

## Lendo *Ulisses* de James Joyce.<sup>1</sup>

Maria Teodora de Barros Oliveira<sup>2</sup>

*“O artista, como o Deus da criação, permanece dentro, junto, atrás ou acima de sua obra, invisível, clarificado, fora da existência, indiferente, raspando as unhas dos seus dedos.”*<sup>3</sup>

Alguém, que não registrei o nome, já disse que um escritor, ao escrever sobre a vida, envolve em suas ficções personagens ou fatos que fazem parte da sua realidade: escreve-se sobre a vida delas. Misturando realidade com ficção, o escritor está presente entre suas personagens, desde sua escolha até as incidências do olhar que as tocarão; ao envolver a personagem num olhar que se liga ao resto do universo, estará escrevendo sobre o seu olhar de escritor no universo. Compara o olhar e suas direções a um ponto dentro de um volume geométrico, que ao ser projetado espacialmente, continuará lá, pouco importa se dentro ou fora, mas sempre em relação com o volume. Dentro dessa ótica leio *Ulisses*<sup>4</sup>.

O texto de *Ulisses* de James (Augustine Aloysius) Joyce nos convida para uma experiência de fabricação de sentidos, de inúmeras articulações. Sua leitura é uma experiência singular, divertida, com descobertas de construções surpreendentes, objeto de um trabalho paciente, disciplinado, bem humorado e criativo do escritor. Ler *Ulisses*, observando atentamente suas construções sintáticas, torna sua leitura uma experiência que Lucas<sup>5</sup> foi feliz em classificá-la como experiência rizomática, usando um conceito de Deleuze e Guattari, do livro “Mil Platôs”<sup>6</sup>. Pois o rizoma lembra uma estrutura acentrada, como uma rede, uma teia, sem início ou fim. De forma semelhante, do ponto de vista da narrativa, os episódios de *Ulisses* não seguem uma estrutura linear, embora haja linearidade espaço/temporal.

Nele, Joyce entrelaça texto com sons, implodindo a potência semântica das palavras, aliterando-as, misturando-as nas suas raízes homofônicas. As violações na sintaxe convidam o leitor-ouvinte para um labirinto e a decifrar uma escrita que condensa múltiplas leituras, formada por palavras e sons que deslizam metonimicamente. Assim, Joyce nos convoca enquanto leitores para entrarmos no texto, fazendo-nos também autores. Nesse percurso tentando perseguir Joyce, percorremos espaços indo aos tempos míticos, relendo outra história dentro da história do homem comum, em Dublin.

Antevemos em *Ulisses* o que foi se substancializar em *Finnigans Wake*: imagens como que concretas nos chegam simultaneamente na sua descrição que não poupa sequer as migalhas de rosca sobre as quais Leopold Bloom ia sentado, no banco de uma carruagem que o levava ao sepultamento de *Dignam*. Outros mínimos detalhes, que poderiam nos parecer insignificantes, que talvez os perdêssemos numa narrativa factual, estão presentes no texto.

---

<sup>1</sup> Texto apresentado na VII Jornada Freud Lacaniana, em Recife, 2002.

<sup>2</sup> É membro do Traço Freudiano Veredas Lacanianas Escola de Psicanálise.

<sup>3</sup> JOYCE, James. *Retrato do Artista Quando Jovem*. Civilização Brasileira, R.J., 1998, p.242.

<sup>4</sup> JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. De Antonio Houaiss. Civilização Brasileira, 12ª ed. Rio de Janeiro, 2000.

<sup>5</sup> LUCAS, Luciane. *Labirinto e Subjetividade: o conceito de rizoma no Ulysses de Joyce*. LOGOS, UERJ.

<sup>6</sup> DELEUZE E GUATTARI. *Mil Platôs*. Ed. 34.

Olhando o mundo através de palavras Joyce nomeava tudo que fazia parte de sua experiência. “[...] *Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso, se não mais, pensando através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler [...]*”(p.52). A impressão que tive ao ler sua descrição é que estava diante de uma cena, e dela participava até mesmo nos detalhes daquilo que é pensado, em derivações.

