

GRÊNISSA STAFUZZA

**AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS E OS PROCESSOS
HETEROTRÓPICOS ENTREMEANDO POLIFONIAS: UMA
ANÁLISE DA OBRA *ULISSES*, DE JAMES JOYCE**

UFU/2005

GRÊNISSA STAFUZZA

**AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS E OS PROCESSOS
HETEROTRÓPICOS ENTREMEANDO POLIFONIAS: UMA
ANÁLISE DA OBRA *ULISSES*, DE JAMES JOYCE**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação: Mestrado em Lingüística, do Instituto de Letras e Lingüística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de Concentração: Estudos em Lingüística e Lingüística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Estudos sobre Texto e Discurso.

Orientador: Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos.

UBERLÂNDIA
2005

GRÊNISSA STAFUZZA

AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS E OS PROCESSOS HETEROTRÓPICOS
ENTREMEANDO POLIFONIAS: UMA ANÁLISE DA OBRA *ULISSES*, DE
JAMES JOYCE

Dissertação defendida e aprovada em _____ de março de 2005, pela banca
examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos

Prof. Dr. Cleudemar Alves Fernandes

Profª. Dra. Renata M. F. Coelho Marchezan

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborado pelo Sistema de Bibliotecas da UFU / Setor de
Catalogação e Classificação / mg / 01/ 05

S779r Stafuzza, Grênissa, 1979-
As relações interdiscursivas e os processos heterotrópicos entreme -
ando polifonias : uma análise da obra Ulisses de James Joyce / Grênissa
Stafuzza. - Uberlândia, 2005.
250.f. : il.
Orientador: João Bôsko Cabral dos Santos.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Lingüística.
Inclui bibliografia.
1. Análise do discurso - Teses. 2. Joyce, James, 1882 - 1941 –
Ulisses – Crítica e interpretação – Teses. I. Santos, João Bôsko Cabral
dos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Gradua-
ção em Lingüística. III. Título.

CDU: 801 (043.3)

DEDICATÓRIA

Ao GEB/UFU, Grupo de Estudos Bakhtinianos, *por fazer da palavra o modo mais puro e sensível de relação social.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos, companheiro atencioso nos caminhos discursivos, pela confiança no projeto e a plena solicitude com que trata os assuntos do dizer.

A Rhobison Alves Pereira, pela presença de paz que se faz notar em todos os momentos de nossa vida.

À maravilhosa Tia Maria Cleusa, mãe de vida, pelos importantes valores e ensinamentos compartilhados.

Ao Grupo de Estudos Bakhtinianos (GEB), João Bôsko Cabral dos Santos, Ana Valéria Zelante Menegasso, Carmem Lúcia da Silva, Marcelo Marques Araújo, Natália de Souza Neves, Isaneide Dionísio Pereira, Rodrigo Henrique Batista, Ana Rosa Leonel, Renata Lemes Gonçalves e Gisele Fernandes Loures, pela trajetória de amizade e trabalho conjunto que resultou em momentos importantes de interlocuções.

A CAPES/UFU pelo incentivo na viabilização da bolsa de estudos.

À amiga Ana Valéria Zelante Menegasso, tantas vezes cúmplice de minha trajetória e pelas valiosas discussões em todos os momentos que cercaram esta dissertação.

À amiga Renata de Souza Barbosa, pelo interesse amigo, pela humanidade revelada e, principalmente, pela franqueza de ser.

A Robson Jaime de Matos e Iza Choze de Matos pela torcida amiga diante das ansiedades que cercaram esta dissertação.

Aos colegas do Mestrado, pela convivência, por todos os momentos acadêmicos, pela troca de experiências e, principalmente, pela oportunidade de experimentarmos juntos leituras outras.

À Eneida Aparecida de Lima e Maria Solene do Prado pela gentileza e desvelo no tratamento àqueles que as procuram.

Aos professores Dr. Cleudemar Alves Fernandes e Dr. Ernesto Sérgio Bertoldo, que compuseram a banca de qualificação do trabalho, pelas importantes orientações e interlocuções para o desenvolvimento de um saber acadêmico.

Aos professores e funcionários do Programa de Mestrado em Linguística/UFU pelo apoio e solicitude que viabilizaram etapas necessárias desta dissertação.

SUMÁRIO

RESUMO	12
ABSTRACT	14
INTRODUÇÃO.....	17
I. SOBRE AS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DO DISCURSO: A INSCRIÇÃO <i>SÓCIO-HISTÓRICO-IDEOLÓGICA</i> DO DIZER	27
1.1. INTRODUÇÃO	27
1.2. JOYCE E SUA CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO DO DISCURSO: O LUGAR E OS REFERENCIAIS DO SEU DIZER	28
1.3. <i>ULISSES</i> E A <i>ODISSÉIA DO HOMEM MODERNO</i> : DIZERES CENSURADOS NÃO SILENCIADOS	35
1.3.1. <i>ULISSES</i> , DE JOYCE: A MODERNA COMPLEXIDADE E SINGULARIDADE EM SEU DIZER	41
1.3.2. HOMERO E A <i>ERA DAS DIVINDADES</i> : A <i>ODISSÉIA</i> COMO CONCEPÇÃO DE UMA CIVILIZAÇÃO	47

