

O rio narrativo: James Joyce e posteriores

Narrative Flow: from Joyce Onwards

Donaldo Schüler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) | Porto Alegre
RS | BR
donaldoschuler@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-4821-8936>

Resumo: Ensaio de Donaldo Schüler sobre *Ulysses*, de James Joyce, dedicado à leitura e interpretação da forma como se configuram no texto particularmente os personagens Stephen Dedalus e Molly Bloom. À visão do romance do escritor irlandês somam-se em seguida comentários a obras de Virginia Woolf, Clarice Lispector e Haroldo de Campos. O ensaio está dividido em cinco partes: 1. *Homo faber*; 2. Construções joycianas; 3. O fluir épico de Haroldo de Campos; 4. A teoria antiépica de Virginia Woolf; 5. O fluir na ficção de Clarice Lispector. Questões de linguagem e gênero definem em cada uma das partes tratamentos específicos e complementares para as obras comentadas.

Palavras-chave: *Ulysses*; James Joyce; Virginia Woolf; Clarice Lispector; Haroldo de Campos.

Abstract: Essay on James Joyce's *Ulysses* (1922) in which Donaldo Schüler explores the characterization of Stephen Dedalus and Molly Bloom. His analysis of the novel is layered by forays into the writings by Virginia Woolf, Clarice Lispector, and Haroldo de Campos, foregrounding elements of language and genre in each text. The essay is divided into five parts: 1. *Homo faber*; 2. Joycean edifices; 3. Epic flow in Haroldo de Campos; 4. Woolf's anti-epic theory; 5. Flow and flux in Clarice Lispector.

Keywords: *Ulysses*; James Joyce; Virginia Woolf; Clarice Lispector; Haroldo de Campos.



Homo faber

O *homo faber*, ao distanciar-se da natureza, distingue-se tanto na produção de objetos úteis quanto na elaboração de obras de arte, é simultaneamente obreiro e artista.¹ Valores femininos florescem como invenções da mulher inventiva. “Ninguém nasce mulher: a mulher devém”,² afirma Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. “O que quer a mulher?”, pergunta Freud.³ Para compreender a mulher, importa consultar a mulher; além da vontade de ser mãe, a mulher elege pintar, pensar, escrever, legislar, governar...

Diante da morte, ouve-se, no *Ulisses* de Joyce, uma voz dizer: “I said I” – eu disse eu parte a unidade. Eu digo eu: eu produzo eu, eu narro eu, eu amo eu, eu detesto eu, viajo de eu a eu, delibero, concordo, discordo, o eu subsequente desperta e preserva eus anteriores. Eu recua ao passado no momento de ser proferido; residência do vivido, o eu dirige-se ao futuro no projeto. O eu se confronta com outros eus, avança conformado, rebelado, deformado, transformado. Na poesia de Fernando Pessoa, o eu se parte em quatro heterônimos ostensivos, entre outros menos ruidosos; no *Ulisses* de Joyce o autor se desdobra em dezoito estilos. Se o estilo representa o homem, como quer Buffon, o eu autoral se parte em dezoito eus, eus emergem em cada capítulo.

Seguindo instruções de Circe, o *Ulisses* de Homero, ao se dirigir ao mundo dos mortos, na *Odisseia*, sacrifica um carneiro, recolhe o sangue num fosso de espada em punho. As sombras selecionadas, ao provarem o líquido da vida, recuperam, por instantes, o dom de falar. A mão que escreve alimenta-se com o próprio sangue, espíritos que bailam na imaginação. Quem lê viaja ao mundo dos mortos. Não se busque biografia acima da grafia, grafar é biografar. A autobiografia acontece na grafia, o eu textual revém no eu que lê.

Construções joycianas

Soa a denúncia de que Stephen teria apressado a morte da mãe. Por que Stephen não se ajoelhou ante o leito dela antes do último alento, mesmo que o gesto já não lhe significasse nada? A reprovação vem de Mulligan. O que não se faz pela mãe, quando já não há o que esperar? Custava satisfazer esse último desejo? Se gestos religiosos tranquilizam quem se despede, por que reprová-los? A vida vale sacrifícios. Se a oração é remédio, por que não administrá-lo? A atitude piedosa prejudicaria a renúncia de antigas convicções? Buck Mulligan macaqueava sem conflitos atitudes sacerdotais porque lhe eram desprezíveis. A morte lhe era um desenlace só material. Personificações satânicas denunciam inocentes desde os tempos de Jó. Denunciam sem apontar redentor.

Mulligan é áspero. Afirma que Stephen não passa de um corpo de cão (*dogs body*). A paródia do ritual religioso, atmosfera em que a discussão acontece, evoca as palavras de Cristo

¹ A apresentação do texto inclui eventualmente liberdades em relação às normas de padronização próprias da Revista e da ABNT. As traduções incluídas no texto refletem as opções do autor, necessárias para o desenvolvimento da reflexão.

² On ne naît pas femme: on le deviant.

