

A narrativa do *Ulysses*: cronos, *kairos* e o esmaecimento do afeto

The Narrative of Ulysses: Chronos, Kairos and the Waning of Affect

Sérgio Luiz Bellei

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
sergiobellei50@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8276-8838>

Resumo: A proposta de Frank Kermode para o entendimento da estrutura narrativa em termos de uma dupla temporalidade, a primeira entendida enquanto cronologia do tempo que passa (cronos), a segunda enquanto uma ruptura do fluxo temporal que remete a um tempo de revelação extraordinária (*kairos*), abre caminho para uma leitura do *Ulysses* em uma dimensão que é mais espacial do que temporal. Trata-se de leitura marcada pela dispersão espacial de significados que devem ser recompostos por um leitor que se dedica mais à montagem de um quebra-cabeças do que a uma leitura propriamente dita. Nessa forma alternativa de leitura, as epifanias típicas das obras iniciais de Joyce, marcadas que são pela força emocional do *kairos*, tendem a perder força ou mesmo desaparecer. Essa perda de força kairética, que tem para Kermode um significado existencial, pode ser produtivamente compreendida em termos da conceituação proposta por Fredric Jameson sobre o “esmaecimento do afeto” na pós-modernidade.

Palavras-chave: *Ulysses*; narrativa; cronos; *kairos*.

Abstract: Frank Kermode's proposal for understanding narrative structure in terms of a double temporality, the first to be understood as a chronology of passing time (cronos), the second as disruption of the temporal flux that suggests a time of extraordinary revelation (*kairos*), opens the way to a reading of *Ulysses* in a manner that is more spatial than temporal. It is a reading characterized by the spatial dispersion of meaning to be restructured by a reader committed more to reassembling pieces of a puzzle than to an ordinary reading. In such an alternative form of reading, typical epiphanies of the



early works by Joyce, displayed as the emotional force of *kairos*, tend to wear away or even disappear. This loss of power of kairotic force, understood by Kermode as endowed with existential meaning, can be productively understood in terms of Fredric Jameson's notion of the "waning of affect" in postmodernity.

Keywords: *Ulysses*; narrative; cronos; *kairos*.

Narrativa, cronos e *kairos*

Em livro publicado em 1966, Frank Kermode recorreu a dois termos gregos, cronos e *kairos*, para definir as duas temporalidades fundamentais da narrativa enquanto gênero. "Cronos é o 'tempo que passa', ou o 'tempo de espera', ... e *kairos* é o momento sazonal, um ponto no tempo repleto de significação, saturado com um sentido derivado de sua relação com o fim" (Kermode, 1966, p. 47, tradução minha).¹ O contexto primário dos termos é religioso: aparece no texto do Novo Testamento em termos da distinção entre a "chegada do tempo de Deus (*kairos*) em contraste com o tempo que passa, cronos" (Kermode, 1966, p. 48, tradução minha).² Interessa a Kermode apenas a referência ao texto bíblico, mas a temporalidade do cristianismo é claramente marcada pela frequente interrupção do tempo cronológico e terreno pelo momento kairético e sagrado. É o caso das três festas litúrgicas maiores (Natal, Quaresma e Páscoa), mas também de práticas mais frequentes, como a eucaristia (*εὐχαριστία*, sacramento da ação de graças), ou a passagem sagrada do domingo (*dominicis*, dia do Senhor). Em todos os casos, a temporalidade kairética rompe com a cronologia para lembrar que existe, entre o *tique* e o *taque* do relógio, um tempo outro em que se manifesta o mistério da copresença de começo, meio e fim. Na eucaristia, Cristo foi, é e será. Não seria exagero designar tal temporalidade como o tempo mítico (em contraste com o tempo secular e histórico), em que o *in illo tempore* é, paradoxalmente, eterno. O Eliot tardio, convertido ao anglicanismo, registrou em versos esse tipo de temporalidade: "O tempo passado e o tempo presente / estão talvez presentes no tempo futuro / e o tempo futuro contido no tempo passado" (Eliot, 1981, p. 199).³

O contexto religioso não é o único possível. Kermode sugere que a distinção entre cronos e *kairos* vale também para o discurso ficcional porque "em todo enredo, ocorre uma fuga da cronicidade e, portanto, até certo ponto, um desvio dessa regra de 'realidade'" (Kermode, 1966, p. 50, tradução minha).⁴ A dimensão do *kairos* marca sempre e necessariamente toda e qualquer narrativa porque o que está em jogo é uma necessidade existencial: o *kairos* representa "uma permanência (mais do que um intervalo) que estrutura o momento em termos do final, dando significado ao espaço entre o *tique* e o *taque* porque, em nossa

¹ "Chronos is 'passing time' or 'waiting time' ... and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end."

² "... the coming of God's time (*kairos*)... as against passing time, chronos."

³ Tradução de Ivan Junqueira.

⁴ "... in every plot there is an escape from chronicity, and so, in some measure, a deviation from this norm of 'reality'".

