

ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO
Universidade de Coimbra

JOYCE E HOMERO: PROTEU NA ROTA DE *ULYSSES*

«You say there is a lot of it you don't understand. I told you to read the *Odyssey* first. As you have not done so I asked my publisher to send you an article which will throw a little light on it. Then buy at once the *Adventures of Ulysses* (which is Homer's story told in simple English much abbreviated) by Charles Lamb ... Then have a try at *Ulysses* again.»¹

«Damn Homer, Ulysses, Bloom and all the rest.»²

Desconhece-se — e, provavelmente, jamais virá a saber-se — se a tia Josephine, que Joyce tanto estimava, alguma vez se decidiu a seguir o conselho do ilustre sobrinho, na carta que em epígrafe se cita. Ignora-se, também, se, caso o tenha seguido, a senhora retirou desse conselho algum proveito. Não surpreenderia, até, se algum dia viesse a descobrir-se que a expressão que constitui a segunda epígrafe deste estudo teve afinal a sua primeira e mais autêntica formulação, não na carta de James Joyce a Frank Budgen, mas na boca da própria Josephine Murray. O que se sabe é que, durante mais de meio século, uma boa parte da crítica joyciana procurou levar à letra aquele e outros conselhos do autor de *Ulysses*.

Na verdade, ao longo de décadas, a maioria dos estudiosos da obra de Joyce dedicou-se, devotada e obsessivamente, à exegese dos textos sagrados do autor. Nos casos de *Ulysses* e *Finnegans Wake*,

¹ Carta de James Joyce a sua tia Josephine, datada de Nice, 10 de Novembro de 1922. Stuart Gilbert, ed., *Letters of James Joyce*, vol. I (New York, Viking Press, 1966), p. 193.

² Carta de Joyce a Frank Budgen, datada de Paris, 24 de Outubro de 1920 (*ibidem*, p. 149).

esse trabalho incluiu, e continua ainda a incluir, entre outros aspectos, a tentativa de decifração exhaustiva dos incontáveis mistérios de cada uma das palavras do texto. Não há, pois, estante de uma boa joyciana que não esteja repleta de paráfrases — ou seja, como o autor aconselhou a Josephine Murray, «Ulysses's story told in simple English much abbreviated» —, anotações linha a linha, extensas listas de citações e alusões, guias topográficos, tábuas cronológicas e outros fios de Ariadne, que prometem ao leitor intrépido a saída do labirinto em que se encerraria o sentido oculto de *Ulysses*.

Esse foi, sem dúvida, um trabalho pioneiro, de investigação longa e difícil, que, na sua melhor parte, tem contribuído para guiar perplexos leitores e para sugerir novas perspectivas de leitura, proporcionadas pela riqueza inesgotável do texto de Joyce. Mas é, igualmente, certo que de tal perspectiva metodológica resultou, com alguma frequência, a atomização de *Ulysses*, a sua redução a pequenas e insignificantes adivinhas, a estilhaços perdidos do contexto da obra. Em muitos casos, tratou-se, fundamentalmente, de ceder à irresistível tentação de decifrar os incontáveis enigmas e *puzzles*, disseminados por todo o texto em desafio permanente à argúcia, à competência linguística e à bagagem cultural do leitor³, esquecendo-se aqueles que, fascinados, se lançaram nesta ciclópica tarefa que a arte do *puzzle* não é, em boa verdade,

«une somme d'éléments qu'il faudrait isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure: l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments...»⁴

A maior parte dos estudos filiados nesta linha de orientação tem incidido numa categoria especial de enigmas de *Ulysses*, concretamente naqueles que, uma vez decifrados (de novo, o fascínio da decifração), permitem pôr a claro — ou dão, pelo menos, essa ilusão — os parale-

³ Poucos dias antes da conferência que Valéry Larbaud proferiu sobre *Ulysses*, na Maison des Amis des Livres, em 7 de Dezembro de 1921, James Joyce afirmou a Benoist-Méchin, tradutor de «Penelope» para a língua francesa:

«I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of ensuring one's immortality.» Vide Richard Ellmann, *James Joyce* (New York, Oxford University Press, 1959), p. 535.

⁴ Georges Pérec, «Préambule» ao seu romance *La Vie mode d'emploi* (Paris, Hachette, 1978), p. 15.

lismos e as elaboradas correspondências que Joyce estabeleceu entre a epopeia de Homero e o seu próprio texto. Ler *Ulysses* como uma adaptação, página a página, da *Odisseia* tornou-se, assim, num dos mais persistentes filões dos estudos joycianos.

Do interesse que James Joyce começou a demonstrar, logo desde a adolescência, pela figura mítica de Ulisses há testemunhos diversos e fidedignos, desde Constantine Curran, seu amigo e companheiro assíduo durante os tempos em que ambos frequentaram o University College, em Dublin⁵, e Stanislaus Joyce, o irmão mais novo e confiante preferido⁶, a Herbert Gorman, o primeiro e pouco rigoroso biógrafo do escritor⁷. Quando Joyce vivia em Zurique, no verão de 1918, é Frank Budgen quem o interroga sobre se Ulisses representa para ele o «complete man in literature.» A resposta do escritor lança alguma luz sobre as razões que o levaram a encontrar neste herói clássico uma dimensão humana sem paralelo na história da literatura e da cultura ocidentais:

«'No-age Faust isn't a man. (...) Hamlet is a human being, but he is a son only. Ulysses is a son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy and King of Ithaca. (...) Don't forget that he was a war dodger who tried to evade military service by simulating madness. (...) But once at the war the conscientious objector became a jusqu'au-boutist. (...) Another thing, the history of Ulysses did not come to an end when the Trojan war was over. It began just when the other Greek heroes went back to live their lives in peace. And then' — Joyce laughed — 'he was the first gentleman in Europe. When he advanced, naked, to meet the young princess he hid from her maidenly eyes the parts that mattered. (...) He was an inventor too. The tank is his creation. Wooden horse or iron horse — it doesn't matter. They are both shells containing armed warriors.'»⁸

⁵ «Between eleven and thirteen he was reading of Daedalus in Ovid, and of the much-enduring Ithacan in Lamb's *Adventures of Ulysses*» C. P. Curran, *James Joyce Remembered* (New York, Oxford University Press, 1968), p. 5.

⁶ «The boys were asked to say which of the heroes they admired most. My brother chose Ulysses in reaction against the general admiration for the heftier, muscle-bound dealers of Homeric blows.» Stanislaus Joyce, *My Brother's Keeper* (New York, Viking Press, 1958), p. 43.

⁷ Segundo Gorman, Joyce teria escrito, no seu terceiro ano em Belvedere College (1895-1896) um ensaio, entretanto perdido, intitulado «My Favourite Hero» e dedicado a Ulisses. Herbert Gorman, *James Joyce* (London, Bodley Head, 1949), p. 222.

⁸ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (London, Oxford University Press, 1972), pp. 16-17.

Valéry Larbaud, que conheceu Joyce apenas em 1921, quando *Ulysses* estava quase terminado, foi quem, na conferência da Maison des Amis des Livres, primeiramente abordou, com entusiasmo, o problema das vastas correspondências entre a *Odisseia* e a obra de Joyce; considerou, então, o escritor francês, tradutor de Samuel Butler, que o estudo dessas correspondências constituía a chave para o entendimento da caracterização e do enredo do texto de Joyce⁹. Mas, como é natural, a comunicação de Larbaud teve uma profundidade limitada e, embora coroada de êxito, apenas alcançou um público extremamente restrito.

