagem é o *Ulysses*, a obra na qual testemunha-se a dissolução metódica dessa categoria.

Como se sabe, a estrutura composicional dominante nos primeiros episódios do romance é a do monólogo interior (também imprecisamente chamado de “fluxo de consciência”), uma técnica desenvolvida a partir da exacerbação do discurso indireto livre e que parecia revolucionária no início do século XX por transmitir um grau até então inédito de imediaticidade do pensamento e a espontaneidade do sentir. Por bastante tempo o monólogo interior foi apresentado como, de longe, a maior conquista literária de *Ulysses*.<sup>23</sup> O uso que Joyce faz dele traz, no entanto, algo de dialético, porque o fechamento do foco narrativo na consciência do personagem abre o texto para o repertório que o constitui. O monólogo interior de Stephen mostra-se como uma imensa enciclopédia literária; já o de Bloom, um ser totalmente poroso ao universo que o cerca, tende a englobar a realidade sensorial que lhe toca, incluindo cheiros, sons, o tato, as memórias e também

---

<sup>22</sup> “Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s’y fixer, il naît un personnage. Le personnage est donc un produit combinatoire [...]. Le Nom propre fonctionne comme le champ d’imantation des sèmes”; “la personne n’est qu’une collection de sèmes [...] Dès lors qu’il existe un Nom (fût-ce un pronom) vers quoi affluer et sur quoi se fixer, les sèmes deviennent des prédicats, inducteurs de vérité, et le Nom devient sujet” (BARTHES. S/Z, p. 600; 684).

<sup>23</sup> E.g. Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1958), pp. 87-99.



o corpo, em sua dimensão mais física e palpável. Em ambos os casos, porém, a consequência direta da representação associativa da mente do personagem é um apagamento do contexto no qual a ação ocorre, bem como uma fragmentação da percepção, agora submetida à arbitrariedade e ao capricho do personagem. Vejamos o caso do episódio “Lotófagos”. Leopold Bloom acabou de pegar a carta de Martha, sua correspondente erótica secreta, e quer logo lê-la. No entanto, encontra M’Coy, um conhecido chato: “M’Coy. Dispense rápido. Me tirar do caminho. Odeio companhia quando”.<sup>24</sup>

A conversa desenrola-se sofrivelmente, até que Bloom encontra uma mulher atraente do outro lado da rua. A citação é longa, mas necessária:

O senhor Bloom mirava do outro lado da rua o docar encostado diante da porta do Grosvenor. O porteiro içou a valise até o espaço entre os assentos. Ela esperava, imóvel, enquanto o homem, marido, irmão, seu igual, vasculhava os bolsos em busca de troco. Casaquinho chique com aquela gola enrolada, quente pra um dia desses, parece feito de cobertor. Postura descuidada a dela com as mãos naqueles bolsos de chapa. Que nem aquela criatura altiva lá no jogo de polo. Mulheres todas castas até você acertar o ponto justo. Quem ama bonito bonito parece. Reservada a ponto de ceder. A honrada senhora Brutus é um homem honrado. Possuída uma vez perde a goma.

– Eu estava com o Bob Doran, ele anda numa daquelas bebedeiras de sempre, e o como é que chama o Garnizé, o Lyons. Bem ali no Conway a gente estava.

[...]

– E ele disse: *Coisa mais triste com o coitado do nosso amigo Paddy! Que Paddy?* eu falei. O *coitadinho do Paddy Dignam*, ele falou.

Indo pro campo: Broadstone provavelmente. Botas longas marrons com os cadarços balançando. Pé bentorneado. Mas por que é que ele está se enrolando com aquele troco? Viu que eu estou olhando. De olho sempre em outros tipos. Boa provisão Dois pássaros na mão.

– *Por quê?* eu falei. *O que é que tem ele?* eu falei.

Orgulhosa: rica: meias de seda.

– É, o senhor Bloom disse.

Foi um pouco para o lado da cabeça falante de M’Coy. Vai subir daqui a pouco.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> JOYCE. *Ulysses* (2012), p. 187. No original: “M’Coy. Get rid of him quickly. Take me out of my way. Hate company when you”.

<sup>25</sup> JOYCE. *Ulysses* (2012), p. 188-189. (Grifos do autor). No original: Mr Bloom gazed across the road at the outsider drawn up before the door of the Grosvenor. The porter hoisted the valise upon the well. She stood still, waiting, while the man, husband, brother, like her searched his pockets for change. Stylish kind of coat with that roll collar, warm for a day like this, looks like blanketcloth. Careless stand of her with he hands in those patch pockets. Like that haughty creature at the polo match. Women all for cast till you touch the spot. Handsome is and handsome does. Reserved about to yield. The honourable Mrs and Brutus is an honorable man. Possess her once take the starch out of her.