condição humana, não queremos um intervalo indeterminado entre o *tick* do nascimento e o *toque da morte*” (Kermode, 1966, p. 57-58, tradução minha).⁵ Embutido em toda a narrativa está o desejo de que um significado maior e transcendental venha a resgatar o tempo da realidade mecânica do relógio. No contexto do presente trabalho, importa ressaltar que essa fuga do deserto da realidade ocorre de forma exemplar em duas estratégias discursivas fundamentais do modernismo anglo-americano: o imagismo e as epifanias joyceanas. O poema de Ezra Pound, “Em uma estação do Metrô” exemplifica a dinâmica entre cronos e *kairos*: A aparição desses rostos na multidão; / pétalas em um ramo negro e úmido” (Pound, 1957, p. 35, tradução minha).⁶ A palavra “aparição” pode ser entendida em um sentido puramente cronológico: “os rostos aparecem”. Mas embutido na palavra está também um sentido de surpresa, já que o termo poderia ser usado na frase “a aparição de um fantasma”. E é esse elemento de surpresa que é imediatamente traduzido para uma dimensão kairética de significado maior na metáfora do segundo verso: “pétalas em um ramo úmido e negro”. A multidão do primeiro verso torna-se individualizada em cada face em que se desenha agora uma expressão de beleza em meio a um espaço de transporte urbano desumanizado e tétrico. Pound explica a gênese do poema em termos de uma tentativa de encontrar a palavra certa para a intensidade de um *sentimento*. Ao sair de um trem do Metrô em Paris, o poeta viu, de repente, rostos humanos de mulheres e crianças e tentou traduzir em versos o significado da experiência, mas não conseguiu encontrar palavras “tão apropriadas ou aprazíveis que correspondessem àquela súbita emoção”. Seis meses depois de descartar o poema inicial de trinta versos, porque lhe pareceu “de segunda intensidade”, escreveu e publicou a versão minimalista final” (Pound, 1916, p. 100-103, tradução minha).⁷ A dimensão kairética do poema de Pound é análoga às epifanias iniciais de Joyce. Em *Stephen Hero*, a epifania é “uma manifestação espiritual repentina, quer seja na trivialidade da fala ou do gesto, quer por ocasião de um pensamento” (Joyce, 1963, p. 211).⁸ Como em Pound, é na sequência de acontecimentos triviais do tempo cronológico que uma temporalidade alternativa e mais significativa se manifesta enquanto verdade essencial. Em conversa com Cranly, enquanto caminham, Stephen explica o duplo significado do relógio do Ballast Office: “Passo por ele dia após dia, ...é apenas um item no catálogo dos utensílios da rua dublinense. De repente e de uma vez por todas eu o vejo e sei o que é: epifania” (Joyce, 1963, p. 211).⁹ Há um relógio cronológico e trivial que, de repente, remete a uma outra temporalidade não muito distante daquela anunciada por Eliot nos versos citados anteriormente. E trata-se de uma temporalidade que, transcendendo a contabilidade racional do relógio, deve ser intensamente sentida mais do que pensada. Stephen não explica o significado dessa temporalidade, o que sugere que palavras podem não ser suficientes para dar conta de uma dimensão temporal a ser vivenciada mais do que verbalizada racionalmente. A experiência de Stephen é aquela

⁵ “... a duration (rather than a space) organizing the moment in terms of the end, giving meaning to the interval between *tick* and *tock* because we humanly do not want it to be an indeterminate interval between the *tick* of birth and the *tock* of death.”

⁶ “In a Station of the Metro: The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.”

⁷ “...worthy, or as lovely as that sudden emotion...; of second intensity”.

⁸ “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself”.

⁹ “I will pass it time after time...it is only an item in the catalogue of Dublin's street furniture. Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany.”

de uma visão que vai muito além do mero olhar. A visão de Pound também escapa da racionalidade, mas de forma diversa: só pode ser expressa na irracionalidade da metáfora que, em seu significado original (*μεταφορά*), designa um “transporte para um outro lugar”.

Conceituadas sob a ótica do contraste entre cronos e *kairos*, práticas literárias como o imagismo e a epifania podem ser entendidas no contexto mais amplo do que Raymond Williams chamou de “estrutura de sentimento”, ou seja, uma forma de entendimento da realidade na forma como ela é *vivenciada* por uma comunidade. Consiste em um “conjunto de significados e valores na forma como são vivenciados e sentidos” e que não pode ser pensada em termos de ideologia ou visão de mundo (Williams, 1977, p. 132).¹⁰ Nesse contexto, as práticas de Joyce e Eliot constituem expressões alternativas do desejo, em dado momento histórico e cultural, de encontrar um significado maior a ser sentido no intervalo entre o tique e o taque. E poderiam ser incluídos também nessa comunidade que compartilha a mesma estrutura de sentimento um número significativo de outros escritores que trabalham a linguagem no contexto da revelação kairética: Gerard Manley Hopkins, que explora a dimensão sonora da linguagem como fonte de revelação de sentidos insuspeitos; William Carlos Williams, que eleva à dimensão kairética um carrinho de mão vermelho coberto de gotas d’água; e. e. cummings, que fraciona palavras para, a partir de fragmentos, construir significados alternativos; ou até mesmo Robert Frost que, na forma convencional de poemas minimalistas, transfigura a paisagem natural da Nova Inglaterra. Em um ouro momento histórico, o Formalismo Russo redefiniria a dimensão kairética enquanto resultado da manipulação da linguagem para produzir o estranhamento.

A estrutura de sentimento que prioriza uma estética voltada para a produção de intensidade de sentimentos não é a mesma em momentos históricos diversos e pode ser traduzida em termos de periodização. Em livro publicado em 2015, Fredric Jameson propõe um controverso conceito de modernidade em que a estética do “afeto” ocupa lugar de destaque, mas com maior ou menor intensidade em formas diversas de expressão artística. O ponto de partida dessa modernidade seria o Concílio de Trento, realizado pela Igreja Católica entre 1545 e 1563, com o objetivo de combater a Reforma Protestante. Jameson identifica, a partir desse momento e particularmente nas artes visuais do Barroco, um intenso interesse na narrativa do corpo que se manifesta, por exemplo, no quadro de Peter Paul Rubens representando encontro de Sansão e Dalila, ou na representação do corpo crucificado de Cristo em Caravaggio. Jameson vê nessa modalidade de expressão uma experiência radicalmente nova de percepção do corpo humano em sua forma física de “puro peso e massa” (Jameson, 2015, p. 13, tradução minha).¹¹ A experiência de “afeto” do sujeito que se vê diante dessa poderosa narrativa do corpo seria mais tarde explicitada por Nietzsche e ajudaria a entender a sua presença tardia na literatura do século XIX e no modernismo do século seguinte. É o seguinte o texto relevante de Nietzsche:

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma precondição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela *embriaguez*: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de *embriaguez* têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a *embriaguez* da excita-

¹⁰ “Structure of feeling; meanings and values as they are actively lived and felt.”