³ Was will das Weib?

ditas aos seus discípulos na última ceia: “Este é meu corpo [body]”. A observação de Mulligan desperta a curiosidade de Stephen, este pergunta diante do espelho que lhe estende Mulligan: “Quem escolheu este rosto para mim?” Joyce brinca com a palavra *dog* (cão), que, invertida pelo espelho, vira *god* (deus). Elaboramos o rosto que recebemos. Veja-se o cuidado com que Mulligan trata o pelo que reveste a pele facial. Mulligan diz que Stephen tem uma cara de cão (*dog*), mas o que Stephen vê no espelho é a imagem de um deus (*god*). Narciso, ao contemplar seu rosto refletido no lago, viu a imagem de Dioniso e Apolo, deuses que protegem o teatro. Máscaras caracterizam atores. No espetáculo da vida, todos andamos mascarados. O semblante refletido no espelho mostra a máscara de um cão, de um deus, de um herói, de um vilão, a critério do contemplador. O aprendiz da arte de curar afirma que nas veias de Stephen o sangue jesuítico flui em sentido contrário. Sangue que afronta o sistema é sangue inovador, de poeta. A reação tímida de Stephen mostra personalidade conflituada. Espelha-se nele a insegurança do Telêmaco homérico. O filho de Ulisses trata asperamente Penélope, quando esta desce à sala dos banquetes para determinar o silêncio de Eufônio que, ao rememorar episódios da guerra de Troia, lhe enchia o coração de tristeza. Telêmaco entendia que chegara o momento de mostrar a todos, sem exceção, a mãe, que ele já tinha idade para dirigir o palácio na ausência do pai. Se o aparecimento do homem maduro contentava Penélope, a perda do adolescente dócil a entristecia. Não há ganhos sem perdas. Penélope retirou-se ferida. Doía-lhe a aspereza. No momento em que a presença da mãe inibe atos livres, torna-se letal. Chega um momento em que as mães saem de cena para que os filhos passem a atuar. Toda ruptura é dolorosa. Algo morre na mãe quando o filho cessa de buscar auxílio. A reação de Orestes foi ainda mais severa. Clitemnestra, a progenitora, tomba golpeada pela espada do filho que retornara para vingar o pai, assassinado com a cumplicidade de quem lhe deu a vida. Hamlet, com traços de Édipo e de Orestes, não descansa enquanto a morte não castiga a rainha, sua mãe, cúmplice da morte do rei, seu pai.

Mulligan tem razão: Stephen prolonga a linhagem dos filhos que colaboraram com a morte da mãe. Quem pode declarar inocência? Toda rebeldia fere. Mas não se mata a mãe impunemente. Na falta das Eríneas, antigas deusas da vingança, é a imagem da morta que se desenha ante os olhos do culpado. A sombra responde ao apelo do filho. Stephen precisa da presença dela para amainar o ímpeto das dúvidas. A lembrança da cerimônia fúnebre compensa fartamente eventuais omissões de atitude religiosa. Stephen fala à misteriosa aparição: “— *No, mother. Let me be and let me live*”. O “deixa-me ser, deixa-me viver” atesta que a mãe, mesmo depois de morta, vive. A visão da mãe contradiz o materialismo crasso de Mulligan. Como poderia Stephen ter aniquilado a mãe, se a imagem dela o persegue implacavelmente? Matéria não é tudo. Abre-se no peito um abismo em que vivem as sombras, concretizadas em visões e sonhos. Na vizinhança desses abismos, recentemente explorados por Freud e Jung, forma-se a prosa de Joyce.

Mulligan toma o lenço usado do bolso de Stephen e observa a cor da excrescência nasal, presa no tecido, verdemuco (*snotgreen*). Stephen lembra que verde era a cor da bile guardada num vaso à cabeceira do leito da mãe. Verde é a cor da decadência, da morte. A mãe, fonte da vida, pode causar também a morte, inclua-se o mar, ventre de tudo. *Escrotoconstritor (scrotumtightening)* é o gesto da mãe castradora.

Stephen sente o peso da história e se revolta, mostre-se ela no corpo da mãe ou nos acontecimentos mundiais. Stephen aponta dois determinismos: o império britânico e a igreja católica. A opressão, venha donde vier, está estampada na imagem da mãe. Ele recorda a alu-

cinação com frases em que as formas finitas dos verbos se retraem como para abolir o tempo. A mãe que foi, é. Ele não consegue libertar-se desse peso onírico que não o deixa viver.

Não se pense que a vida e a morte se limitam a fenômenos químicos, físicos e biológicos – como queria Mulligan. Sobe à lembrança *epi oinopa ponton*. No mar cor de vinho da *Odisseia* refletia-se a vegetação da ilha sonhada de Calipso. *Snotgreen* une natureza, morte e arte. A arte não se reduz a sangue, bile, água e pedra. Stephen tinha acordado sonolento, perturbado pelos pesadelos de Haines. Mais graves que esses são os seus. Como não é possível livrar-se dos sonhos, convém elaborá-los, tarefa da arte. Como substância de obras artísticas, os sonhos são indispensáveis. Assim, o que era morte põe-se a serviço da vida. Stephen Dedalus inaugura o desfile pelas páginas do *Ulisses* com uma súplica dirigida a um fantasma: “Mãe, deixa-me ser, deixa-me viver”. Incorpore-se em mãe o passado político e literário. Para construir-se como escritor, Stephen terá que libertar-se do império que abraça o Globo, de uma tradição literária gigantesca que se avoluma desde Homero. Stephen comparece no gabinete diretivo do colégio em que lecionava para receber parcos honorários. Desde a decoração até às palavras e os gestos, Deasy, o diretor, símbolo da cultura paralisada, é história, pesadelo. Cristalizada, a eminência paira na tranquilidade da morte, transmite o legado de outros tempos, vive num sonho de que não tem consciência, pesadelo de que não desperta. Stephen trabalha para despertar, não para abolir a história mas para fazer história. Libertar-se da mãe que o formou é ato revolucionário. A história acontecida no dia a dia deverá conduzi-lo a escrever. Stephen enfrenta a história como sujeito que não se sujeita. Para livrar-se das algemas do que já foi, Stephen deixa a escola dirigida por Deasy. O diretor instalou-se na morte, Dedalus debate-se com emergências vivas. Dedalus cai da segurança para a aventura, repercute na queda do pedreiro Finnegan do *Finnegans Wake*, entra no rol de outras: a de Lúcifer, a de Adão, a de Roma, a de Humpty Dumpty, a de Parnell, a do rei Marc, a de Tristão, a do Noé embriagado, a de Ricardo III, a da maçã de Newton, da queda nova-iorquina da bolsa de valores em 1929 – chuva diária dos homens em queda. A queda é avanço, a queda precipita o paraíso estático (sem sofrimento, sem morte) na sequência interminável do desgaste e da regeneração. Ana Lívia Plurabelle (ALP) rola da primeira linha à última do *Finnegans Wake*, morre e renasce no infindável fluir da vida. ALP devém desde o blablablá infantil ou do *baba-badalghar* que soa nas primeiras ondulações do primeiro dos dez trovões que de tempos em tempos abalam a prosa e o universo. Em palavras, que em várias línguas significam trovão, ouve-se trovar: cantar, inventar, rememorar, desejar.