No parágrafo a seguir, por exemplo, na edição da Peguim Books, p.174, e no parágrafo correspondente da tradução de Antonio Houaiss, p. 180, e que o nosso grupo de leitura de Ulisses no Traço Freudiano Veredas Lacanianas Escola de Psicanálise pode desvelar, observamos, ao cotejá-los, quantas outras leituras são ainda possíveis nesse jogo plural que Joyce fez com as palavras:

<p>Leneham bowed to a shape of air, announcing:          - Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba.          _History! Myles Crawford cried. The Old Woman of Prince's street was there first. There was weeping and gnashing of teeth over that. Out of an advertisement. Gregor Grey made the design for it. That gave him the leg up[...].(ed. Penguin Books<sup>7</sup>).</p>	<p>Lenehan saudou uma forma invisível, anunciando:          _ Madame, oro e'm Adam. Abel met'em Leba.          _História! _ clamou Myles Crawford. _ A velhota da rua Prince estava lá antes. Houve lamúrias e rilhar de dentes quanto a isso. Por causa de um anúncio. Gregor Grey foi quem fez o desenho dele. Isso lhe deu uma mãozinha.[...] (trad. Houaiss.Ed.Civ.Bras)</p>
--	--

Detendo-nos no texto em inglês, encontramos, de início, duas frases que são dois palíndromos seguidos e com aliterações – veja-se a repetição do fonema no meio e no fim dos vocábulos próximos : *Madam* e *Adam*, como também *Able* e *Elba* – estes, simetricamente dispostos na frase.

- **Madam, I'm Adam. And Able was I ere I saw Elba.** = Madame, eu sou Adão. E Abel era eu antes que eu visse Elba.

*Able* é um palíndromo, um invertido de *Elba*, que quer dizer também capacidade, habilidade, inteligência para fazer alguma coisa, além de *Elba* ser onde Napoleão se exilou. A frase aqui se refere a Napoleão, ainda que não tenha explicitado seu nome.

Então, iniciando pela palavra *Madam*, podemos fazer cortes e rejuntas nas sílabas, e dependendo do lugar, teremos vários enunciados:

**Madam, I'm Adam. Madame[senhora], eu sou Adão.**

ou

**Mad am'I Adam? Louco, eu sou Adão?**

ou

<sup>7</sup> JOYCE, James. *Ulysses*. Penguin Books, London, 2000.

**Mad am'I a dam?[daem] Louco, eu sou um diabo (ou uma maldição)?**

**Ou**

**Madam, I'm a dame.[deim] Madame, eu sou uma mulher ou fêmea.**

Nesta última construção, um jogo homofônico trans-lingüístico.

Portanto, temos pelo menos quatro enunciados homofônicos.

No parágrafo seguinte, podemos ver no texto a expressão *Old Woman* que foi traduzida por Houaiss como *velhota*, mas que também podemos pensar na mulher antiga, em *Eva*, a primeira mulher. Referência, pois, ao mito de origem.

Em seguida, a frase *of Prince's street was there first* tem a ver com : *da rua do Príncipe (leiamos Príncipe das Trevas) estava lá antes. Houve lamúrias e rilhar dos dentes quanto a isso*. Temos aí uma frase bíblica, referente ao inferno. *Por causa de um anúncio*. Aqui, vemos como a ortografia da língua inglesa favoreceu para o propósito de escrita de Joyce, de jogar com o equívoco da letra. *Anúncio* pode ser percebido na sua raiz, *advert= advertir*, que possui a mesma raiz com a que se escreve *advertisement= anúncio*, e com ela também se escreve *advertence*, ou seja, *advertência*. E a seguir, a frase : Gregor Grey foi quem fez o *desenho* dele. No inglês, *design*, que além de *projeto, desenho*, também pode ser *desígnio*.