¹¹ “[...] sheer weight and mass.”

ção sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede a todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo. A embriaguez da残酷, a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. — O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. Esse sentimento o indivíduo empresta às coisas, *força-as a tomá-las de nós, violenta-as* — este processo se chama *idealizar* (Nietzsche, 2017, p. 54).¹²

O que Nietzsche chama de “embriaguez” e Jameson de “afeto” permite entender as intensidades kairéticas da modernidade como pertencentes a uma tradição literária que remonta ao século XIX e, o que é de relevância maior para este ensaio, a certas vertentes da produção poética do romantismo inglês. É o caso da prática poética associada à estética do fragmento, ou seja, a produção de textos supostamente incompletos em que a palavra que tenta expressar o sentimento absoluto fracassa e é reduzida a um fragmento. Encontra-se em Coleridge o exemplo mais conhecido: na origem do poema Kubla Khan está, nas palavras do próprio poeta, o consumo de ópio para fins medicinais e o resultante sonho a ser traduzido posteriormente em versos, mas de forma incompleta (Coleridge, 2006, p. 446-447). É também o caso dos “momentos no tempo” em Wordsworth, definidos nas *Lyrical Ballads* como “estados de sensações intensas” escolhidas a partir de “incidentes e situações da vida comum” (Wordsworth, 2006, p. 264, tradução minha).¹³ É nesse sentido que Wordsworth apresenta, nas *Lyrical Ballads*, uma definição de poesia que não deixa de ser semelhante à proposta de Nietzsche sobre a produção artística: “a poesia é o fluxo espontâneo de sentimentos poderosos” (Wordsworth, 2006, p. 378, tradução minha).¹⁴

A tradição estética do *kairos*, reelaborada por Jameson enquanto associada ao corpo que sente intensamente e rebatizada de afeto, aparece em Joyce, tanto na sua dimensão sagrada como na profana. Mas o uso que faz Joyce da tradição na obra inicial (*Stephen Hero*, *Dubliners, Portrait*) sofre modificações no *Ulysses* em função de uma estrutura narrativa que resiste ao momento epifânico. É essas a questão que passo a exemplificar no subenredo de Rudy, o filho natural de Bloom e Molly.

Decifrando Rudy

O leitor do *Ulysses* que tentar perseguir a trama narrativa que trata de Rudy, o filho natural de Leopold Bloom e Molly, terá que enfrentar a tarefa de reunir fragmentos de um quebra-cabeças cujas peças estão dispersas pelas seiscentas e tantas páginas do romance. A primeira referência aparece no quarto episódio (“Calypso”), quando Bloom, ao tomar o café da manhã, lê a carta que recebera da filha. A leitura desencadeia uma série de lembranças, na modalidade narrativa do fluxo de consciência. Duas delas têm a ver com a filha, Milly, no presente

¹² Tradução de Paulo César de Souza.

¹³ “[...] spots of time”; [...] “state of excitement”; “incidents and situations of common life.”

¹⁴ “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings.”

imediato e no passado: o dia anterior ao seu aniversário de quinze anos (15 de junho de 1904); e o seu nascimento, com a ajuda da parteira, Mrs. Thorton, que tinha também feito o parto do primeiro filho de Bloom. Mrs. Thorton, diz o texto, “sabia, desde o começo, que o pobrezinho do Rudy não ia sobreviver. Fazer o que, meu senhor, Deus é bom. Ela entendeu na hora. Teria onze anos hoje, se estivesse vivo” (Joyce, 1986, p. 54).¹⁵

A indicação de que Rudy é filho de Bloom não é sequer explicitada, mas de fácil dedução porque associada com o nascimento de Milly. Seja como for, o leitor tem aqui a primeira peça do quebra-cabeças: Bloom e Molly tiveram um filho, que morreu pouco depois do parto. A segunda peça aparecerá umas vinte páginas adiante, no sexto episódio (“Hades”), quando Bloom partilha com Simon Dedalus a condução que os levará ao enterro de Paddy Dignam. O breve comentário feito por Simon Dedalus sobre seu filho Stephen provoca em Bloom, mais uma vez na forma de fluxo de consciência, devaneios relacionados a Rudy e Molly: a sentida falta do exercício prazeroso da paternidade (“ver o seu crescimento. Ouvir a sua voz na casa. Andando Ao lado de Molly com o uniforme de Eton”); a sexualidade de Molly (“Me toca, Poldy. Meu Deus. Estou morrendo de vontade”); o possível momento da concepção (“Deve ter sido naquela manhã no terraço de Raymond ela na janela olhando o cachorro e a cadela no cio perto do muro do não faça o mal”) (Joyce, 1986, p. 74).¹⁶

Outras referências espalhadas no texto irão, aos poucos, completando os quebra-cabeças. São, com frequência, referências passageiras, derivadas da situação imediata vivenciada por Bloom em sua jornada pelas ruas de Dublin no dia 16 de junho de 1904. Ainda no episódio do funeral, a imagem da morte de Rudy retorna quando Bloom vê um cortejo fúnebre acompanhando o caixão de uma criança. Começa a pensar na fração de terreno que adquiriu no cemitério, e que já abriga os corpos de Rudy e da avó paterna de Bloom. São referências de relevância menor para o entendimento da história de Rudy e de seu efeito na vida de Bloom e Molly. Já no oitavo episódio (“The Lestrygonians”), duas referências de natureza temporal acrescentam mais um detalhe sobre a vida sexual do casal, antes e depois da morte do filho. Com o pensamento voltado para questões alimentares (o episódio se passa na hora do almoço, aproximadamente uma hora da tarde), Bloom lembra-se do desejo que teve Molly por uvas-passas quando estava grávida e registra essa lembrança com um marco temporal: “antes do nascimento de Rudy” (Joyce, 1986, p. 124).¹⁷ O “depois” a que corresponde esse “antes” só aparecerá, em forma um tanto enigmática, cerca de dez páginas adiante, quando Bloom explicita a felicidade existente antes da morte do filho (“Eu era mais feliz naquele tempo... Tinha vinte e oito anos... Ela vinte e três”), e a infelicidade depois (nunca mais gostou, depois de Rudy). A explicação ocorre em um parágrafo de seis linhas, denso de alusões à irreversibilidade do tempo (“Não posso trazer de volta o tempo. Como segurar água nas mãos”), às mudanças de endereço relacionadas à instabilidade financeira de Bloom (“Quando nos mudamos da Rua Lombard West, algo mudou”) e ao seu relacionamento platônico com Martha Clifford, de quem recebera uma carta, rememorada agora na citação de trechos que lhe vem à mente (“Não se sente feliz em casa, garotinho travesso? Quer pregar botões para mim...”) (Joyce,