Tremor adâmico reverbera na organização social fundada na instabilidade da moeda. *Qu'on dit ment* dirá na segunda metade do século passado Jacques Lacan, lembrado dos jogos linguísticos de Joyce. Qual é a diferença entre verdade e mentira? O condimento desvela e esconde, inventa e diversifica sabores, abala o estável, diz sim e não. O condimento *qondimente*. O condimento joyciano arranca a narrativa da sequência de acontecimentos históricos. Em *Finnegans wake*, corpos pairam sem pele, sem ossos, sem carne em giros de sonho. Sombras vêm, unem-se, confundem-se, dissolvem-se, partem, palavras desprendem-se de atos e de fatos, concorrem, rompem, arrombam, conjugam imagens, ideias e sons. Lembranças de ontem e de hoje convivem, o juízo final estilhaça-se em mil juízos, estes misturam-se com pedaços de conversas e charadas do dia a dia. A narrativa derrama-se com ALP no mar sem limites, a narrativa gira em círculos, regenera-se.

James Joyce distingue, no *Ulisses*, o monólogo masculino do feminino. O monólogo masculino é representado por Stephen Dedalus em conversa solitária com as coisas na beira

do mar. Prisioneiro rebelado da situação econômica, política e ideológica, Stephen passeia à beira do mar longe de amigos e de inimigos. Ondas carregam os destroços de um naufrágio, símbolos da morte, instalada nas coisas para impulsionar a regeneração. Verdemuco (*snot-green*) é signo de deterioração. O mar é o símbolo da vida, da destruição, da abundância, da regeneração. As cores, marcas deixadas pela passagem do tempo, assinam as coisas. O ritmo combina contiguidade (*nebeneinander*) e movimento (*nacheinander*). Contiguidade e movimento estruturam em cadeia metonímica o capítulo e o romance.

Distante de imposições dogmáticas, Dedalus busca Proteu, o deus multiforme. Entrega-se a especulações sobre percepção, maternidade, paternidade, consubstancialidade, estética, ninharias (as múltiplas formas de Proteu). Como Proteu, a linguagem não se deixa capturar, inventa incansavelmente configurações novas. Dedalus, além de mover-se no labirinto, é labiríntico, construtor de labirintos. Proteu é o ser, o saber, a renovação. Joyce disciplina a mobilidade (o dionisíaco, o fluir proteico) nos ritmos da prosa, o apolíneo de Nietzsche. Dioniso e Apolo, unidos, enfrentam a Medusa que petrifica. Masculina é a petrificação (Mulligan e Deasy), Proteu leva à Grécia, não o materialismo de Mulligan.

Em busca da liberdade, Stephen cai na armadilha dos signos, que protelam indefinidamente o acesso às coisas mesmas. Intelectual é a luta e tem como adversários ideias, palavras, livros. Stephen bate em objetos armado de capacete e espada à maneira de soldado. Estamos, desde a primeira palavra, em plena refrega proteica, cadeia metonímica de significantes. O olhar iluminado atravessa o visível em busca da matriz pré-humana, a força que move as ondas e o mundo. O nomeado inaugura a cadeia do já dito, do já conhecido, do interpretado, do semeado rumo ao invisível, o não nomeado, o real, que opera no dizer. Enredado nas malhas de Proteu, foge a Stephen o distante. Vitoriosos seriam os que lograssem atravessar as formas, mas o visível é inelutável. Frases levantam paredes.

No quarto canto do “Inferno” paira a sombra de Aristóteles, o Mestre dos que sabem (*Maestro di color che sanno*). Nesse círculo, o primeiro, vagam poetas, filósofos, investigadores a quem, por não terem recebido o batismo, o paraíso lhes é recusado. O canto é introduzido por um estrondo que coloca Dante diante do abismo. Entramos no inferno, o romance, realidade cambiante. No capítulo anterior, o estrondo é Deus. O inferno de Ulisses é a memória, morada de lembranças que descem a profundidades insondáveis. A diacronia persegue Stephen, é o pesadelo da história de que tenta despertar. Percebe outra distância, uma que o leva para além de todas as representações, sejam a mãe ou o peso da tradição. Quer uma ligação telefônica com o paraíso. Percebe o visível, a origem, a possibilidade de significar, o significante distante, primeiro, escondido atrás da cortina do visível. Na origem, estágio anterior à história, as formas se dissolvem. Sente dois inelutáveis: a inelutável mobilidade do visível e a inelutável mobilidade do audível. O visível delimita o espaço, o audível circunscreve o tempo. Experimenta o exterior (o macrocosmo) e o interior (o microcosmo).