– I was with Bob Doran, he’s on one of his periodical bends, and what do you call him Bantam Lyons. Just down there in Conway’s we were.

[...]

– And he said: Sad thing about our poor friend Paddy! What Paddy? I said. Poor little Paddy Dignam, he said.

Off to the country: Broadstone probably. High brown boots with laces dangling. Wellturned foot. What is he foostering over that change for? Sees me looking. Eye out for other fellow Always. Good fallback. Two strings to her bow.

– Why? I said. What’s wrong with him? I said.

Proud: rich: silk stockings.

– Yes, Mr Bloom said.

He moved a little to the side of M’Coy talking head. Getting up in a minute.

Para economizar tempo e papel, podemos ir direto à hipótese de leitura para essa passagem: assim como em outros trechos, neste podemos observar como as técnicas representacionais posteriores de *Ulisses* já estão presentes, em germe, no funcionamento do monólogo interior. Aquilo que a princípio parece ser uma fragmentação ocasionada pela percepção, pelo fato de o narrador encontrar-se dentro da mente do personagem, por assim dizer, converter-se-á posteriormente em um rompimento da integridade do corpo do personagem. Isso pode ser verificado em vários casos nesse fragmento. Em primeiro lugar, a “*talking head*” de M’Coy expressa a impaciência de Bloom, mas, quando contrastada com a autonomização das partes do corpo em “Circe” adquire algo de literal, e diante do jogo associativo que *Ulisses* incessante e impiedosamente encoraja, ligar a expressão anacronicamente ao grupo de rock norte-americano (independentemente de uma apropriação consciente deste último) não vai contra o espírito da obra. A estrutura *en abyme* da conversa de M’Coy chamará a atenção para o distanciamento intrínseco ao narrar, que é condição de possibilidade de todas as paródias do episódio “Cíclope”, por exemplo. O “*said: Sad*” apontará para o jogo do significante em “Sereias”, bem como a escrita propositadamente ruim de “Eumeu”. Os vazios da referência, aquilo que o Sr. Bloom não está ouvindo da conversa com M’Coy, serão um princípio estruturador do romance como um todo, que em muitas passagens diz muito mais por aquilo que cala do que pelo que expõe.<sup>26</sup>

Vale então repetir o ponto central, a saber, que é a partir da construção narrativa mais fiel à verossimilhança psicológica que surgem aqueles traços composicionais que marcarão o aspecto inorgânico da obra, o pastiche e a paródia, a citação e a consciência do livro de si mesmo como tal.<sup>27</sup> Para dizer de outro jeito, na organicidade associativa de pensamento de Stephen, Bloom ou Molly já é possível detectar – sem dúvida retroativamente, a partir das conquistas finais da obra – a presença daquilo que Hugh Kenner chamou de o arranjador,<sup>28</sup> uma instância textual superior à do narrador, que parece fazer o que bem quer com a disposição textual. Ou ainda, nas palavras de Karen Lawrence

o que acontece em um nível narrativo nos capítulos posteriores é antecipado no nível do personagem no começo. As associações frequentemente arbitrarias que caracterizam o fluxo de consciência dos personagens nos seis primeiros capítulos antecipam as frases arbitrarias que pipocam nas manchetes de “Eolo”, à medida que o “hábito de pensamento” associativo infiltra-se na própria narrativa.<sup>29</sup>

Para ser mais enfático ainda, é possível afirmar que não se trata somente de uma lógica retroativa, segundo a qual o desenvolvimento dos episódios posteriores lança uma luz sobre os iniciais; mais do que isso, estes últimos mostram-se como condição de possibilidade para aqueles. O retrato com um grau de fidedignidade inaudita até então à psique humana seria aquilo que permitiria o surgimento das estratégias que em última instância dissolveriam a representação dos personagens no *Ulisses*, de James Joyce.


---

<sup>26</sup> Ver KENNER. *The Rhetoric of Silence*.

<sup>27</sup> KENNER. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*.

<sup>28</sup> JOYCE. *Ulysses* (1987), p. 61-71.

<sup>29</sup> “what happens on a narrative level in the later chapters is anticipated at the beginning. The often arbitrary associations that characterize the stream-of-consciousness of the characters in the first six chapters anticipate the arbitrary phrases that pop up in the headings of the ‘Aeolus’, as the associative ‘habit of mind infiltrates the narrative itself’ (LAWRENCE. *The Odyssey of Style in Ulysses*, p. 13, tradução minha). Ver também p. 38-54.