¹⁵ “She knew from the first poor little Rudy wouldn’t live. Well, God is good, Sir. She knew at once. He would be eleven now if he had lived.”

¹⁶ “See him grow up. Hear his voice in the house... Walking beside Molly in an Eton suit... Must have been that morning in Raymond Terrace she was at the window watching the two dogs at it by the wall of the cease to do evil.”

¹⁷ “Before Rudy was born.”

1986, p. 137).¹⁸ Cada uma dessas referências alude a enredos paralelos, que o leitor teria que recuperar, montando outros quebra-cabeças.

Para completar a montagem de peças, o leitor terá que esperar por momentos tardios do romance. O momento, por exemplo, no episódio décimo sétimo (“Ithaca”), em que Joyce dá mais um exemplo de quebra radical com as narrativas tradicionais ao apresentar o texto em termos de perguntas e respostas e marcado por um tom de objetividade que é, contudo, constantemente desconstruído pelo efeito cômico do discurso, resultante principalmente do excesso de detalhes descriptivos. O texto resgata as “limitações de atividades e inibições de direitos conjugais” de Bloom, detalhando datas do casamento de Bloom e Molly, das concepções e nascimentos dos filhos, e da alteração da vida sexual do casal após a morte de Rudy “em 9 de janeiro de 1894, com a idade de 11 dias, tendo decorrido, a partir dessa data, um período de 10 anos, 5 meses e 18 dias durante o qual as relações sexuais foram incompletas, sem a ejaculação do sêmen no órgão feminino” (Joyce, 1986, p. 605).¹⁹ O quadro define-se, aqui, de forma mais ou menos completa: “nunca mais gostou depois de Rudy” significa, em virtude do esclarecimento didático e comicamente detalhado, que as relações sexuais normais entre o casal foram afetadas pela morte do filho e interrompidas até o momento presente da jornada de Bloom pelas ruas de Dublin, muito embora fique no ar a sugestão de que outras formas de relação sexual, embora “incompletas”, continuaram a acontecer.

O conceito de quebra-cabeça que venho utilizando para o exame da estrutura narrativa do *Ulysses* apresenta limitações significativas. A montagem de peças para instrução ou entretenimento tem por objetivo formar uma figura completa em que uma moldura separa nitidamente um dentro e um fora. No *Ulysses* como um todo, a composição de peças nem sempre é coerente e, quando levada a cabo por alusões próximas ou distantes, tende a eliminar a distinção entre um fora e um dentro. A vasta teia de alusões inclui jornais diários e semanais da cidade de Dublin, dicionários de mitologia grega e irlandesa, obras de folclore, as obras de Aristóteles e de São Tomás de Aquino, compêndios da história da Irlanda e da história do catolicismo, guias das práticas litúrgicas cristãs, a obra de Shakespeare e de outros autores clássicos ingleses e europeus, compêndios das artes, ciências e ensinamentos morais, entre outras informações indispensáveis. No *Ulysses*, a porosidade entre o dentro e a vastidão de um fora impede que a figura final e totalizante do quebra-cabeças se complete.

Seria então necessário pensar um quebra-cabeças que não resulta em uma estruturação fechada, mas, antes, ultrapassa os limites de qualquer moldura, resistindo a qualquer totalização. E o encaixe das peças é, por vezes, problemático. No caso de Rudy, mesmo quando se chega perto de uma totalização, certos encaixes são imperfeitos porque peças da narrativa se repetem e, por vezes, são contextualizadas de forma pouco compatível porque apontam para universos discursivos diversos. As datas precisas apresentadas no episódio dezessete contrastam com a imprecisão das datas correspondentes apresentadas anteriormente (Calypso), e o sofrimento de Molly pela morte do filho, como descrito nas páginas finais do romance, não coincide com a descrição apresentada no episódio décimo quarto

¹⁸ “I was happier then ...twentyeight I was. She twentythree. When we left Lombard street West something changed. Could not like it after Rudy. Can't bring back time. Like holding water in hour hand. Are you not happy in your home you poor little naughty boy. Wants to sew on buttons for me.”

¹⁹ “[...] limitations of activity and inhibitions of conjugal rights... deceased 9 January 1894, aged 11 days, there remained a period of 10 years, 5 months and 18 days during which carnal intercourse had been incomplete, without ejaculation of semen within the natural female organ.”

(Oxen of the Sun). Neste último, vazado em uma multiplicidade de estilos que reproduzem comicamente as mutações históricas da língua inglesa, a descrição específica da reação de Molly à morte do filho é apresentada na modalidade de inglês usada no século XIV e, em particular, por escritores como Mandeville:

Mas lembrou-se Sir Leopold... de sua consorte, Lady Marion, que para ele tinha gerado um filho varão o qual, no seu décimo primeiro dia de vida, havia perecido, e nenhum homem dentre aqueles que praticam as artes médicas pode salvá-lo, tão macabro é o destino. E gravemente aflita ficou ela em seu coração, por motivo de tão infausto evento, e para o seu sepultamento envolveu-o em primorosa veste de lã de carneiro, escolhendo para tanto o melhor do rebanho, para que não fosse a criança afetada pelas gélidas brisas (pois o tempo era aquele dos meados do inverno) (Joyce, 1986, p. 320, tradução minha).²⁰