Tempo e espaço, categorias do mundo interior, constroem o mundo exterior. De olhos abertos, movimenta-se no espaço. Fechando os olhos, avança no tempo. Olhos e ouvidos constituem opostos em busca de síntese. Os olhos inquietavam os gregos: Édipo, Tirésias, Platão... Cegar-se para alcançar visão profunda é a posição metafísica, cega para mudanças e atenta a verdades que ultrapassam o alcance dos sentidos. Heráclito privilegiou os olhos contra os ouvidos: os olhos, testemunhas mais acuradas, levam à investigação do espaço. Os ouvidos, auscultam o tempo, território da poesia épica. Não se anda de olhos fechados sem risco. No

Ulisses, anda-se de olhos abertos; no *Finnegans Wake*, de olhos fechados. O primeiro romance define os perigos da vigília; o segundo, os do sono.

Stephen evoca a teoria estética de Lessing: as artes do espaço (*nebeneinander*) e as artes do tempo (*nacheinander*). A arte do tempo leva até às mais remotas origens: ônfalos, zero, o nada, origem de tudo. Edenville (O Éden) é número que vem depois do zero, do nada. Quando abre os olhos, percebemos a unidade rompida, causa da perda da luz, causa da queda na história. Artes do tempo e artes do espaço não toleram exclusão. Joyce sobrepõe imagens – fragmentos colhidos em tempos e lugares diferentes – procedimento de pintores cubistas. Aqui estamos diante de coisas, não diante de discursos como nos capítulos anteriores.

Stephen pensa com os olhos, lê as coisas como palavras e as palavras como coisas, não as palavras e as coisas, e sim as palavras-coisas, as coisas-palavras. Percebe assinaturas em todas elas a demandar leitura. Encontra-se diante de um texto, signos visuais, tácteis, auditivos. Cumpre-se a antiga intenção retórica, reduzir o discurso a um corpo que se alinhe ao lado de outros corpos. As coisas não são só coisas. Stephen experimenta Deus acima das coisas, vive o deus que se fez carne, pedra, peixe. Os olhos pensam, pesam, os olhos no mundo e o mundo nos olhos. Stephen é todo sentidos. Teatro. Esbarra em barreiras sígnicas. Matou a mãe para encontrar o que a sombra encobre.

Deasy falou: “*I paid my way*” (gastei muito dinheiro para chegar até aqui). Stephen lê assinaturas. De quem são as assinaturas? De filósofos, de místicos: Aristóteles, São Tomás, Boehme... Autores que Stephen leu, meditou, reelaborou. Stephen, ao telefonar ao paraíso, apalpa a origem no som. O telefone é o aparelho do audível inelutável. Na antiguidade mítica, falavam da origem as filhas da Memória. Agora, o telefone. Das origens resta a sonoridade. De cordão umbilical a cordão umbilical, constrói-se a rede que nos conecta com o paraíso. A morte da mãe chama, a distâncias remotas, o paraíso, a origem das origens. A ação se desenvolve em dois sentidos: a origem das origens (o paraíso) e o filho (a criação do novo). O novo se alimenta de remotíssimos princípios, transformando-os em presente. O telefonema heleniza, mistura culturas: a grega, a hebraica e a cristã (Aleph e Alfa = oo). O paraíso é a passagem do zero ao um. Por não ter umbigo, Eva não tem origem. Falta-lhe a marca da origem, o corte. Origem é o o. Do Aleph/Alfa, vai-se do zero ao paraíso, do um ao múltiplo, aos muitos caminhos. Como o h em português, o Aleph é sinal gráfico puro.

Stephen passa do masculino, o fixo (Deasy e Mulligan – posições inflexíveis) ao móvel, o feminino, a mãe, Eva. A parteira aparece como visão, a mulher que o arrastou do buraco à vida, a mulher sábia, que tem acesso à origem. Os olhos de Stephen voltam-se ao mar cor de vinho (*oinopa ponton*), a mãe além de todas as mães, mãe ausente, distante, misteriosa, caos original. Lembrado de Homero, Stephen procura capturar Proteu, o deus que se transforma tudo em tudo, o abastado em informações. Proteu, a linguagem, assume formas imprevisíveis. Proteu é todas as bibliotecas, acervo dos livros já escritos e por escrever. A partir da mãe remota, entramos na história, a nossa, nossa língua, nossos conflitos. A cultura hebraica e a grega convivem em conflito. Onde? Em nós, conflito que se multiplica em textos que nos distanciam dia a dia das nossas origens, culturas que se despedaçam e nos pomos a remembrar. oo é a meta do nosso desejo, a mãe mítica que nos chama. Deixamos marcas do nosso desejo em tudo o que fazemos e criamos. Stephen arranca de Proteu algumas páginas, tantas quantas a sede de saber comporta. Tece com elas enredos, o tecido é dele, mas as palavras, as frases, os pontos e as vírgulas são de Proteu. As construções de Stephen, porque guardam natureza proteica, têm a natureza do prodígio das metamorfoses. O fluir da consciência rompe o texto

gramatical, legislado. Resultam fragmentos livres em caótica busca de ordem. Apegado a Proteu, Stephen telefona, procura o que está além de Proteu. A luta não lhe dá mais do que pedaços de informações. Proteu protege segredos. O sangue jesuítico, injetado em sentido contrário nas veias de Stephen, prende o jovem ao texto, interposto entre o homem e a realidade desde a Idade Média. O domínio da Escritura se ampliou. Viajamos do texto sagrado a quaisquer textos. O texto é o lugar em que o saber se desvela e se oculta.

Visitar um tio materno é quase uma penitência. A morte da mãe pesa. Confunde a convivência com as ondas, o mar, a mãe originária. Pedir perdão pela morte da mãe ou assumir a morte da mãe para ir além da mãe, o conflito é esse. Ou se mata a mãe ou se é morto pela mãe. Morta a mãe, Stephen defronta Proteu. De Proteu arranca informações.