A questão foi analisada, com maior profundidade e projecção, dois anos depois, por T. S. Eliot. Num ensaio que viria a ter grande repercussão entre a crítica joyciana, Eliot defendeu que os paralelismos homéricos representavam para Joyce uma espécie de ordem ética, um meio de dar forma e definição àquilo que o autor do ensaio classificava como o «immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.»¹⁰

Outros se pronunciaram, igualmente, sobre a forma como Joyce utiliza a *Odisseia* para estruturar o seu romance mas, embora reconhecessem a existência dos paralelismos, ou não lhes atribuíam uma importância decisiva ou imputavam a James Joyce um relativo fracasso na sua utilização. Entre eles, Ezra Pound, ainda antes de Eliot, sintetizou deste modo a sua tese:

«Joyce emploie un échafaudage pris à Homère, et les restes d'une culture moyen-âgeuse allégorique; peu importe, c'est une affaire de cuisine, qui ne restreint pas l'action, qui ne l'incommode pas, qui ne nuit pas à son réalisme, ni à la contemporanéité de son action. C'est un moyen de régler la forme.»¹¹

Apesar de contributos como estes, e uma vez que o autor de *Ulysses* se decidira pela não inclusão dos títulos dos episódios na edição em

⁹ Desta conferência resultou o texto que Larbaud viria a publicar, com o título «James Joyce», na *Nouvelle Revue Française*, XVIII (Avril 1922), 385-409 e, em tradução inglesa parcial, em *Criterion*, vol. I, n. 1 (October 1922), 94-103.

¹⁰ T. S. Eliot, «Ulysses, Order, and Myth», *The Dial*, LXXV (November 1923), 483; rpt. in Seon Givens, ed., *James Joyce: Two Decades of Criticism* (New York, Vanguard Press, 1948), pp. 198-202.

¹¹ Ezra Pound, «James Joyce et Pécuchet», in Forrest Read, ed., *Pound/Joyce: The Letters of Ezra Pound to James Joyce* (New York, New Directions Books, 1967), p. 206. O ensaio foi publicado, pela primeira vez, em *Mercure de France*, CLVI (Juin 1922), 307-320.

livro ¹², a referência ao nome de Ulisses, na capa da obra, constituía, para a generalidade dos leitores, um indício demasiadamente ténue do tipo de relações existentes entre o texto de Joyce e a *Odisseia*. Nestas circunstâncias, afigurava-se necessária a publicação de uma espécie de guia, que cumprisse a função de apresentar um estudo analítico do livro, dissecasse a sua estrutura e expusesse, de forma sistemática, toda a vasta rede de correspondências estabelecidas com o poema homérico. Esse estudo surgiu oito anos após a primeira edição de *Ulysses* e o seu autor foi, como é sobejamente sabido, Stuart Gilbert ¹³. A colaboração que Joyce prestou ao autor do ensaio foi de tal modo constante e influente que o livro acabou por ser entendido pela maior parte da crítica como a interpretação oficiosa do autor do romance. Neste particular aspecto das correspondências homéricas, o essencial ficou escrito no estudo de Stuart Gilbert e completado nalgumas contribuições que seguiram o seu exemplo ¹⁴.

O terreno está deste modo lavrado, e bem. Não é, contudo, por isso que o presente trabalho evita traçar os reais ou imaginados paralelismos entre *Ulysses* (e em especial o episódio de Proteu) e o poema de Homero. Do que se trata, agora, já não é saber de que forma o texto de Joyce corresponde, capítulo a capítulo ou personagem

¹² *Ulysses* foi parcialmente publicado nas revistas *Little Review* e *Egoist* (entre 1918 e 1920); nessa publicação fragmentada, os episódios ostentavam os títulos por que viriam a ficar conhecidos entre a crítica joyciana.

¹³ Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: a Study* (London, Faber & Faber, 1930).

¹⁴ De entre os muitos estudos que ao longo dos anos surgiram na esteira do livro de Gilbert, saliento os seguintes:

— Joseph Prescott, «Homer's *Odyssey* and Joyce's *Ulysses*», *Modern Language Quarterly*, 3 (September 1942), 427-444;

— Hugh Kenner, «Joyce's *Ulysses*: Homer and Hamlet», *Essays in Criticism*, vol. 2, n. 1 (January 1952), 85-104, e «Homer's Sticks and Stones», *James Joyce Quarterly*, vol. 6, n. 4 (Summer 1969), 285-298;

— William Empson, «The Theme of *Ulysses*», *Kenyon Review*, 18 (Winter 1956), 26-52;

— Richard Ellmann, «*Ulysses* and the *Odyssey*», *English Studies*, 43 (October 1962), 439-443;

— Gene Arnold Rister, *The Odyssean Backgrounds of «Ulysses»: Joyce's Sources and His Development of the Homeric Motif* (unpubl. doct. diss., University of Wisconsin, 1972);

— Charles H. Peake, *James Joyce: The Citizen and the Artist* (London, Edward and Arnold, 1977).

a personagem, à *Odisseia* ou ao *corpus* literário que a prolonga. Do que se trata é de detectar os sinais e analisar os sentidos de uma repetição que transforma a epopeia homérica e as obras que inspirou em factores intrínsecos ao texto de Joyce e constitui um elemento fulcral do seu funcionamento, ou seja, os sinais e os sentidos de uma repetição produtora de diferença, de transformação e de inovação.

Retomar a *Odisseia* em Joyce significa, assim, ter em conta aspectos intertextuais que, socorrendo-me de palavras do autor de *Ulysses*, designarei por *função de Hermes*:

«Hermes is the god of signposts: i.e. he is, specially for a traveller like Ulysses, the point at which roads parallel merge and roads contrary also.»¹⁵

A nossa posição de leitores actuais de Joyce permite-nos ler, na definição da figura de Hermes, a explicação antecipada do conceito de *palavra literária* que, bastante depois de Joyce e na sequência dos estudos de Bakhtine sobre Rabelais e Dostoievsky, Julia Kristeva viria a definir como «un *croisement de surfaces* textuelles», ou seja, um diálogo de várias escritas¹⁶.

Retomar Homero em *Ulysses* é, portanto, repeti-lo: não apenas alguns nomes, ou palavras avulsas, mas também frases, fórmulas (que são, já por si, repetições), ou mesmo versos inteiros. E, no entanto, ao repeti-lo, falar de outras coisas, cómicas ou sérias (seguramente cómicas e sérias), isto é, acrescentar Homero, dizê-lo *uma vez mais* e, nesta nova vez, ao reiterá-lo, dele marcar a *diferença*. Umbilicalmente ligado ao poema homérico, *Ulysses* solta-se, episódio a episódio, numa viagem incessante que atravessa toda a literatura e a cultura ocidentais, para sempre regressar ao texto inspirador e, em cada regresso, dele se separar um pouco mais.

(Re)iterar, ou seja, repetir, para ser diferente. A etimologia de «iterar» ou «reiterar» confirma aliás esta noção, ao aludir, simultaneamente, aos conceitos de repetição e de diferença ou transformação: o latim *iterum* significa «pela segunda vez», «de novo», enquanto o sânscrito *itara* quer dizer «outro»¹⁷. A repetição constitui assim a

¹⁵ Carta de Joyce a Budgen, datada de Setembro de 1920, in Richard Ellmann, ed., *Selected Letters of James Joyce* (New York, Viking Press, 1975), p. 272.