No contexto do presente trabalho, contudo, o conceito de quebra-cabeça é útil porque aponta para uma dimensão espacial que contrasta com a estrutura temporal de cronos e *kairos* e altera profundamente a sua natureza. Justapor peças lado a lado utilizando uma metodologia de ensaio e erro implica também uma forma de temporalidade, mas trata-se de temporalidade que já não admite a possibilidade de uma revelação kairética entre o tique e o taque. O processo é mecânico e a satisfação resultante da prática é aquela dada por um mecanismo em que as peças se ajustam umas às outras e conduzem ao aparecimento de um desenho, sempre incompleto no caso do *Ulysses*, que agrada aos olhos e exclui aquela experiência existencial de que fala Kermode. Essa dimensão espacial marcou significativamente a fortuna crítica do *Ulysses*. Em *The Stoic Commedians*, Hugh Kenner observou que “o texto do *Ulysses* não é organizado na memória e processado no tempo, mas organizado e processado no que poderíamos chamar de espaço tecnológico” ... e que um livro “assim concebido rompe com a narrativa” (Kenner, 1962, p. 35-34, tradução minha).²¹ O espaço tecnológico a que se refere Kenner é o do livro impresso, em que a paginação numerada permite ao leitor recuperar, a partir de um momento qualquer da leitura, referências em páginas anteriores e posteriores. O *Ulysses* não poderia ser escrito em um rolo de papiro porque Joyce explora exaustivamente a dimensão espacial típica da tecnologia da imprensa e organiza o texto “de forma descontínua no espaço mais do que na sequência temporal” (Kenner, 1962, p. 41, tradução minha).²² Kenner antecipa aqui o interesse de uma crítica joyceana posterior que trabalharia a analogia entre a narrativa do *Ulysses* e a tecnologia do hipertexto eletrônico, projetada para ser operacionalizada espacialmente em computadores. O hipertexto é uma forma de escrita não sequencial em que uma série de núcleos de sentido interligados por elos oferece ao leitor a possibilidade de percorrer caminhos diversos para a leitura. Como percebeu Kenner, essa estrutura de núcleo e nexo caracteriza o espaço tecnológico do livro impresso, como ocorre na referência de uma palavra a uma nota de rodapé ou, no caso do *Ulysses*, da rede de referências a partir do frag-

²⁰ “But Sir Leopold... was minded of his good lady Marion that had borne him an only manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny. And she was wondrous stricken of heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb's wool, the flower of the flock, lest he might perish utterly and lie akeled (for it was then about the midst of the winter).”

²¹ “The text of *Ulysses* is not organized in memory and unfolded in time, but both organized and unfolded in what we may call technological space.”

²² “...discontinuously in space rather than serially in time.”

mento nuclear representado por Rudy. A diferença em relação ao hipertexto eletrônico é que os vínculos passam a ser, por assim dizer, anabolizados porque produzidos imediatamente e em alta velocidade pelo aparato tecnológico.

Dadas a semelhança entre o conceito de hipertexto enquanto rede de referências textuais internas e externas e a narrativa do *Ulysses*, não surpreende que surgiria, a partir da década de noventa do século passado, uma vertente crítica voltada para o estudo do hipertexto joyceano e uma prática de reprodução do texto do *Ulysses* online e em formato hipertextual. É nesse contexto que Michael Groden deu início a um projeto denominado “*Ulysses in Hypermedia*”, que tinha como objetivo disponibilizar em formato hipertextual “11.000 páginas de manuscritos e cerca de 5.000 páginas de comentários sobre os manuscritos” e um arquivo de estudos críticos do texto, aplicativos didáticos para alunos, mapas, fotografias, vídeos, áudios e até mesmo “um espaço para os usuários acrescentarem os seus próprios comentários e conexões”.²³

Entendida como uma narrativa transposta para a dimensão espacial do quebra-cabeças, o texto do *Ulysses* altera profundamente a dinâmica temporal de *cronos* e *kairos*. Uma dinâmica de horizontalidade cronológica interrompida pela verticalidade do *kairos*, ou seja, uma dinâmica que abriga uma justaposição de significados profundos e excepcionais e significados corriqueiros e cotidianos, é substituída por um espaço de superfície sem profundidade. Nesse espaço horizontalizado, tanto as peças do quebra-cabeças como os fragmentos de significado da narrativa do *Ulysses* tendem a ter o mesmo valor, quer estejam distantes do fragmento original, quer próximas. O ajuste de peças é mais relevante do que a referência a eventos mais ou menos significativos. E o achatamento valorativo tende a ser mais intenso no texto joyceano em virtude da complexidade maior do quebra-cabeças que inclui tanto peças alusivas intertextuais e extratextuais como peças que se repetem com variações de significado. O fragmento do episódio de Rudy vasado no estilo de Mandeville, por exemplo, retorna no monólogo interior de Molly. A reação materna à morte do filho é agora significativamente diversa:

Eu estava de luto faz 11 anos hoje mas pra que ficar de luto por aquilo que não era nem uma coisa nem outra o primeiro choro foi bastante pra mim ouvi o tempo do velório também soando no relógio da parede é claro que ele insistiu em ficar de luto só se for pelo gato ele é um homem agora era então um menino... (Joyce, 1986, p. 637, tradução minha).²⁴

Um pesar profundo no primeiro caso e, no segundo, um luto pouco justificável por um recém-nascido que sequer viveu o suficiente para que laços afetivos se consolidassem. A variação de estilos conscientemente utilizadas por Joyce (18 episódios em estilos diversos) é a explicação imediata e menos problemática da diferença entre os dois momentos do luto. Mas é justamente essa variação de estilos que chama a atenção para uma prática linguística em

²³ “[...] 11,000 pages of manuscripts and some 5,000 pages of commentary on the manuscripts ... a space for users to add their own comments and links” (Graham, p. 356, tradução minha).