A polaridade homem-mulher é outra das ênfases do capítulo. Os homens estão mais bem definidos. As mulheres se diluem no feminino, a mãe universal. Como Mulligan e Stephen, os homens tendem à cristalização. O feminino os faz fluir. As transformações do capítulo são proteicas. Stephen vê uma mulher, que a seus olhos se transforma em parteira, isso desencadeia uma série de recordações, que o levam à origem, à sua própria, à origem de tudo. Os verbos (*arrasta, shlepeia, trena, dragueja, transcina*) prolongam e matizam as dores da Eva caída em muitas línguas, muitas culturas. Todas? Os verbos em várias línguas lembram as dores de Eva que se multiplicam na queda.

Stephen percebe-se no cão que trota, funga por todos os lados, à procura de algo perdido em vida passada. Chamem-no de *Sued (Dog)*, imagem que, forçado por Mulligan, viu no espelho. Vida de cão é a do escritor. Como descansar, privilégio de Deus, no sétimo dia, concluída a obra? A tarefa do escritor não conclui. A maldição é essa. Pesa sobre os ombros o trabalho interminável de reconstruir um mundo em ruínas. Deus, quando entra no mundo, não escapa da torrente das transformações proteicas: fez-se homem em Cristo, fez-se peixe na arte cristã. Deus faz-se carne em nossa carne, nos peixes que comemos. Em nossa pele, Deus entra nas proteicas transformações da história. Resta-nos o *Prix de Paris*, o prêmio da mais famosa das corridas de cavalos. Nossa recompensa será a de Páris, o príncipe troiano que recebeu como prêmio a bela Helena? Stesícoro, poeta grego, levanta a hipótese, aceita por Heródoto, de que Páris não teria levado mais que um simulacro, a verdadeira Helena teria permanecido fiel a Menelau, guardada no Egito até ao fim da guerra. Prêmios seduzem também em produtos de venda promocional. Uma palavra simples como prêmio nos leva ao mar das transformações.

O telefonema de Stephen é um furo através dos signos, via obstruída pela tagarelice de quem chama. As inquietações socráticas de Stephen embarçam a marcha. O mar de palavras esconde a verdade. Stephen é dedálico porque pergunta, porque fala. O palavreado eruditó do filho assusta a mãe. O sorriso materno ilumina o silêncio, alegra os que calam. No desejo de dominar, o inquieto indagador corta, despedeça para aprisionar o percebido em períodos curtos, embora as coisas lhe escapem como Proteu que, quando agarrado, se transformava em outro ser. Stephen luta com coisas nomeadas, enfrenta assinaturas para buscar o que se esconde atrás de palavras, a unidade de que deriva a pluralidade fluorescente, inabarcável. Tudo se move, tudo se evade. Sedento, Stephen busca o sentido esquivo além das coisas, além do alef e do alfa, além do alfabeto. Bate em nada, zero, origem de tudo. Por mais que

se move, ele é fixo. Prisioneiro do labirinto cósmico, o passado lhe é pesadelo, o presente se esvai, anda em busca do futuro construído pelo desejo.

Molly, a protagonista do monólogo feminino; falada desde o início do romance, passa a falar. Nomes desfilam espontaneamente sem preocupação de sugerir outro sentido além daquele que navega. Imagens vêm e vão. Algemam o discurso com pontos e vírgulas, em Molly a fala desliza sem peias. A oposição masculino/feminino é a oposição Molly/Stephen (truncado, reflexivo, metafísico). Stephen, quando pensa, é um jesuíta execrável com o sangue injetado em sentido contrário. Feminino/masculino deve ser entendido como gênero literário, desvinculado do sexo. Os monólogos de Clarice Lispector, por exemplo, aproximam-se mais dos monólogos de Stephen. O monólogo masculino é de quem não tem, de quem busca, de quem nega. Stephen é characteristicamente o espírito que diz não: mata a mãe, renega o pai, recusa a proteção que Leopold lhe oferece. Molly lembra a mãe originária, a que reside além do Éden. No monólogo de Molly vozes dialogam do princípio ao fim. O monólogo é só aparente. Molly é a fonte do discurso incontrolável, discurso que gera discursos. A ausência de sinais de pontuação é frequente em inscrições antigas. Textos em língua grega grafavam-se com maiúsculas sem divisão de palavras. A escrita contínua a se aproximar da língua falada. O século dezenove, científico por excelência, legislou a pontuação para maior rigor, Mallarmé a abandona para atingir outros níveis: a indefinição, o irracional, o acaso. Não se busque o segredo da palavra só no emissor. A palavra significa quando recebida. A palavra vale como ação. Na transição de objeto a sujeito, Molly cria o seu próprio mundo. Platão propõe a mulher oca, Diotima. Molly é pré-platônica, plena, mítica, Terra.

Se Bloom lhe pediu o desjejum na cama, ele toma o lugar que é dela. Foi ela que recebeu o desjejum pela manhã. Ela dá à solicitação uma conotação licenciosa. Lembra que em outros tempos, fingindo-se de doente num hotel, ele foi servido por outra mulher. Aqui, as características homem/mulher se embaralham. Molly recebe na cama a refeição matutina, o marido, outros homens. A cama não é só cama. Fosse, seria indiferente se recebêssemos a refeição na cama ou à mesa. A cama está associada ao repouso, à reprodução, ao prazer. Solicitar a refeição na cama atrai outras conotações. Molly atribui ao marido os seus próprios sentimentos. Justifica em si o que reprova nele. A solicitação não é neutra. Ele a viu traidora. Pede o lugar em que imagina ser traído. O homem surpreende. Nada garante que não venha a fazer o que nunca fez. No leito gera-se a vida e geram-se os conflitos com todas as contradições, a vida sendo, a vida se mascarando.