¹⁶ Vide Julia Kristeva, *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse* (Paris, Éditions du Seuil, 1969), p. 144.

¹⁷ Francisco Torrinha, *Dicionário latino português* (Porto, Gráficos Reunidos, Lda., 1942), p. 452; e T. G. Tucker, *A Concise Etymological Dictionary of Latin* (Saale, Max Niemeyer, 1931), p. 130. (Em busca de um caminho que me conduza

reactivação de um passado que se não nega, na perspectiva de um presente que nesse mesmo acto se refaz. Ao recriar, através da *Odisseia*, um passado cultural que lhe era caro, Joyce aprofunda, ao mesmo tempo, a afirmação do seu próprio presente, fazendo de *Ulysses* não um texto adjacente em relação aos textos que o precedem, mas um *ponto de intercepção*, a confluência de sentidos idênticos e opostos, o espaço de um tempo presente que se diferencia do passado, no exacto momento em que o repete. Ao contrário do borgesiano Pierre Menard, cuja obra mais notável consistiu em escrever (sem copiar) páginas que coincidiam — palavra por palavra e linha por linha — com «los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós»¹⁸, Joyce desvia-se, literalmente, do texto da *Odisseia*, repetindo-a, porém, através do texto novo de *Ulysses*; ao mesmo tempo, de um modo semelhante à relação que a personagem de Borges estabelece com o autor do *Quixote*, o autor de *Ulysses* prescinde de vestir a pele de Homero para chegar à *Odisseia*, e opta por continuar a ser Joyce, a fim de chegar a uma nova *Odisseia* através da sua própria escrita¹⁹.

Deste modo se poderá defender, desenvolvendo uma afirmação de Michael Beausang²⁰, que o *Ulysses* de Joyce se institui, simultaneamente, como um texto *iterante e itinerante*: iterante, porque repete, transformando(-se), não só o que lhe pré-existe e que a memória do texto alcança, mas também o que nele próprio se inscreve e se renova; itinerante, porque (verificamo-lo a cada nova leitura) se não deixa

a Ítaca, não posso deixar de notar a joyciana coincidência de encontrar imediatamente a seguir a *Iterum*, na ordenação fria do dicionário, os vocábulos *Ithaca*, *Ithacensis* e *Ithacus*.)

¹⁸ Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», *Ficciones* (Madrid, Alianza Editorial, 1984), p. 51.

¹⁹ Significativamente, Joyce (cuja obra Borges conhecia bem) está presente no parágrafo final do conto do escritor argentino:

«Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?» (*ibidem*, p. 59).

²⁰ Michael Beausang, «Repetition in *Ulysses*» in *Genèse et métamorphoses du texte joycien*, textes rassemblés par Claude Jacquet (Paris, Publications de la Sorbonne, 1985), p. 97.

fixar, antes exige, a si próprio e ao leitor, a viconiana viagem que é, em si mesma, uma deambulação que se repete, um regresso que conduz, paradoxal e inesperadamente, a lugares (a inícios) sempre distintos, sempre novos.

Nesta leitura it(in)erante se produzem os sentidos do ulissiano percurso de Leopold Bloom, em Dublin, no dia 16 de Junho de 1904. De «Calypso» a «Ithaca» (numa viagem que conduz do n.º 7 da rua Eccles ao n.º 7 da rua Eccles), se irá configurando esse percurso — repetição, esta sim literal²¹, dos sentidos da rota outrora seguida pelo divino Ulisses nas águas cor de vinho do Mediterrâneo²²; uma viagem que reconduz Bloom àquele que fora o seu ponto de partida, o mesmo, porém já outro: tornado diferente pelo adultério de Molly Bloom, pelo encontro, noite dentro, de Leopold com Stephen Dedalus, e pela sobrevivência do pacífico judeu irlandês, no espaço familiar e hostil da *dear dirty Dublin* de James Joyce.

A odisseia de Bloom é, portanto, como a de Ulisses, uma odisseia de regresso (*nostos*). Mas não é a única que no livro se percorre. Autor, leitor e texto protagonizam idênticos percursos. O do autor desenvolve-se através do acto de escrita, no caso de Joyce, em estado de permanente consciência desse mesmo acto e da materialidade da linguagem que (o) usa²³. *Polytropos* como o herói grego, o autor desaparece por detrás das máscaras e das formas que se sucedem a um ritmo de vertigem, para, no final, reaparecer, não como autor empírico, mas através da linguagem, do acto de escrita que o define como autor.

²¹ Mas não é o carácter literal da repetição do *Quixote* por Pierre Menard que, segundo o narrador do conto, torna o texto do imaginário autor de Borges quase infinitamente diferente do texto de Miguel de Cervantes? Recorde-se:

«El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores, pero la ambigüedad es una riqueza.)» J. L. Borges, *op. cit.*, pp. 56-57.

²² Rota que Joyce adapta, com grande pormenor e imaginação, da reconstituição elaborada por Victor Bérard, *Les Phéniciens et l'Odyssee*, 2 vols. (Paris, Librairie Armand Colin, 1902-1903). Sobre o modo como essa reconstituição é aplicada às movimentações do protagonista de *Ulysses*, veja-se o exaustivo estudo de Michael Seidel, *Epic Geography: James Joyce's Ulysses* (Princeton, N.J., Princeton University Press, 1976).

²³ Uma carta para Harriet Shaw Weaver, datada de 25 de Fevereiro de 1920, revela como, para Joyce, os processos de escrita e de leitura se configuram como odisséias. Nela se pode ler, a determinada altura: «I am working on the 'Oxen of the Sun', the most difficult episode in an odyssey, I think, both to interpret and to execute...» (Stuart Gilbert, ed., *Letters of James Joyce*, vol. I, p. 137.)

Também o texto, depois de passar por um percurso quase infundável de experiências e máscaras estilísticas e narrativas, concretiza, nos três últimos capítulos (*Nostos*), um regresso a si mesmo — «history repeating itself with a difference» (U 16.1525-1526) — numa afirmação da escrita como um processo de re-escrita, da repetição como factor gerador de diferença, da linguagem como sistema de signos capaz de (se) reflectir sobre si própria enquanto linguagem.

Finalmente, é o leitor que, na sua absorvente e fascinada navegação por um texto cheio de escolhos e de encantos, se redescobre no papel do mítico viajante a quem todas as surpresas estão reservadas. Como a de Ulisses, a sua rota não é linear nem pacífica, mas transversal, e implica a repetição, o erro, o desvio e as surpresas sucessivas. Acima de tudo, pressupõe a inevitabilidade de reflectir sobre os sentidos dessa rota (sobre a linguagem que as significa) e ir assim participando na produção dos sentidos deste texto, do qual constantemente se perde e ao qual, constantemente, regressa. Uma das surpresas é provocada pela presença de Proteu na rota de Ulisses, isto é, na palavra multiforme de Joyce.

*

«Proteus» é um capítulo esquivo, de formas infinitamente mutáveis, difícil de agarrar como o profético ancião do mar a quem James Joyce foi buscar o nome. Como captar, então, o que é multiforme, proteico? Como sustentar a mutabilidade sem fim? Como fixar o que é, por definição, infixável?