²⁴ “[...] I was in mourning that's 11 years ago now yes hed be 11 though what was the good in going into mourning for what was neither one thing not the other the first cry was enough for me I heard the deathwatch ticking in the wall of course he insisted hed go into mourning for the cat I suppose hes a man now by this time he was a boy...”

que a linguagem se volta para si mesma mais do que para os referentes com possíveis valorações diversas. O ajuste de peças vale mais do que o seu sentido diferencial, o que implica um certo comportamento do leitor do texto. Como observou acertadamente Joseph Frank, dada a forma espacial do *Ulysses*, “Joyce não pode ser lido – pode apenas ser relido” porque “a conexão de significados só se completa pela percepção simultânea no espaço de grupos de palavras que não estabelecem uma relação mútua para o entendimento quando lidas sequencialmente no tempo” (Frank, 1963, p. 18-19, tradução minha).²⁵ Ou, como sugere o conceito de “quebra-cabeça”, o *Ulysses* é mais um texto para ser decifrado na prática de ajuste de fragmentos de sentido do que um texto para ser lido nos moldes do dialogismo entre cronos e *kairos* do romance tradicional.

Dizer que o *Ulysses* não pode ser lido nos moldes da narrativa tradicional significa dizer também que as epifanias do primeiro Joyce não se repetem no *Ulysses* na sua forma original de momento sagrado que rompe com a cronologia. É que, no sentido em que a define Stephen, a epifania só pode ocorrer no intervalo entre um antes e um depois em que um evento extraordinário, ao mesmo tempo religioso e estético, acontece. No episódio da conversa com Cranly, esse evento extraordinário que emana da sequência narrativa permite a percepção de um objeto do cotidiano em sua essência. Permite que seja vivenciado em sua “alma, sua essência, e [que] surja para nós e nos surpreenda para além da vestimenta de sua aparência” e “chegue a nós em seu fulgor” (Joyce, 1963, p. 213, tradução minha).²⁶ Em *The Portrait*, a essência do objeto é mais precisamente definida em termos dos ensinamentos tomistas. Trata-se da “quidditas escolástica, da qualidade essencial da coisa” que, uma vez percebida, conduz a um “encantamento do coração” (Joyce, 1956, p. 211, tradução minha).²⁷ A percepção da “quidditas” é aqui inseparável de uma intensidade sensorial.

No argumento aqui proposto, a epifania não sobrevive à espacialização da narrativa. Mas a crítica joyceana tem sugerido com certa frequência que, definida de forma alternativa, o momento epifânico pode estar presente na obra de Joyce como um todo. Em estudo publicado em 2020, Sangam MacDuff sugeriu a possibilidade de pensar a epifania joyceana em termos da linguagem como entendida por Jacques Derrida, ou seja, enquanto “um sistema infinito de diferenças, em que o significado é postergado para sempre”. A experiência proporcionada pelo momento epifânico não é aquela de uma totalidade sublime, mas a de um “vazio referencial, um abismo de significado que é, em si mesmo, sublime”. Trata-se aqui, por assim dizer, de um sublime às avessas, em que se manifesta “a ausência como a mais elevada forma de presença”. Nesse contexto, as “epifanias linguísticas” ocorrem “desde Dubliners até Finnegans Wake” (MacDuff, 2020, p. 75, tradução minha).²⁸ Mas aqui já não se trata mais, como em *Stephen Hero*, de uma *totalidade* sublime.

²⁵ “Joyce cannot be read – he can only be reread”; the meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time”.

²⁶ “[...] the thing’s soul, its whiteness, leaps to us from the vestment of its appearance”; “seems to us radiant.”

²⁷ “[...] the scholastic *quidditas*, the *whiteness* of the thing”; “the enchantment of the heart.”

²⁸ “[...] an endless system of differences, where meaning is always deferred; a referential void, an abyss of meaning that is itself sublime, [...] absence as the highest form of presence.”

A narrativa do *Ulysses* e o esmaecimento do afeto

A breve referência ao conceito de “afeto” apontada anteriormente enquanto força vigente na modernidade e que, de acordo com Jameson, esmaece na pós-modernidade, deve ser agora explicitada em mais detalhe. O investimento teórico que faz Jameson em seu estudo do pós-modernismo tem como objetivo definir no movimento uma “lógica cultural dominante” que substitui a lógica anterior de um modernismo dominado pela ênfase na temporalidade: “agora habitamos a sincronia e a não a diacronia, e penso que é possível argumentar... que nossa vida cotidiana, [...] nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias do espaço e não do tempo” (Jameson, 1997, p. 42). “Vida cotidiana” e “linguagens culturais” situam os comentários de Jameson no contexto da “estrutura de sentimento” de Williams, o que significa que a estrutura anterior de cronos e kairos é agora redefinida em uma dimensão espacial. É nessa nova dimensão que a temporalidade epifânica, governada pelo contraste entre superfície (cotidiana) e profundidade (revelação de essências) tende a desaparecer. O quebra-cabeça sugere esse desaparecimento: peças desconexas voltam a se conectar em uma superfície achatada. Fiel ao conceito de Williams, Jameson enumera práticas cotidianas e culturais em que o achatamento acontece: a superficialidade de *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol em contraste com a profundidade simbólica de *Um par de botas*, de Van Gogh; a marca da “personalidade” profunda no estrelato cinematográfico moderno, a exemplo de Jack Nicholson ou Marlon Brando, em contraste com o “eu” sem profundidade do estrelato posterior; a valorização elitista da “obra” do grande escritor agora reduzida à superficialidade do “texto”; o contexto pós-estruturalista de “intertextualidade”, em que “a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas” (Jameson, 1997, p. 32-35; 40; 47; 321). Este último exemplo é de particular interesse para o presente trabalho porque a teorização do intertexto antecipou a conceituação posterior do hipertexto eletrônico, que tornou possível a conexão imediata de significados em um banco de dados e, em particular, do vasto banco de dados que constitui o *Ulysses*.