Começa o jogo da sedução, do conflito, da interpretação. O homem é um animal que significa. Significa o quê? O mistério que se costuma atribuir às mulheres caracteriza a condição humana. Molly poderia sentir-se lisonjeada no papel de seduzida, sente-se traída. Revela-se em relação a Bloom e em relação a outras mulheres. Signos. E o que se esconde atrás dos signos? A Terra. Como Terra, Molly produz, ama, odeia. Um é o ponto de vista do sedutor, outro é o ponto de vista da seduzida. A realidade nos vem aos pedaços. Molly odeia discussões na cama porque esse é o espaço da plenitude, não da busca. No entanto, discussões acontecem. É a invasão do não (masculino) no domínio do sim (feminino). A palavra distancia. É possível viver sem discutir? Molly discute calada. Bloom a desafia sem falar. No instante em que a superfície não basta, no momento em que se busca o que se esconde atrás dos signos, começa a discussão. Não falam só as palavras. Falam os gestos. Preocupações de Molly: o que diz meu corpo? Como é interpretado? Molly finge a um Bloom que finge. Não são fingimentos os fósforos que ele procura? Nessa ocasião, a discussão não

se converteu em palavras. A cena é cinematográfica. Linguagem de gestos. Discussão sem palavras. A mulher que odeia discussão de palavras provoca discussão gestual. A mulher que ele tem nunca será a que ele deseja: inalcançável, sempre distante. Fora de casa ele sonha com Molly, em casa ele escreve à outra.

Embora Molly esteja continuamente preocupada com a sua existência corpórea, ela conceitualiza. Não recorda apenas os fatos, ela os comenta e, de alguma forma, procura ordená-los. Não o faz como um pensador, e nisso ela contrasta com Stephen. Ela fica presa ao que experimentou. Podemos ver no monólogo dela a diferença de quem experimenta e de quem pensa. Falta a Molly o padrão metafísico que caracteriza o monólogo de Justine (Sade). Justine balouça porque ideologia e realidade não coincidem. Ingrediente quixotesco. Justine enlouquece, Molly adormece, Stephen reorganiza. Verbalizar não é pensar. Pensar é avaliar, encontrar um sistema de ideias que sustente o vivido. Molly pertence à classe dos que experimentam, não à classe dos que pensam. Stephen, ao contrário, é pensador. Tenta compreender-se na vida individual e no universo. Analisa Shakespeare para compreender-se. A plenitude que Stephen busca não está em Molly, não está em mulher alguma. O saber, a plenitude, está sempre além, domínio do Outro.

Molly é no monólogo simultaneamente jovem e adulta. Ela é Terra, unida à Terra pela flor, Flower: fluir e flor. A flor simboliza frescor, beleza, precariedade, exuberância. O devaneio leva Molly à juventude. Stephen busca a aurora do mundo. Molly busca a aurora de sua própria existência. A mulher madura imagina-se nova. No rodar cíclico toca-se a origem. Matriarcado doméstico. A matriarca e filha adolescente disputam o mesmo espaço. A casa é o domínio da matriarca. Como ela não o divide com ninguém, Milly, aos quinze anos, sai de casa. O tempo muda as relações, de filha a rival. A juventude migra de Molly a Milly.

Parte do monólogo interior de Molly acontece no vaso noturno. Como no *Finnegans Wake*, o conteúdo do *nightpot* (vaso noturno) se converte em *nightplot* (varso nocturvo). O monólogo interior, que passa pela mente de todos, torna-se arte em *Ulisses*. Stephen telefona à mãe; no monólogo de Molly, entra-se na mãe, caótica origem do universo e do discurso. A linguagem ordenada, legislada, domínio do pai, o instrumento em que pessoas se comunicam, mente. O monólogo de Molly é anterior, atmosfera em que você respira a verdade: o, oo, 001... O monólogo de Molly termina com sim. No sim não há divisões. Sem dentro nem fora, nem continente nem conteúdo, real é a ausência de lei, o não-senso, sim.

O fluir épico de Haroldo de Campos

É o que se vê no Odisseu reinventado em *Finismundo, a última viagem*, título, que alude ao *Finnagans Wake* de Joyce, redesperta Odisseu para o nosso convívio. A ideia de fazê-lo morrer no mar lhe veio da *Divina comédia*. Obediente à técnica haroldiana de inverter a ordem no processo criativo, começemos pela segunda parte, consagrada ao Ulisses urbano, sujeito às leis do trânsito, ao brilho instantâneo do fósforo, às banalidades cotidianas. O Ulisses urbano de Haroldo é menos ambicioso que o Ulisses de Joyce. Para o Ulisses de Haroldo, preso a ninharias nem pérriplo pela cidade há. Sem ousar aventurar-se à busca da última tule, contenta-se com a penúltima, a em que o conforto o confina. Do Éden basta-lhe um prosaico cartão-postal. Comparável ao escravo rebelde da caverna platônica, o Odisseu urbano quebra as cadeias

do conforto para uma aventura inusitada, uma viagem que o leva para além das vedadas colunas de Hércules rumo ao paraíso terrestre além do Oceano.

Nas veias deste Odisseu corre o sangue de Colombo. Como o genovês, o Ulisses de Haroldo morre sem encontrar o paraíso sonhado. Moderna é a busca do infinito, moderno é o mar que sepulta Odisseu sem outra lembrança que o sulco rasgado nas ondas pela quilha. O canto das sereias reinterpretado não para de soar aos ouvidos de Ulisses. Comparado ao das sereias, canto nenhum é o último. Lar e velhice tranquila são laços que prendem o aventureiro ao mastro. Rompidas as cadeias, o último som é o das sereias. Triunfa o canto delas confundido com as ondas do mar.