Na *Odisseia*, Menelau, a conselho de Eidoteia, usou a força e, sobretudo, o engenho; e o guardador das focas de Poseidon acabou por responder às suas interrogações ansiosas²⁴. Quando, na praia de Sandymount tenta fixar ideias e imagens na estabilidade precária das palavras de um poema, Stephen Dedalus diz a si mesmo: «Put a pin in that chap, will you?» (U 3.399); e, com maior ou menor dificuldade, as palavras vão nascendo. Por seu lado, o leitor de *Ulysses* redescobre, neste capítulo, o que o texto literário sempre obriga a reconhecer: que, entre outras coisas, a leitura se entretetece num conjunto de perguntas sem fim e de respostas sempre incompletas. E interroga-se, confrontado com a escrita multiforme de «Proteus»: «Put a pin in that chap[ter]?».

²⁴ Cf. *Odisseia* IV, 377-608. A numeração corresponde à do texto, em tradução inglesa, de Robert Fitzgerald, *The Odyssey* (New York, Anchor Press, 1963).

Como todo o texto literário, o livro de Joyce deixa-se captar num momento, responde mesmo a algumas interrogações, sugere ele próprio muitas outras; no instante seguinte, porém, tudo parece mudar, as perguntas são diferentes e as respostas já não são suficientes para quem lê. Toda a informação que o texto presta é valiosa, segura, mas sempre parcelar e geradora de novas perplexidades. Estamos, indubitavelmente, no reino de Proteu ou, dito de outra forma, no domínio da proteiforme escrita joyciana.

Um dia, na sua casa de Zurique, em 1918, James Joyce confidenciava, com entusiasmo, a Frank Budgen, a propósito do capítulo que acabara de escrever:

«You catch the drift of the thing? ... It's the struggle with Proteus. Change is the theme. Everything changes — sea, sky, man, animals. The words change, too.»²⁵

Colocando uma das inúmeras máscaras que tanto gostava de usar, Joyce representava assim, perante Budgen, o papel de Eidoteia e apontava a um dos seus primeiros e mais interessados leitores uma via de aproximação a «Proteus».

Os dois capítulos anteriores haviam registado duas atitudes de negação da parte de Stephen, dois abandonos, dois espaços a que a personagem não vai regressar: Martello Tower — «I will not sleep here tonight. Home also I cannot go.» (U 1.739-740) — e o colégio de Deasy — «And here what will you learn more?» (U 2.404). Agora, em «Proteus», tudo está mudado e vai continuar a mudar: em vez de ter de enfrentar Buck Mulligan, Haines, Garrett Deasy ou os seus alunos, Stephen encontra-se sozinho e totalmente entregue às suas reflexões; em vez do confinamento da torre de Sandycove ou das salas poeirentas do colégio de Dalkey, tem perante si toda a vastidão da praia de Sandymount; em vez das tiradas sarcásticas de Mulligan ou da arenga racista e misógena de Deasy, as palavras fugidias que não fixam sentidos nem se fixam nas categorias gramaticais consagradas: I am almosting it.» (U 3.366-367)²⁶.

²⁵ Frank Budgen, *op. cit.*, p. 49.

²⁶ Joyce leu o episódio para Budgen. Ao chegar a este ponto, foi interrompido pela exclamação surpreendida do amigo:

«'Almosting!' I said.

'Yes', said Joyce. 'That's all in the Protean character of the thing. Everything changes: land, water, dog, time of day. Parts of speech change, too. Adverb becomes verb.'» (*Ibidem*, p. 55).

Todavia, ao contrário de «almosting», a primeira palavra do capítulo tem um sentido claro e uma categoria gramatical inequívoca, aparentemente a coberto de qualquer flutuação:

«Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.»

(U 3.1-9)

«*Ineluctable*», inelutável, o que não é possível vencer pela luta; inelutável, como o velho da ilha de Pharos, que luta e resiste a quantos tentam capturá-lo, manifestando-se sob a forma de animal ou de árvore para, logo em seguida, surgir como uma corrente de água ou labareda de fogo. Como sempre, Joyce escolheu a palavra adequada para iniciar o capítulo. Palavra não sua, porém, nem de Stephen Dedalus, que a pensa. Uma vez mais, o uso da linguagem descobre um gesto de apropriação e o lastro de usos anteriores. Num livro que se constrói sob a égide do herói da *Odisseia*, a ênfase concedida a «*ineluctable*», neste início de «Proteus», evoca a imponência com que a palavra surge, em Virgílio, no instante em que Eneias ouve do destroçado Panthus a confirmação do que já a sombra de Heitor lhe anunciara em sonho profético — Tróia caíra sob o poder e o engenho de Ulisses e dos seus companheiros de armas:

«Venit summa dies et ineluctabile tempus
Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens gloria
Teucrorum...»²⁷

Inelutável é também o tempo que se escoia sem que Stephen atinja o estatuto pleno de artista. O jovem, contudo, associa a palavra não à percepção do tempo, mas do espaço; e o nome que tem em mente não é Virgílio, mas Aristóteles, «*maestro di color che sanno*», que evoca na sua tentativa de ler os sinais que o mundo lhe permite captar. Solitário, Stephen procura apoio para uma leitura transformadora do mundo. As suas interrogações estão ancoradas em palavras e conceitos de Aristóteles, de Dante e de Jakob Boehme²⁸, como noutras

²⁷ *Eneida*, II, 324-326 (Paris, Société d'Édition 'Les Belles Lettres', 1977).

²⁸ *De Sensu et Sensibili* e *De Anima* são, segundo Don Gifford, os textos de Aristóteles aludidos em «Ineluctable modality of the visible» e «Limits of the dia-

ocasiões buscam a cumplicidade de William Blake, em «Nestor», ou de Shakespeare, em «Scylla and Charybdis». Stephen, o Ícaro de *Ulysses*, diverge, neste sentido, de Stephen, o Herói, para quem a descoberta do real, isto é, a sua epifania, é, acima de tudo, um modo simultaneamente intelectual e emotivo de experimentar e registar o mundo ²⁹. Neste momento, sozinho na praia de Sandymount, Stephen Dedalus aprende, com Aristóteles, que a parte visível e superficial do real é tão multiforme e escorregadia como Proteu. Olhar não é bastante: é forçoso fechar os olhos para ver melhor.

Até ao final do episódio, o leitor partilhará a *solidão acompanhada* de Stephen Dedalus e estará quase sempre limitado à voz interior da personagem; a voz do narrador faz-se ouvir com muito menor frequência do que nos dois capítulos anteriores e o seu timbre é sempre muito próximo do da voz de Stephen. O autor, esse, ausenta-se da escrita — como Stephen, o Dédalo, na sua expressão flaubertiana ³⁰,

phane». A citação de Dante («*maestro di color che sanno*») pertence a *Inferno* IV, 131. «Signatures of all things» alude a *Signatura rerum*, de Jakob Boehme. Cf. Don Gifford, *Ulysses Annotated* (Berkeley, University of California Press, 1988), p. 44.

²⁹ Joyce define, em *Stephen Hero*, o conceito de epifania de Stephen Dedalus:

«By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself.» (James Joyce, *Stephen Hero*, p. 216).