Reconstruindo a frase então teremos:

**-História! – clamou Myles Crawford- a mulher antiga (ou Eva) da rua do Príncipe (das Trevas) estava lá antes. Houve lamúrias e rilhar dos dentes quanto a isso. Por causa de uma advertência. Gregor Grey foi quem fez o desígnio dele. Isso lhe deu uma mãozinha[...]**

Destarte, com Joyce nos deparamos com uma escrita, com um artefato que nos remete aos processos psíquicos: recordamos, por exemplo, o mecanismo do sonho, pois as cenas, além de virem com as deformações das quais o sonho se utiliza para se manifestar, também elas, as cenas, criação do leitor a partir do fluxo do pensamento das personagens, nos surgem quase que simultaneamente, pelo efeito do uso de palavras miméticas, como se não houvesse a diacronia do relato.

No livro 3 d' *O Seminário* Lacan<sup>8</sup> nos diz que, se a Interpretação dos Sonhos se parece com algo, é com uma decifração, que trata da dimensão do significante. Refere-se ao sonho de Freud, em que há o domínio da palavra *Autodidasker*, um neologismo. Nessa palavra Freud encontra *Askel* e outras recordações. Encontra aí *Alex*, seu irmão, por intermédio de uma outra transformação fonética e verbal, usando do mesmo mecanismo que Zola, num

---

<sup>8</sup> LACAN, Jacques. O SEMINÁRIO. Livro 3 . As Psicoses. [1955-1956]. Jorge Zahar Editor, 2ª ed. Revista, 1988.

dos seus romances, faz o personagem **Sandoz** a partir de **Aloz**, anagrama do seu nome. Por esse mecanismo **Alex** está incluído no final de **Autodidasker**. (p 269).

Lembra-nos Lacan que o desejo sai do fundo do sujeito, e é expresso no interior do aparelho e do jogo significante. Preso no significante, é um desejo significado. Ficamos, então, fascinados pela sua significação e nos esquecemos do aparelho do significante, embora os lembretes de Freud.

Lacan também se refere nesse Seminário à originalidade de Freud, após analisar o mecanismo que ele utilizou no início da “*Psicopatologia da vida quotidiana*”, quando não reencontra o nome Signorelli, e uma série de outros se apresentam a ele. Vê como originalidade de Freud o recurso ao literal, “*sal da descoberta freudiana e da prática analítica*”.

Joyce, no início de 1903, então com vinte e um anos, foi a Paris onde pretendia combinar as carreiras da Medicina e da Literatura. Ao final de dois meses ele escreveu para a mãe delineando o calendário para os próximos quinze anos de sua vida. Dizia:

**““Meu livro de canções será publicado na primavera de 1907.  
Minha primeira comédia cerca de cinco anos depois. Minha  
“Estética” mais cinco anos depois. (Isto *deve* lhe interessar!)”“**  
(destaque do próprio Joyce para a palavra *deve*).

Mas na Sexta-Feira Santa do mesmo ano, três meses depois, recebeu um telegrama de seu pai, conforme cita em *Ulisses* no episódio do **Proteu**, no monólogo sobre “**a inelutável modalidade do visível**”, com os seguintes dizeres :

**“Mãe morrendo volta casa pai” (p.58) (Mother dying come home father.)**

Observamos aí a frase telegráfica sem pontuação alguma, e lendo-a ao pé da letra, temos que o pai volta à casa com a morte da mãe.

Joyce volta a Dublin e fica ao lado de sua mãe agonizante. Assistiu sua agonia por quatro meses. Ela morreu em agosto de 1903. Na última semana Joyce cantou “Who Goes with Fergus?” de Yeats, para ela. De acordo com ANDERSON<sup>9</sup>, era obrigado a trancar seu pai, bêbado, noutra aposento quando ele gritava para ela que “devia morrer e ir para o inferno”.