A exemplo do *Um lance de dados* mallarmaico, o poema de Haroldo traz as marcas do naufrágio. *Finismundo* reúne fragmentos de cantos estilhaçados. O nada devora os elos construídos outrora pelos rigorosos hexâmetros homéricos.

Galáxias nasce do sulco que a nau de Ulisses abre no peito de Poséidon, isto é, no corpo do mar. Quando Haroldo de Campos publicou *Finismundo*, *Galáxias*, obra começada em 1963, já se encontrava em avançado estágio de elaboração. Em *Galáxias*, com Ulisses naufraga a epopeia: memória, trama, personagens, mitos, versos, cantos. Emerge um livro de ensaios, o escrever sobre a arte de escrever, a epifania do nada. Em lugar de uma *Ilíada*, recebemos uma nihilíada, uma macarrónida. Finda a lenda, resta a delenda. O herói sem projetos, sem vida interior e sem nome, luta contra as máscaras que revestem o vazio em demanda da nudez do nada, a nudez do papel. O feminino abre-se em fenda, ferida onde escorre a vida, a viscosa placenta do nada.

O sulco no mar é a fenda que se fecha para gestar e se abre para gerar. O poema semelha uma borboleta de asas vermelhas que fechada é um livro e aberta mulher. O *oinopa ponton* homérico, o mar cor de vinho, se traduz em vulva violeta, sexo chaga lábios de ferida crinipúbis ouro no vermelho. Seduz, embora nenhuma essência, nenhum mistério, nenhum sentido se escondam em seu bojo.

Em lugar do eldorado que atraía os navegadores, temos um eldorado feldorado latino-amargo. O *paradiso* dantesco dessubstancializado devém materialidade textual, parladiso. O que se diz do mar vale para a página em branco, mar-texto. O texto é produzido sob a espécie da viagem. Note-se o latinismo semântico em espécie, derivado de *species*, aspecto, espetáculo. Para acompanhar o espetáculo, convocam-se, além do olhar, o olfato e o ouvido. As sugestões olfativas são abundantes, as sonoras insistem. O ritmo do livro imita as ondas do mar que, encadeadas, começam e recomeçam sem irem a lugar nenhum. Sinais de pontuação perturbariam o ritmo, travariam o movimento. Em lugar de parágrafos há fluxos e refluxos, sustentados pelo insistente emprego do gerúndio. Lugares que os mapas separam confluem, refluem. Em lugar de dias, meses e anos, temos milumanoites, noites sem princípio nem fim, cabendo todas numa noite só. A ausência de limites entre as porções temporais leva à criação de uma palavra gigantesca em que todos os segmentos são reabsorvidos na mesma unidade: *horáriodiáriosemanáriomensárioanuário*, unidade do livro, visto que as *milumanoites* revêm em *milumapáginas*. O fluxo do escrever não cessa, porque detê-lo seria a morte, não situada em algum lugar fora do texto, mas incorporada ao texto, necessária ao texto, porque das entranhas da morte a vida se refaz. A estória e a escória formam um corpo só.

No mar-texto não se aguardam lances originais. Escrever não é produzir, é traduzir. Lê-se em *Galáxias* que o branco é uma linguagem que se estrutura como linguagem. A definição parafraseia Lacan. O branco, tendo tomado o lugar do inconsciente laca-

niano, não pode ser posto na categoria de estruturas fixas. A linguagem feita de fluxos e refluxos procede de um branco da mesma natureza, fluir contínuo, viés imprevisível, imprevisibilidade dos possíveis.

Todo começo é recomeçar. O começo nos levaria a uma instância autoral ou a um acontecimento desencadeante. Elidida a relação causa-efeito, temos fenômenos que de si mesmo se manifestam: a neve neva, a noite noita, o fim fina. Em *Galáxias* o próprio texto se encarrega de construir as conexões. O texto textualiza, produz a sua própria textualidade. Levados pela viagem, só conseguimos refletir sobre ela no instante em que a interrompemos. No interesse da reflexão, seccionamos o que é inteiro. Fenda, só a da origem originante, vista não em si mesma, mas no fluir sem fim. Este não é o rio heraclitiano. O pensador de Éfeso quereria território seco para que se pudesse refletir sobre o fluir. A constante exigência de parar produziu os fragmentos. O fluir de *Galáxias* busca os sentidos, não a razão. O discurso logocêntrico fragmenta o todo, deixando o fluir em abismos que os sentidos não alcançam. No pensamento antilogocêntrico, o movimento das ondas sobe à superfície, sentimo-las corpo a corpo, no roçar da pele. Fragmentos, só os que mentalmente construímos. O livro é de ensaios porque nada se define. As cidades nomeadas dissolvem-se na bruma. Vozes soam sem que se identifiquem os locutores. No mundo destituído de elos causais, o nada é poeira levantada, é ímã na limalha. O imprevisto exila o visto. Por trás das palavras, palavras que são coisas, não acontece explosão alguma nem jamais aconteceu, reina o silêncio, o oco das coisas.

Não estamos, entretanto, entregues ao caos incontido. Muitos são os polos de aglutinação. O prefixo *poli* gera polifluente, poliglauco, polifosfóreo, poliflui, polipurpúreo, polilendo-se, polilido, atraindo sons próximos: livro, pli, plus. Embora as fronteiras se dissolvam, reconhecemos lugares da Espanha, da Itália, da França, da Alemanha, da Rússia, do Brasil, da Argentina, do México, dos Estados Unidos... Não são muitos e se alinham ao longo dos roteiros usuais. O repertório onomástico é o da nossa bagagem cultural: Gauguin, Artaud, Wilde, Schiller, Goethe, Voss, Hölderlin, Lorca, Sousândrade, Safo, Vico, Homero, Volpi, Oswald... Poucos sons se distanciam dos que ouvimos com frequência. Movemo-nos num mundo familiar. Da nossa galáxia acompanhamos o movimento das galáxias. O vazio que mina os alicerces do poema não lembra só o efeito devastador do niilismo contemporâneo, reflete também o naufrágio de nossas ilusões de grandeza. Conscientes de faltas e de falhas, cabe-nos construir o que ainda não existe. A decisão nos faz poetas.