Em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, a epifania (termo que Joyce nunca utiliza neste romance) não é, somente, «the most delicate and evanescent of moments» (*Stephen Hero*, p. 216), a situação existencial captável, mas, como Umberto Eco foi o primeiro a salientar, uma maneira de *dar forma* ao real, o acto do artista que «*révèle lui-même quelque chose à travers une élaboration stratégique de l'image.*» Vide Umberto Eco, *L'Oeuvre ouverte* (Paris, Seuil, 1965), p. 199.

³⁰ Ao expor a sua teoria estética a Lynch, Stephen Dedalus resume o mistério da criação artística com as palavras seguintes:

«The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.» (James Joyce *A Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 219).

Este passo evoca duas afirmações idênticas de Gustave Flaubert sobre a impessoalidade da arte. A primeira surge em carta de 9 de Dezembro de 1852, dirigida a Louise Colet:

«L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art, étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues: que l'ont sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie.»

A segunda foi escrita por Flaubert em carta dirigida a Mademoiselle Leroyer de Chantepie e datada de 18 de Março de 1857:

«*Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale*ment inventée; je n'y ait rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en

que Derrida parece repetir quando escreve sobre a ausência do escritor:

«Absence de l'écrivain aussi. Écrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c'est savoir laisser la parole. La laisser parler tout seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit. (...) *Laisser* l'écriture, c'est n'être là que pour lui laisser le passage, pour être l'élément diaphane de sa procession; tout et rien. Au regard de l'oeuvre, l'écrivain est à la fois tout et rien. Comme Dieu.»³¹

Ausente, o autor vai modulando a sua voz até que esta se transforma num «élément diaphane» de textura tão transparente que se torna capaz de adoptar outros estilos e outras vozes e de se transportar para a forma da sua própria expressão. Inspirando-se em Aristóteles, Stephen Dedalus pensa nos «limites do diáfano» e antecipa de algum modo essa qualidade pela qual a escrita de *Ulysses* evolui em direcção a uma forma que Walton Litz designou por expressiva ou mimética, ou seja, uma forma que procura estabelecer «a direct correspondence between substance and style. The form 'expresses' or imitates qualities in its subject.»³²

O carácter proteiforme do episódio vai-se construindo por meio de uma instabilidade e um desassossego da linguagem, que acompanham a inquietação e a dispersão dos pensamentos de Stephen Dedalus:

«Airs romped round him, nipping and eager airs. They are coming, waves. The whitemaned seahorses, champing, brightwindbridled, the steeds of Mananaan.»

(U 3.55-57)

Proteu tem aqui o seu homólogo no deus Mananaan, «great shape-shifter of Irish myth»³³, que neste passo personifica a mutabilidade

a une) vient au contraire de l'impersonnalité de l'oeuvre. C'est un de mes principes, qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas.»

Vide Gustave Flaubert, *Correspondence II* (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980) pp. 204 e 691.

³¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris, Seuil, 1967), p. 106.

³² Cf. Walton Litz, *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake* (New York, Oxford University Press, 1964), p. 44.

³³ Howard Emerson Rogers, «Irish Myth and the Plot of *Ulysses*», *ELH: A Journal of English Literary History*, XV (December 1948) apud Weldon Thornton,

e a inquietação, reforçadas pela alusão a *Hamlet*³⁴. Os sinais de mudança e de instabilidade multiplicam-se ao longo do capítulo. Tudo muda, desde Stephen, que a si mesmo se designa como um «changeling» (U 3.308), à maré, em Sandymount, «flowing quickly in on all sides» (U 3.326), e ao próprio Deus: «God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain» (U 3.477-479). Mas a mais proteiforme de todas as figuras de «Proteus» é o cão (um «god» que se transforma em «dog»?), que ora trota como um cavalo ora corre como uma lebre, para logo corresponder ao assobio do dono com a postura expectante de um gamo e acabar por se transformar, subitamente, na imagem da raposa da dedaliana adivinha de «Nestor», escarvando na areia com a fúria de um leopardo, na tentativa inútil de enterrar a carcassa de um outro cão, não vivo mas morto, seu igual, «poor dogsbody's body» (U 3.332-364).

Como Joyce, recorde-se, revelou a Budgen, as palavras transformam-se: à semelhança do advérbio que se faz verbo, assim o nome se transforma em puro som, como os que Stephen escuta na praia, em seu redor: «...moomb. Oomb, allwombing tomb», «ooeeehah», «wayawayawayawayaway», «seesoo, hrss, rsseciss, oos», «flop, slop, slap» (U 3.402-404, 457 e 458).

Todas as mudanças se processam, *inelutavelmente*, na cadeia interminável do tempo: as transformações da escrita, o desassossego da nossa leitura e as alterações na vida de Stephen. Os pensamentos deste são, ainda e sempre, marcados pela obsessão do passado, pelo

Allusions in Ulysses: An Annotated List (Chapel Hill, University of California Press, 1968), p. 46.

³⁴ Enquanto aguardam, junto às ameias, a aparição do espectro do rei assassinado, Horatio responde a uma observação de Hamlet com as palavras: «It's a nipping and an eager air.» (*Hamlet*, I, iv, 2).

Mais adiante, em «Proteus», outra alusão à peça de Shakespeare contribuirá para a manutenção do tom de desassossego e transformação constante. Refiro-me a «Ay, very like a whale» (U 3.144), eco das palavras com que um inquieto Polonius corrobora a descrição provocadoramente volúvel de uma nuvem por Hamlet:

Hamlet. Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel?

Polonius. By th'mass and 'tis, like a camel indeed.

Hamlet. Methinks it is like a weasel.

Polonius. It is backed like a weasel.

Hamlet. Or, like a whale?

Polonius. Very like a whale.»

(*Hamlet*, III, ii, 378-384).

distanciamento em relação às suas próprias origens e pelo motivo da morte:

«Heva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish, bulging big, a buckler of taut vellum, no, whiteheaped corn, orient and immortal, standing from everlasting to everlasting. Womb of sin.»

(U 3.41-42)

E é no corpo imaculado e imortal de uma mulher — «A woman brought sin into the world» (U 2.390) fora, não o esqueçamos, a sentença condenatória de Deasy — que Stephen encontra o começo de tudo: da vida, da palavra e também da náusea perante a morte e a inelutabilidade do tempo. Vítima da ordem patriarcal que o seu próprio ventre ajuda a reproduzir, o corpo feminino vê o seu destino histórico sintomaticamente anunciado por uma palavra que procura, em vão, resistir à mudança:

«She trudges, schlepps, trains, drags, trascines her load. A tide westering, moondrawn, in her wake. Tides, myriadislanded, within her, blood not mine, *oinopa ponton*, a winedark sea. Behold the handmaid of the moon. In sleep the wet sign calls her hour, bids her rise. Bridebed, childbed, bed of death, ghostcandle.»