O desaparecimento da dimensão de profundidade na pós-modernidade tem como consequência o esmaecimento do afeto e, dada a analogia entre o sentimento epifânico e o afeto, o esmaecimento ou mesmo o desaparecimento da epifania original no *Ulysses*. A origem do conceito de afeto, antecipada por Nietzsche, passa por alterações significativas na forma como é redefinida por Jameson. A principal alteração se revela no esforço para evitar a identificação de “afeto” com os conceitos tradicionais de “sentimento” e “emoção”, até porque essas últimas manifestações da subjetividade continuam a existir na pós-modernidade, juntamente com o esmaecimento do afeto. Em contraste com a categorização dos vários sentimentos humanos (alegria, melancolia, tristeza) em termos de estados psíquicos, Jameson entende o “afeto” como “estados corporais” que resistem às classificações convencionais. Esses estados corporais diferem também das emoções porque a sua temporalidade é aquela de um “eterno presente”, em contraste com a temporalidade de uma emoção como a tristeza, que pode desdobrar-se em mágoa e posteriormente em cólera. Pode, em outras palavras, ser registrada cronologicamente em uma narrativa. A distinção entre “afeto” e “emoção” é frágil e mostrou-se vulnerável a uma crítica posterior à publicação de *Postmodernism* (1991). Em releitura crítica da proposta de Jameson, Pancy Duncan apontou para a dificuldade de demonstrar um esmaecimento do afeto e do sentimento na pós-modernidade e sugeriu a possibilidade

de utilizar o conceito tanto na pós-modernidade como no momento anterior, mas com sentidos diversos. Nos dois casos ocorrem “intensidades”, mas em modalidades diversas. Como se viu, há uma intensidade emocional nas epifanias joyceanas ou no imagismo de Pound, mas trata-se de prática efetivada em uma dinâmica de profundidade e superficialidade e dirigida para vislumbrar uma temporalidade que rompe com o cronológico. O afeto pós-moderno, por outro lado, elimina a dimensão de profundidade e volta-se para a produção de uma intensidade que se constitui como “experiência de impacto aterrorizante ou de arrebatamento” e que pode ser caracterizada como “intensidade eufórica” (Duncan, 2017, p. 10, tradução minha).²⁹ O esmaecimento do afeto significa, então, que o afeto epifânico reaparece, mas agora na modalidade de uma euforia intensa que torna impossível o surgimento da dimensão vertical do *kairos*. Esta última, como sugerido anteriormente, difere radicalmente da epifania como definida por Sangam MacDuff, vale dizer, uma epifania resultante da experiência da linguagem como “abismo de significado” que bem pode ser arrebatadora ou aterrorizante. No *Ulysses*, a experiência do esmaecimento do afeto como redefinida por Duncan pode bem ser igualmente arrebatadora ou aterrorizante, positiva ou negativa, provocada por um quebra-cabeça que não pode ser totalizado.

Interessa a Jameson pensar o conceito de afeto e do seu esmaecimento em um sofisticado contexto de periodização que parte do pressuposto marxista sobre a produtividade capitalista não apenas de produtos de consumo, mas de subjetividades. A subjetividade burguesa difere da aristocrática, e o sujeito da modernidade não pode ser identificado com o da pós-modernidade:

O “pós-moderno” deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas, capazes de funcionar em um mundo socioeconômico muito peculiar, um mundo cujas estruturas características e demandas objetivas – se dispuséssemos de uma disposição adequada delas – constituiriam a situação para a qual o “pós-modernismo” é a resposta e nos dariam algo mais decisivo do que uma mera teoria do pós-modernismo” (Jameson, 1997, p. 18-19).

As pessoas produzidas pelo pós-moderno são aquelas afetadas por duas crises interdependentes, a primeira relativa à alteração da natureza do sujeito, a segunda relativa ao que se poderia chamar de uma crise da hermenêutica. O sujeito da modernidade, uma individualidade centrada e unificada, constituía a origem a partir do qual surgiam emoções, sentimentos e interpretações. Na sociedade pós-moderna, ocorre a liberação “da antiga *anomie* do sujeito centrado”, o que implica a liberação “não só da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir” (Jameson, 1997, p. 43). Vale a pena lembrar, de passagem, que, na área de teoria literária, a manifestação desse desaparecimento do sujeito se manifesta nas proclamações da morte do autor. A esse desaparecimento de um *ego* capaz de sentir em profundidade corresponde o desaparecimento da profundidade típica da prática hermenêutica de procurar um sentido profundo e oculto sob a superficialidade do discurso. A procura do tesouro de sentido oculto já não é mais possível porque a dialética entre superfície e profundidade foi substituída pela força hegemônica de um espaço sem profundidade. A teoria literária recente abrigou, também, o aparecimento de movimentos contra a interpretação e a favor da leitura

²⁹ “[...] a terrifying or exhilarating experience; euphoric intensity.”

superficial. Nesse contexto de mudança radical nas “estruturas de sentimento”, a teoria do afeto em Jameson contribui para o entendimento da vertente crítica que vê em Joyce traços da pós-modernidade.