A teoria antiépica de Virginia Woolf

Voltemos os olhos às mentes rebeldes de princípios do século XX, à revolucionária Virginia Woolf. Em *A Room of One's Own* (Sala própria), Mary Beton, palestrante ficcional, declara que refletiu à beira de um rio sobre o que acabava de expor. Mary promete apresentar as ideias como elas lhe vêm. Ela nasce como escritora, palestrante, pensadora no que diz. Desperta do pesadelo milenar em que as mulheres nascem, como Palas Atena, da cabeça de homens. A mulher seria uma ficção masculina, consideradas as personagens criadas por escritores, teatrólogos, poetas? Nomes dizem o quê? Chamem-na de Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael... Qual é a diferença? Nomes situam-se aquém do nomeado. Quem escreve mente. A épica, por privilegiar homens, supera a lírica? Por que o cenário da guerra é mais importante do que ambientes domésticos? Críticos erram, aplaudem livros medíocres. A palestrante

rompe convenções masculinas; do almoço, narra trivialidades culinárias que romancistas costumam ignorar. Interessam-lhe as folhas de outono em queda, sente-se atraída pela beleza perecível. O mês é de outubro, outono europeu, liga a ficção ao tempo que passa, líquido, móvel. No *British Museum* o alvoroço das ideias não muda, fluir é a essência da verdade. O que será da mulher quando ela deixar de ser protegida, quando deixar de ser inventada por homens? Escritores inventam heroínas, mas na vida real as mulheres vivem como escravas. A mulher que se desvenda em *Mary* é combativa, luta para ser livre, pleiteia o direito de produzir. Encerrada a exposição de *Mary Beton*, fala *Virgínia Woolf*. A capacidade dos homens e das mulheres é a mesma. Escrever o que se deseja é o que importa, satisfazer autoridades respeitadas é traição. Liberdade intelectual repousa em base material; mulheres foram prejudicadas, faltou-lhes oportunidade para se exprimirem, escreviam em lugares inadequados; sujeitas a interferências de toda sorte. Como esperar que sejam criativas? Mulheres não se expressavam a contento porque as circunstâncias lhes eram adversas. Importa que cada um seja o que é e tenha ambiente para declará-lo. Faltam à mulher requisitos básicos para inventar. A mulher criativa não exige muito, um quarto silencioso e renda satisfatória são o bastante. O masculino e o feminino fundem-se em *Virginia Woolf*.

O fluir na ficção de Clarice Lispector

A ficção de Clarice se confunde com a fluidez das águas e do vento. A narradora de *Perto do coração selvagem* se move em emoções inquietas. O corpo é uma caixa de ressonância. Palavras, ideias, imagens assumem a materialidade das coisas que a cercam. A narradora invade territórios para conhecer. O romance abre com o monólogo de Joana. Joana menina é uma consciência voltada para as coisas vividas no coração. No coração de Joana, o mundo desfila recriado, sem causa nem efeito, sem antes nem depois. Sol, minhocas, galinhas deixam imagens na mesma tela. Materializam-se palavras, cheiros, paladares, ideias. No coração de Joana, reflexões e sensações convivem misturadas. O dia é um relógio que para e volta a andar ao movimento da corda. O tempo flui no coração de Joana. O pretérito existe como presente, desfila como vivido. Joana passa com as coisas que passam.

Água viva é romance epistolar. Contam as relações da missivista com a vida. Assistimos ao borbulhar de palavras, de frases. Em lugar da síntese, recebemos sensações vagas, partidas. O prazer de criar se assemelha à exuberância da floresta caótica. Palavras aprofundam-se em busca das origens e retornam revigoradas para nomearem vagas fulgurações. Selvagem, a escrita evolui no movimento das sílabas e dos cipós. Nexos lógicos se desarticulam. Massas verbais escorrem ferventes como a lava. Se o texto é fugaz, fluida será a leitura. Ao contrário do eu disse eu, o eu se dissolve em sentimento geral de vida e morte, um rosto vazio volta-se às águas, de todos e de ninguém, imerge em cósmica paixão narcísica, espalhada no ar, no mar, nas plantas. O *homo faber* confunde-se com o *homo esse* (o homem que é) aqui e agora. A história deixou de ser pesadelo porque o passado não é um tonel que acumula coisas. Presente, passado e futuro fluem no presente-água, nada acontece fora do fluir. O é de Clarice lembra o ser parmenídico vivo e ativo, move-se de nada a nada na alegria de ser. “E tudo isso eu ganhei ao deixar de te amar”, afirma a missivista. O amor amarra, a narradora de Água viva é livre. Livre ou em vias de libertação. A liberdade está em dúvida porque tudo se move na dúvida. A liberdade é um processo ativo no presente fluido. No momento em que a narradora tenta

agarrar o presente, o presente já foi e retorna no fluir. A energia vital não vem do eu, brota do isso, do aquilo anterior a quaisquer divisões, a quaisquer definições. O narrar de Clarice não comporta a divisão joyciana entre discurso masculino ou feminino, pensar e sentir fundem-se no corpo em movimento.

Referências

- CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Haroldo de. *Sobre finismundo*: a última viagem. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1939.
- JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius revém*. Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê, 2022.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Sabiá, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- WOOLF, Virginia. *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth, 2007.