(U 3.395-396)

É pela mediação deste corpo, cuja degradação constantemente evoca, que se cria em Stephen o medo intransponível de viver. Depois do cenário da história colectiva, em «Nestor», deparamos em «Proteus» com o palco onde se joga o drama da história privada, individual. O palco situa-se na consciência de Stephen e o drama organiza-se no diálogo de vozes interiores que nela se alternam. O próprio Stephen se transforma no actor que desempenha todos os papéis e se divide em todas as vozes:

a voz que o encoraja a aprofundar a interrogação do real («Shut your eyes and see») e que lhe ordena «Open your eyes now», e a voz insegura que responde «I will. One moment. Has all vanished since?» (U 3.9 e 25);

a voz paternalista que lhe dá conselhos práticos («By the way go easy with that money like a good young imbecile») e a voz obediente que lhe responde «Yes, I must» (U 3.59-60);

a voz mordaz do seu pai consubstancial («Did you see anything of your artist brother Stephen lately? No? Sure he's not down in Strasburg terrace with his aunt Sally? Couldn't he fly a bit higher

than that, eh?»), *U* 3.62-64) e a voz imperativa que o exorta a libertar-se do seu próprio passado: «You told the Clongowes gentry you had an uncle a judge and an uncle a general in the army. Come out of them, Stephen. Beauty is not there. Nor in the stagnant bay of Marsh's library where you read the fading prophecies of Joachim Abbas» (*U* 3.105-108).

Multiforme, também ele, Stephen procura dar sentido a este debate sobre a sua própria história individual através da busca da palavra poética:

«He comes, pale vampire, through storm his eyes, his bat sails bloodying the sea, mouth to her mouth's kiss.
Here. Put a pin in that chap, will you? My tablets. Mouth to her kiss.
No. Must be two of em. Glue em well. Mouth to her mouth's kiss.»

(*U* 3.397-400)

A história e a política nacionais parecem pois, neste momento, menos importantes para Stephen do que a tentativa de compreender a sua história pessoal. A aula que dera nessa manhã permitira-lhe reconstituir alguns aspectos do seu passado, que agora tenta aprofundar na solidão de Sandymount. Desse passado ganha especial relevo a estadia em Paris, com a qual Stephen busca a libertação definitiva do provincianismo irlandês. A ânsia de absorver o cosmopolitismo continental leva-o a assumir, nessa breve estadia³⁵, a pose do

³⁵ A data da partida de Stephen para Paris, no final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, e a sua relação com o seu passado recente em *Ulysses* são analisadas por Hugh Kenner e Hans Walter Gabler.

Segundo Kenner, Stephen Dedalus teria partido para Paris pouco depois de 27 de Abril (última data do diário, em *A Portrait*) de 1903 e regressado pouco antes de 26 de Junho do mesmo ano, data do funeral de sua mãe (*U* 17. 951-952). Vide H. Kenner, *Ulysses* (London, George Allen & Unwin, 1980), pp. 161-163.

Por seu lado, H. W. Gabler argumenta que Stephen voltou uma segunda vez a Paris e aí se manteve entre Janeiro e Abril de 1904. Para defender a sua tese, Gabler refere o presumível tempo de serviço de Stephen no colégio de Deasy e cita o passo de «Proteus» que inclui a frase «On the night of the seventeenth of February 1904 the prisoner was seen by two witnesses» (*U* 3. 181). Vide Hans Walter Gabler, «Stephen in Paris», *James Joyce Quarterly*, vol. 17, n. 3 (Spring 1980), 306-311.

O que Gabler não tenta, porém, explicar é a razão que teria levado Stephen a regressar a Paris após a morte da mãe e o facto de não haver, nem em *Ulysses* nem em outro texto de Joyce, qualquer alusão a uma segunda estadia. Todas as recordações de Stephen tratam a questão do exílio como uma só etapa da sua vida, o que vai ao arrepio da tese de Gabler. Além disso, este não menciona o passo de «Scylla and Charybdis» que aponta, claramente, para uma só viagem a Paris e o

artista revolucionário no exílio ou, pelo menos, do que ele concebia como tal.

A apresentação narrativa do exílio parisiense não segue uma ordem cronológica, mas sim psicológica. São as associações que Stephen vai estabelecendo que formam essa ordem, à medida que a personagem reconstitui aquele momento do seu passado e dele vai ganhando uma nova perspectiva, irónica e crítica.

Logo no primeiro capítulo de *Ulysses* surgem as primeiras referências à estadia em Paris e os primeiros indícios dos efeitos que essa experiência provoca na situação actual de Stephen. O leitor fica, então, a saber que May Dedalus morrera. Por sua vez, Buck Mulligan, o anjo anunciador do episódio, introduz, de mau humor, o tema do exílio: «O, damn you and your Paris fads! ... I want Sandycove milk»; «And there's your Latin quarter hat...» (U 1.342-343 e 519).

Em «Nestor», no entanto, é já Stephen Dedalus quem, na barulhenta sala de aulas de Dalkey, recorda as noites de leitura no «studious silence of the library of Saint Genevieve where he had read, sheltered from the sin of Paris, night by night» (U 2.69-70) e as figuras dos comer-

regresso a Dublin: «You flew. Whereto? Newhaven-Dieppe, steerage passenger. Paris and back.» (U 9.952-953).

Quanto à data de 17 de Fevereiro de 1904, ela é, de facto, intrigante, mas há que atender a dois pontos importantes: em primeiro lugar, apesar da confiança quase sem limites da maior parte dos joycianos no seu autor preferido, Joyce não era infalível e a data pode, simplesmente, corresponder a um dos erros nunca corrigidos por ele. Em segundo lugar, e admitindo que também neste caso Joyce, efectivamente, não se enganou, a data pode explicar-se, não como um erro de Joyce mas como fruto de uma associação de ideias atribuída a Stephen. Na verdade, a data não alude a nenhum episódio «real» do exílio parisiense de Stephen, que nunca foi preso por suspeita de assassínio; é apenas um exercício de imaginação sobre o que lhe poderia ter acontecido, mas não aconteceu, feito *a posteriori* por Stephen, em 16 de Junho de 1904.

Porquê, então, concretamente, a data de 17 de Fevereiro e não outra? Uma explicação possível pode encontrar-se na informação de Gifford (*op. cit.*, p. 53) sobre um acontecimento real (o assassínio de uma mulher pelo marido), ocorrido em Stephen Street, Dublin, por volta dessa data. O *Irish Times* de 19 de Fevereiro noticia a comparência do réu em tribunal e menciona o depoimento de duas testemunhas de acusação. Sabendo-se, como se sabe, que Joyce atribui às suas personagens o conhecimento de acontecimentos verídicos, frequentemente de natureza excepcional, e cuja descrição se encontra nos jornais da época, pode neste caso deduzir-se que a data referida por Stephen resulta da associação, que no momento presente lhe ocorre, com um acontecimento relacionado com um assassínio, não imaginado como o de Paris, mas real como o de Dublin e ocorrido numa rua com o seu próprio nome.

cientes judeus, no borbórinho da Bolsa de Paris. Começa aqui a apresentação dos motivos do exílio: os esforços do jovem artista para redefinir uma estética e encontrar um discurso pessoal, e a sua preocupação com uma sexualidade sobre a qual paira, ainda, a sombra do pecado.

Estes temas são retomados e desenvolvidos no monólogo interior de «Proteus»; é aqui que a narrativa delinea os aspectos principais da estadia parisiense de Stephen e acrescenta alguns traços ao retrato do artista quando jovem. É a partir de um trocadilho entre uma palavra inglesa e outra francesa que Stephen começa a reviver o tempo passado em Paris. A recordação começa quando Stephen associa o nome de Pigeonhouse³⁶, em Dublin, com o *pigeon* da obra satírica de Leo Taxil, *La Vie de Jésus*³⁷:

«He turned northeast and crossed the firmer sand towards the Pigeonhouse.
— *Qui vous a mis dans cette fichue position?*
— *C'est le pigeon, Joseph.*»

(U 3.159-162)

Pigeon é, em seguida, associado por Stephen à figura do jovem Patrice Egan, que em Paris lhe falara do livro de Taxil e dissertara sobre o socialismo e a natureza das mulheres segundo Michelet (U 3.166-167). Ao mesmo tempo que rememora os seus encontros com Patrice e com o pai (Kevin Egan, o revolucionário irlandês no exílio), Stephen Dedalus recapitula, com ironia, o comportamento que adoptara durante aquele período da sua vida.