Resta agora somente acrescentar uma ideia, à guisa de conclusão: essa destruição do personagem via aquilo que o constitui narrativamente *não impede a representação da dor*. As paródias de “Ciclope”, as alucinações de “Circe”, a má escrita de “Eumeu” ou mesmo a aridez da pergunta-e-resposta de “Ítaca” destroem a representação do personagem, mas não conseguem suplantar por completo o antropomórfico, que continua a existir, ainda que de maneira espectral. Pelo contrário, seria até mesmo possível defender que a aniquilação da imediaticidade, de uma imagem diretamente acessível do personagem, obriga que o leitor reconstrua em sua mente aquilo que a densidade do estilo torna mais difícil de ver. O trabalho que deve ser assim executado instauraria uma proximidade enorme com esses seres que habitam a narrativa, porém sem uma representação unificada. Para tentar colocar a questão sucintamente: o que o *Ulisses* nos apresenta é o paradoxo de uma construção e desfeitura do retrato do personagem, que não abole o sofrimento. Despersonifica-o, mas não o abole. A perda do filho Rudy, o suicídio do pai Virag, o futuro sexual da filha Milly, a assombração do episódio do adultério de Molly e a presença constante até as 16 horas, e depois, de Blazes Boylan – tudo isso está lá, ligado a Bloom, mas não confinado a uma figura visível e identificável. A dor torna-se pungente justamente por uma somatização que dilacera a imagem de corpo. Se essa hipótese de leitura estiver correta, se for realmente possível conceber a representação do sofrimento sem o princípio individualizador presente na ideia de corpo, então seria cabível imaginar uma saída ou resposta para um interdito básico da filosofia moral, aquilo que é, eticamente, o inimaginável por excelência: uma comunicação da dor. Nesse sentido, a destruição do personagem, com toda a bagagem cultural que traz consigo – os diversos níveis e facetas da crise – não seria algo em vão. 

#### ABSTRACT

This paper, originally conceived as a keynote talk, is divided into two parts. In the first one, it discusses a current crisis in culture, according to which it is no longer possible to glimpse the other of culture. After arguing for the need to recuperate negativity for the realm of art, the text proposes a reading of James Joyce's *Ulysses* that investigates the role of the interior monologue in the representation of psychological immediacy. While this technique meant an advance in the representation of psyche, it also contained in itself the kernel of inorganic thrust that marks the second part of the novel. However, the characters' fragmentation and the eventual refusal of anthropomorphism does exclude the human. The conclusion is that, taking *Ulysses* as a starting point, it is possible to imagine what the communication of pain would be.

#### KEYWORDS

Culture, negativity, James Joyce, *Ulysses*, interior monologue, pain

#### REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Schönberg und der Fortschritt. In: ADORNO, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. p. 36-126.

- BARTHES, Roland. S/Z. In: BARTHES, Roland. *Œuvres complètes*. Édition établie et présentée par Éric Mary. Paris: Seuil, 1994.
- BEVERLY, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 8, p. 41-58, jul. 2006.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Crítica da multiplicidade. *Revista Cult*, n. 182, ago. 2013. Disponível em: <[http://www.academia. /4432978/Critica\\_da\\_Multiplicidade](http://www.academia. /4432978/Critica_da_Multiplicidade)>. Acesso em: 20 out. 2013.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Do texto à obra. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, jun. 2011.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". *Kriterion: Revista de Filosofia*, n. 46, p. 429-441, 2005.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. Tradução do autor. São Paulo: Nankin Editorial, 2012. (*Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Bern: Peter Lang, 2008).
- DURÃO, Fabio Akcelrud. Monologismo de lo multiple. *Tópicos del Seminario*, n. 21, p. 25-46, ene.-jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/tods/n21/n21a2.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2013.
- DURÃO, Fabio Akcelrud. *Teoria (literária) americana*. Campinas: Autores Associados, 2010.
- ELLIS, John M. *Literature Lost: Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New Haven: Yale University Press, 1999.
- FINKELSTEIN, Norman G. *The Holocaust Industry*. 2<sup>nd</sup> Ed. London: Verso, 2003.
- GUILLORY, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- HULLOT-KENTOR, Robert. The Exact Sense in which the Culture Industry no Longer Exists. In: DURÃO, Fabio Akcelrud (Ed.). *Culture Industry Today*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. p. 5-22.
- HULLOT-KENTOR, Robert. What Barbarism Is?. In: DURÃO, Fabio Akcelrud (Ed.). *Culture Industry Today*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2010. p. 23-42.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- JAMESON, Fredric. Nostalgia for the Present. In: JAMESON, Fredric. *Postmodernism; or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. p. 279-296.
- JOYCE, James. *Ulysses*. rev. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Boston: Beacon Press, 1962. p. 30-66.
- KENNER, Hugh. The Rhetoric of Silence. *James Joyce Quarterly*, v. 14, n. 4, 1977.
- LAWRENCE, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*. Tradução de W. L. Maar et al. São Paulo: Paz & Terra, 1997. v. 1. p. 89-136.
- READINGS, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- TOO Much Sociology. *N + 1*, 8 Apr. 2013. Disponível em: <<http://nplusonemag.com/too-much-sociology>>. Acesso em: 20 out. 2013.