Com esses dados biográficos, retornemos ao *Ulisses*. Ao abrirmos suas primeiras páginas já nos deparamos com o tema da morte da mãe de Stephen Dédalus, num diálogo deste com Buck Mulligan, com quem, por dois meses, dividiu a morada na Torre do Martelo. Buck Mulligan, embaraçado num diálogo com Stephen Dédalus, argumenta:

**“\_ E o que é a morte – perguntava-, a de sua mãe ou a sua ou a minha?  
Você viu apenas a morte de sua mãe. [...] Você não conseguiu ajoelhar-**

---

<sup>9</sup> ANDERSON, Chester G. JAMES JOYCE. Jorge Zahar Editor, R.Janeiro.

**se para rezar por sua mãe no seu leito de morte, quando ela lhe pediu. Por quê?” p. 16.**

E adiante, na página 17, Buck Mulligan, voltando-se para Stephen, diz, tentando amenizar sua provocação:

**“\_Olhe o mar. Que lhe importam ofensas? Espante o Loyola, Kinch, e desçamos.[...]  
[...] Não fique ruminando essas coisas o tempo todo – disse. \_ Sou um inconseqüente. Deixe de remoer esse moinho”.**

Logo em seguida, encontramos o narrador se confundindo com o próprio fluxo de pensamento de Stephen Dédalus:

**“A cabeça desapareceu, mas a azoada da sua voz evanescente escapava da boca da escada:  
Nem mais a um canto ruminar  
Do amor o místico amargor  
Pois Fergus doma os carros brônzeos.  
[...] Uma nuvem começava a encobrir o sol, lentamente, sombreando a baía em verde mais fundo. Jazia atrás dele um vaso de águas amargas. A canção de Fergus: eu cantava-a sozinho em casa, sustendo os longos acordes baixos. Sua porta ficava aberta: ela queria ouvir minha música. Silencioso de reverência e piedade aproximei-me do seu leito. Chorava no seu leito miserável. Por estas palavras, Stephen: do amor o místico amargor. [...].”p.17.**

E a narrativa prossegue com o monólogo interior de Stephen, que continua a lembrar os segredos da mãe além do seguinte sonho que tivera com ela:

**“[...] Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O círio dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquanto todos rezavam aos seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me[...].  
Necrófago! Mascador de cadáveres!  
Não, mãe. Deixa-me ser e deixa-me viver” p.18.**

Ao mesmo tempo em que a mãe de Joyce chorava e vomitava a bile verde que Stephen lembra nesse episódio em Ulisses, ela pediu-lhe que cumprisse seus deveres de Páscoa confessando seus pecados, fazendo penitência e recebendo a Sagrada Comunhão. Com relutância, Joyce recusou. Resistiu ao apelo de seu tio para ajoelhar-se ao seu leito de morte, e esse episódio é o recontado acima onze anos após, lembrado por Buck Mulligan,

no Ulisses. Remoia, assim, através da personagem, a cena e o telegrama, **na inelutável modalidade do visível**. No caso do telegrama, as letras ou palavras.

Anotei, no *Retrato do artista quando jovem*, o que disse Stephen:

*“- Olha aqui, Cranly – disse ele. – Tu me perguntaste o que eu fãria e o que eu não fãria. Vou te dizer o que farei e o que não farei. Não servirei aquilo em que não acredito mais, chame-se isso o meu lar, a minha pátria, ou a minha igreja: e vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defêsa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza.”* (p.279) (grifo meu).

Que fez Joyce no ato de escrever o *Retrato*, *Ulisses* e posteriormente o *Finnigans Wake*? Com sua escrita, Joyce aplacou o desejo de sua produção literária anunciada à mãe, desejo expresso na carta citada endereçada a ela, desejo dela. Anunciara já ao Cranly o que fãria, que não serviria aquilo a que não acreditasse, fosse quem ou o que fosse. Usou sua arte para isso, usou do **silêncio, do exílio e da astúcia**. Barrou o desejo materno ao resistir ao seu apelo, mesmo em seu leito de morte: **Não, mãe. Deixa-me ser e deixa-me viver.**