Desta reconstrução crítica resulta a compreensão da experiência parisiense como um gesto falhado de apropriação. Nos seus esforços

³⁶ Pigeon House é o nome de uma antiga fortaleza, junto à baía de Dublin, entretanto transformada numa estação de energia eléctrica (vide Gifford, *op. cit.*, p. 52).

Já em «An Encounter», segundo conto de *Dubliners*, o nome e o lugar surgem associados ao desejo de fuga do centro de Dublin, isto é, do centro da paralisia. É para Pigeon House que tentam dirigir-se as duas crianças, na tentativa frustrada de se libertarem do mundo hierarquizado e censório do Padre Butler.

³⁷ O livro de Taxil foi publicado em Paris, em 1884. Segundo Don Gifford, o capítulo V da obra contém uma cena entre Maria e José, em que ela, já em estado de gravidez, assegura ao marido que nunca nenhum homem lhe tocou. José, desconfiado, diz-lhe:

«Ta, ta, ta, je ne prends pas des vessies pour des lanternes... Qui donc, si ce n'est un homme, vous a mis dans cette position?».

Ao que Maria responde: «C'est le pigeon, Joseph!». (Gifford, *idem*).

desenvolvidos para adotar um discurso e um estilo à sua medida, Stephen cometera o erro fundamental de não compreender que a pose que em Paris busca e adota não é uma espécie de fato pronto-a-vestir, que ele possa escolher, provar e usar:

«My Latin quarter hat. God, we simply must dress the character. I want puce gloves. (...) Just say in the most natural tone: when I was in Paris, *boul' Mich'*, I used to. (...) Other fellow did it: other me. Hat, tie, overcoat, nose. *Lui, c'est moi*. You seem to have enjoyed yourself. Proudly walking. Whom were you trying to walk like? Forget: a dispossessed. With mother's money order, eight shillings, the banging door of the post office slammed in your face by the usher. Hunger toothache. *Encore deux minutes*. Look clock. Must get. *Fermé*. Hired dog! Shoot him to bloody bits with a bang shotgun, bits man spattered walls all brass buttons...»

(U 3.174-189)

Ansioso por rejeitar o passado histórico, possuído pela vertigem do transitório e do contingente, Stephen adota, em Paris, uma máscara composta por duas faces distintas.

Uma dessas faces tem traços de um certo *dandismo* baudelairiano, concebido não como o gosto imoderado do trajar ou da elegância material, mas como a obsessão da originalidade, a atitude provocatória, a busca do prazer de surpreender e da satisfação de nunca ser surpreendido; ou o culto quase religioso de si mesmo, que torna o *dandy* «un soleil couchant ... sans chaleur et plein de mélancolie»³⁸, sempre à procura de escapar àquele que Baudelaire define como «[le] plus laid. plus méchant, plus immonde» de todos os vícios — *L'Ennui!*³⁹ Porém, na procura obstinada da originalidade, o Stephen de Paris não parece andar longe da imitação de um imitador, da simples caricatura de um fingidor como Buck Mulligan. No diálogo que dentro de si se encena, no instante da recordação, Stephen divide-se entre a

³⁸ Charles Baudelaire, «Le Peintre de la vie moderne», *Oeuvres complètes*, (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958), pp. 907-908.

³⁹ Charles Baudelaire, «Les Fleurs du mal», in *ibidem*, p. 82.

O conhecimento que Stephen possui das letras francesas da segunda metade do século XIX revela-se, designadamente, em «Proteus» e em «Scylla and Charybdis». No primeiro destes episódios, Stephen repara em «the gunwale of a boat, sunk in sand» (U 3.286-287) e de imediato faz a associação com a rejeição de Gautier por Louis Veuillot em «Le vrai poète parisien»: «*Un coche ensablé* Louis Veuillot called Gautier's prose» (U 3.287-288).

Em «Scylla and Charybdis», Stephen participa numa breve discussão do poema em prosa de Mallarmé, «Hamlet et Fortinbras», imediatamente antes da sua longa exposição sobre Shakespeare (U 9.112-129).

acusação e a defesa de si próprio, acusador e impostor ao mesmo tempo ⁴⁰, e os grandes gestos retóricos do exílio acabam por surgir deflacionados pela própria memória que os evoca.

A outra face parisiense de Stephen Dedalus é a do revolucionário no exílio, pose inspirada na figura desgastada do feniano Kevin Egan, com quem Stephen julga partilhar o essencial de um destino, definido como «Loveless, landless, wifeless» (U 3.253). Mas, mais do que um revolucionário, Egan revela-se, sobretudo, um Menelau, depois de Tróia mas sem Helena, um «praiser of his own past» (P 245), um Simon Dedalus fora do contexto, que recorda a Stephen as redes paralisadoras da nacionalidade, da religião e da família:

«Of Ireland, the Dalcassians, of hopes, conspiracies, of Arthur Griffith now, AE, pimander, good shepherd of men. To yoke me as his yokefellow, our crimes our common cause. You're your father's son. I know the voice.»

(U 3.226-229)

Por seu lado, como se pode verificar na cena imaginada com o funcionário parisiense dos correios, Stephen não passa de um inócuo revolucionário do supérfluo e do efémero, facilmente neutralizado quando a sua pequena reivindicação pessoal é levada em conta e satisfeita. Tendo partido na ilusão de ser uma espécie de «[Irish] missionary to Europe after fiery Columbanus» (U 3.192-193), Stephen abandona Paris e acaba por regressar a Dublin com um espólio pouco digno de registo: «five tattered numbers of *Pantalon Blanc et Culotte Rouge*». Um «blue French telegram», brutal na mensagem e mutilado na forma (U 3.197-199), interrompe dramaticamente o seu flamar parisiense e devolve-lhe tudo aquilo de que procurara libertar-se: uma igreja, uma pátria e uma família.

Recordar, em «Proteus», o exílio — *meditar, como se por momentos a narrativa se mudasse e a natureza pudesse ser o reflexo de quaisquer pensamentos, mudar a narrativa, pois, em que o tempo de descrever é o da memória (ou dizer, antes, o espaço)* ⁴¹ — é o acto crítico imprescindível a Stephen, a reflexão que lhe permite começar a perceber que

⁴⁰ Num estudo da personagem de Stephen Dedalus, Robert Scholes adapta duas categorias da sátira menipeia e designa estas duas vozes interiores por *iron*, a acusadora, e *alazon*, a impostora. Vide Robert Scholes, «Stephen Dedalus: *Eiron and Alazon*», *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 3, n. 1 (Spring 1961), 8-15.

⁴¹ Fiama Hasse Pais Brandão, *Falar sobre o falado* (Lisboa, Edições Afrontamento, 1988), p. 27.

a sua recusa em lidar com as redes paralisadoras da Irlanda, de outro modo que não fosse o do exílio diletante, significou a sua incapacidade de encontrar «the reality of experience» (P 257), quer em Dublin quer em Paris. Os custos desse afastamento fazem sentir, ainda, o seu peso na «Telemachia» de *Ulysses*.