No contexto deste trabalho, importa ir além da questão de periodicidade para entender a inovação joyceana no contexto de *cronos* e *kairos* proposto por Kermode. Não se trata, no caso, de apenas entender uma nova forma de narrar no *Ulysses*, mas da forma de narrar que exclui o componente existencial de uma experiência do extraordinário no fluxo cronológico. Narrar significa tradicionalmente tentar ajustar as contas com a existência e a inevitabilidade da morte, enfrentando o desafio de preencher com um sentido o vazio entre o tique do nascimento e o taque da morte. Se esta tese se sustenta, então a espacialização da narrativa e a consequente suspensão da dimensão kairética no *Ulysses* não é apenas a invenção de uma nova forma de narrar. É uma forma de “narrar” em estado de guerra contra a própria narrativa. Mas é preciso acrescentar, depressa, que não se trata de uma guerra total. Seria mais preciso dizer que as batalhas contra a narrativa são mais intensas em certos momentos, menos em outras. A heterogeneidade narrativa do *Ulysses* chega a extremos tão acentuados que Michael Groden arrisca-se a dizer que o *Ulysses* pode ser visto como dois livros diversos em um só volume: “a composição inicial de Ciclops, em meados de junho de 1919, representa o momento exato em que [Joyce] interrompeu um tipo de livro e começou a escrever outro” (Groden, 1997, p.126, tradução minha).³⁰ Caracteriza a primeira parte uma narrativa que prioriza a apresentação de personagens “no estilo inicial de fluxo da consciência”; na segunda, um “texto em que predominam experiências estilísticas e as categorias de informação” listadas nos esquemas (Groden, 1997, p. 126, tradução minha).³¹ Kent Emerson observou que seria mais acertado entender a diferença entre os dois livros mais em termos quantitativos do que qualitativos: Joyce expande tendências estilísticas que já utilizara anteriormente, particularmente em termos de um excesso de informação. Aparecem no episódio sobrecargas de informação que bloqueiam o fluxo narrativo e tendem a adquirir vida própria, a exemplo da longa lista de convidados do casamento de Forrester. Emerson aponta para a semelhança entre as diversas formas de listagem e os bancos de dados que surgiram mais tarde com a tecnologia digital e define a prática de escrita joyceana como “estética de sobrecarga da informação” (Emerson, 2017, p. 58, tradução minha).³² O banco de dados, evidentemente, é uma forma de configuração espacial que suspende a narrativa. Por outro lado, nada impede que episódios referentes à vida de Leopold Bloom, lidos isoladamente, permitam a visão de do personagem não muito diverso da tradição romanesca anterior a Joyce: um pai de família dedicado, vítima conformada do adultério da mulher, atencioso com o gato de estimação etc. É bem possível que o leitor da narrativa do *Ulysses* tenha a sua disposição duas práticas de leitura, ao mesmo tempo complementares e contraditórias. Brook Thomas definiu essas duas práticas em termos de leitura do “livro enquanto livro” e leitura do “livro enquanto mundo”. Ler o *Ulysses* enquanto mundo “significa estender os entendimentos que obtemos do livro para a vida, e vice-versa”. Na breve leitura de Bloom mencionada acima, extraímos do livro a marca humana do personagem. Ler o livro enquanto livro significa atentar para a

³⁰ “[...] earliest work on ‘Cyclops’ in mid-June 1919 may thus represent the precise chronological point at which he stopped writing one kind of book...and began to write another.”

³¹ “[...] the initial stream of consciousness style; [...] text dominated by a series of stylistic experiments and the categories of information.”

³² “Aesthetics of information overload.”

variedade dos estilos de linguagem. Como tentei mostrar anteriormente, quando Bloom é apresentado como Sir Leopold, é a linguagem que chama a atenção. Thomas alerta para um perigo nesse segundo caso: “alguns leitores poderão objetar que ler o livro enquanto livro levará à ruína o que há de mais valioso no *Ulysses* porque será então negligenciada a história humana” (Thomas, 1982, p. 16-17, tradução minha).³³

No contexto dos conceitos de *crónos* e *kairos* que fundamentaram o presente trabalho, ler o *Ulysses* enquanto ajustamento de peças com o objetivo de obter um desenho em uma superfície plana pode bem incitar a emergência do afeto enquanto aquela intensidade eufórica que Jameson definiu como típica das subjetividades do capitalismo tardio. Mas essa prática de leitura espacializada pode bem significar mais do que uma leitura alternativa que vem acompanhada de prazeres peculiares. O que pode estar em risco é o esmaecimento daquela experiência existencial humana proporcionada pela sistemática irrupção do momento kairético na sequência narrativa que, entre outras coisas, nos lembra da condição humana condenada a enfrentar o terror da morte no exercício de resistência ao vazio entre o tique e o taque.

Referências

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Kubla Khan*. In: GREENBLATT, Stephen (ed.) et al. *The Norton Anthology of English Literature*. New York: Norton, 2006.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DUNCAN, Pansy. Once more, with Fredric Jameson. *Cultural Critique*, n. 97, Fall 2017, p. 1-23. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/23/article/674295/pdf>. Acesso em: 28 maio 2025.

EMERSON, Kent. Joyce's *Ulysses*: A Database Narrative. *Joyce Studies Annual*. New York: Fordham University Press, 2017. p. 40-64.

FRANK, Joseph. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963.

GRAHAM, Elyse. Joyce and the Graveyard of Digital Empires. *Debates in the Digital Humanities*. Ed. Matthew K Gold and Lauren F. Klein. Minnesota: University of Minnesota Press, 2019, p. 350-368.

GRODEN, Michael. *Ulysses in Progress*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. *The Ancients and the Postmoderns*. London: Verso, 2015.

JOYCE, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Compass Edition, 1956.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. Ed. Theodore Spenser. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1963.

JOYCE, James. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. London: Random House, 1986.

³³ “book as book; book as world; means to apply the insights we learn from the book to life, and vice versa; some readers will object that to read the book as book will ruin all that is most valuable in *Ulysses* by neglecting the human story.”

KENNER, hugh. *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce And Beckett*. Berkeley: University Of California Press, 1974.

KERMODE, Frank. *The Sense Of An Ending*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MACDUFF, Sangam. *Panepiphanal World*. Gainesville, F.: University Press Of Florida, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

POUND, Ezra. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. London: John Lane, 1916.

POUND, Ezra, *Selected Poems Of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1957.

THOMASA, Brook. *Ulysses: A Book Of Many Returns*. Baton Rouge And London: Louisiana State University Press, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism And Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WORDSWORTH, William. Preface To The Lyrical Ballads. *in: GREENBLATT, Stephen (ed.) et al. the Norton Anthology Of English Literature*, v. 2. New York: norton, 2006. p. 263-274.

WORDSWORTH, William. The Prelude. *In: GREENBLATT, Stephen (ed.) et al. The Norton Anthology of English Literature*, v. 2. New York: Norton, 2006. p. 322-324.