O jovem artista que partira para Paris a fim de forjar, em liberdade, «the uncreated conscience of [his] race» (P 257) aprende a desconfiar de si próprio e a pôr em causa a forma como procura dar corpo à sua vocação. Por isso, quando, em «Scylla and Charybdis», recorda, de novo, por breves instantes, a experiência do exílio, Stephen revê-se a si mesmo, não já como um Dédalo triunfante, mas como um Ícaro, indefeso e perdido:

«Fabulous artificer, the hawklike man. You flew. Whereto? Newhaven-Dieppe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing. Icarus. Pater, ait. Seabedabbled, fallen, weltering. Lapwing you are. Lapwing be.»

(U 9.952-954)

As recordações do tempo passado em Paris não podem considerar-se apenas «exiguous memories» de uma estadia de duração insignificante, como defende Hugh Kenner⁴². Embora não sejam, de facto, numerosas, elas constituem, no seu conjunto, um quadro formado pelas marcas das frustradas aspirações dedalianas de voar por cima e para além do labirinto da nacionalidade, da família e da religião. Este olhar crítico sobre a sua própria experiência revela que Stephen não encontrou no exílio o êxito por que ansiara, mas sim uma série de desilusões políticas, artísticas, religiosas e sexuais⁴³.

⁴² Hugh Kenner, *Ulysses*, p. 162.

⁴³ Morris Beja afirma que o sexo é uma questão marginal para Stephen: «...sex in general now seems much less central to [Stephen's] existence than it had in the last half of the *Portrait*. He is twenty-two years old, but he thinks a good deal less frequently about sex than does the thirty-eight-year-old Bloom».

Vide Morris Beja, «The Joyce of Sex: Sexual Relationships in *Ulysses*», in *The Seventh of Joyce*, ed. Bernard Benstock (Bloomington, Indiana University Press, 1982), p. 259.

A tese de Morris Beja é, porém, contrariada por vários passos respeitantes ao exílio, onde se cruzam referências a adultérios em cadeia e a personagens com nomes emblemáticos. Eis um exemplo:

«Paris rawly waking, crude sunlight on her lemon streets. Moist pith of farls of bread, the froggreen wormwood, her matin incense, court the air. Belluomo rises from the bed of his wife's lover's wife, the kerchiefed housewife is astir, a saucer of acetic acid in her hand. In Rodot's Yvonne and Madeleine newmake their

As redes paralisadoras de que tentara escapar ao abandonar a Irlanda demonstraram ter uma força e um alcance para além das fronteiras geográficas⁴⁴. Paris, centro de vida artística e intelectual, não impediu a frustração das expectativas do jovem exilado. O Dedalus da última página de *A Portrait of the Artist as a Young Man* respira confiança; o dos primeiros episódios de *Ulysses*, testado pelas dificuldades do exílio, debate-se nas mesmas malhas que julgara ser capaz de rasgar. A busca de uma linguagem «made and accepted» (P 194) e de um discurso artístico próprio continua, por isso, novamente, em Dublin, com um sentido de urgência que se afigura cada vez maior à medida que Stephen examina as formas de funcionamento do poder e os sentidos das linguagens que constituem a realidade irlandesa.

Invocador de antigos artífices, em *A Portrait* como em *Ulysses*, manipulador de palavras alheias, Stephen Dedalus surge, no final de «Proteus», transformado linguisticamente por um arcaísmo:

«He turned his face over a shoulder, rere regardant. Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship.»

(U 3.503-505)

No capítulo em que tudo muda, sob o lema de Proteu, Stephen acaba por não conseguir encontrar respostas para as suas questões, nem fixar as palavras que manipula. Em vez disso, são as palavras do texto que, no final, «put a pin in that chap»: «rere regardant», Stephen é fixado na sua solidão e imobilizado numa imagem evocadora de um motivo em escudo heráldico. Estático, vê um navio, silente, entrar no porto de Dublin.

A imagem do navio tem sido interpretada como um símbolo de esperança para Stephen e um prenúncio do encontro com Bloom que porá fim ao seu isolamento⁴⁵. O texto, porém, fixando Stephen,

tumbled beauties, shattering with gold teeth *chaussons* of pastry, their mouths yellowed with the *pus* of *flan breton*. Faces of Paris men go by, their wellpleased pleasers, curled *conquistadores*.» (U 3.209-215).

⁴⁴ Já em *Dubliners* Joyce trata este aspecto de uma paralisia dublinense que se projecta para além do espaço irlandês, através de personagens que contactam com o continente europeu, de modo mais ou menos prolongado: Ignatius Gallaher («A Little Cloud») e Gabriel Conroy («The Dead»).

⁴⁵ Numa perspectiva diferente da minha, Richard Ellmann interpreta o olhar de Stephen como «a parting denial of the subjectivist universe which briefly attracted him at the beginning of the episode, as well as of the moribund gloom which has filled his thoughts.» E acrescenta: «The *Rosevean* seals the marriage

não se deixa, ele próprio, fixar na nossa leitura. Com efeito, num passo em que se torna mais ténue a fronteira entre a linguagem do narrador e o monólogo interior de Stephen, não é claro se este reconhece o navio como um símbolo ou se tal reconhecimento é apenas experimentado pelo narrador⁴⁶. Se é evidente que Stephen vê o navio de três mastros com as velas «brailed up on the crosstrees», parece, porém, pouco provável que ele possa pensar na palavra «threemaster» sem recordar a sua afirmação a Haines, naquela manhã, sobre a sua condição de servo, não de dois mas de três amos, bem como o encontro marcado com Mulligan no Ship; além disso, a palavra «homing» evocar-lhe-ia o próprio regresso à Irlanda para assistir à morte da mãe, cuja presença na sua memória é obsessiva nos capítulos que compõem a «Telemachia». Dificilmente, por isso, se pode defender que Stephen veja no *Rosevean* qualquer símbolo de esperança: as palavras «threemaster», «ship», «crosstrees» e «homing» têm todas para ele conotações claramente negativas.

Por outro lado, se a visão do navio como símbolo de esperança for atribuída ao narrador, então deve reconhecer-se que esta cena marca, não uma aproximação, mas o ponto de maior distância entre narrador e personagem, cada um destes atribuindo sentidos opostos a uma mesma imagem. O cruzamento desses sentidos instituiria, neste caso, um exemplo de ironia dramática, em que narrador e leitor partilham uma informação de que a personagem não tem qualquer consciência.

Na instabilidade última do texto de «Proteus», a postura heráldica de Stephen Dedalus sugere, em qualquer dos casos, uma outra possibilidade: a de que a prática da leitura é constantemente marcada por um gesto em que olhar criticamente para o que está antes e atrás se destina a compreender melhor o que virá depois e à frente. Neste caso, o que vem, imediatamente, depois e se coloca à frente do nosso olhar, na primeira linha do capítulo seguinte («Calypso»), é o principal viajante deste texto: Mr Leopold Bloom, o protagonista de *Ulysses*.

of form and matter, of body and soul, of space and time, at which Aristotle had officiated.»

Vide Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (London, Oxford University Press, 1972), p. 26.

⁴⁶ Ellmann não esclarece, também, esta questão (*idem*).