II.	CONCEITOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA UMA <i>ANÁLISE DO DISCURSO</i> LITERÁRIO	61
2.1.	INTRODUÇÃO	61
2.2.	A ANÁLISE DO DISCURSO E SUA RELAÇÃO EPISTEMOLÓGICA COM A CRÍTICA LITERÁRIA	63
2.2.1.	CONSIDERAÇÕES SOBRE O UNIVERSO DO DISCURSO LITERÁRIO	69
2.3.	A DISPERSÃO DOS SENTIDOS NO DISCURSO LITERÁRIO	72
2.3.1.	A INSERÇÃO DO SUJEITO EM UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA	74
2.3.2.	O SENTIDO DAS REGULARIDADES QUE REGEM A DISPERSÃO	78
2.4.	OS ASPECTOS HETEROTRÓPICOS DA CONJUNTURA SENTIDURAL	80
2.5.	O INTERDISCURSO NA CONSTITUTIVIDADE DO DISCURSO LITERÁRIO	81
2.6.	A ENUNCIATIVIDADE POLIFÔNICA DO DISCURSO LITERÁRIO	86
2.7.	OS CAMPOS DE APLICAÇÃO DO DISCURSO E AS SUAS RELAÇÕES COM AS REGULARIDADES DE ANÁLISE PROPOSTAS	92
III.	AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS E OS PROCESSOS HETEROTRÓPICOS ENTREMEANDO POLIFONIAS	97
3.1.	CONSIDERAÇÕES SOBRE O <i>CORPUS</i>	97
3.2.	CONSIDERAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA DE ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	98
3.3.	<i>GRÁFICO-BASE</i> DE ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> : ACOMPANHAMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO DE ANÁLISE	102

3.4. A ANÁLISE DAS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS INSERIDAS NO CAMPO DE CONCOMITÂNCIA	106
3.4.1. NAUSÍCAA (<i>ODISSÉIA</i>) X EPISÓDIO DAS ROCHAS (<i>ULISSES</i>)	106
3.4.2. AS SEREIAS (<i>ODISSÉIA</i>) X SALA DE CONCERTO (<i>ULISSES</i>)	122
3.5. A ANÁLISE DOS PROCESSOS HETEROTRÓPICOS INSERIDOS NO CAMPO DE MEMÓRIA	141
3.5.1. EVOCAÇÃO AOS MORTOS (<i>ODISSÉIA</i>) X CONVERSA SOBRE O ENTERRO DE PADDY DIGNAM (<i>ULISSES</i>)	141
3.5.2. CIRCE (<i>ODISSÉIA</i>) X O BORDEL (<i>ULISSES</i>)	151
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
VI. ANEXOS	179
6.1. QUADRO BIOGRÁFICO DE JAMES JOYCE	180
6.2. O SIMBOLISMO DA OBRA <i>ULISSES</i> SUGERIDO POR JOYCE	185
6.3. QUADRO GENEALÓGICO DE ULISSES	186
6.4. CÓPIA DO <i>CORPUS</i> EM ANÁLISE	187
6.4.1. CÓPIA DOS FRAGMENTOS ESCOLHIDOS PARA ANÁLISE DE <i>ULISSES</i> , DE JAMES JOYCE	187
6.4.2. CÓPIA DOS FRAGMENTOS ESCOLHIDOS PARA ANÁLISE DA <i>ODISSÉIA</i> , DE HOMERO	224

SUMÁRIO DE FIGURAS

FIGURA 1: OS DISCURSOS NA RELAÇÃO INTERDISCURSIVA	84
FIGURA 2: INTER-RELAÇÕES SENTIDURAIS ENTRE OS CAMPOS DE APLICAÇÃO DO DISCURSO E AS VARIÁVEIS DISCURSIVAS ...	95
FIGURA 3: <i>GRÁFICO-BASE</i> DE ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	103

SUMÁRIO DE QUADROS

- QUADRO 1:** RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE “NAUSÍCAA”, DA *ODISSÉIA*, E O “EPISÓDIO DAS ROCHAS”, DE *ULISSES*109
- QUADRO 2:** RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE A CENA “AS SEREIAS”, DA *ODISSÉIA*, E A “SALA DE CONCERTOS”, DE *ULISSES*127
- QUADRO 3:** PROCESSOS HETEROTRÓPICOS ENTRE “ELPENOR”, NA *ODISSÉIA*, E “PADDY DIGNAM”, EM *ULISSES*147
- QUADRO 4:** DESLOCAMENTOS DE SENTIDOS DA FIGURA DE “CIRCE” E DO “HERÓI ULISSES”, DA *ODISSÉIA*, NA OBRA DE JOYCE155

RESUMO

Os dizeres se entrecruzam, se afirmam, se deslocam, se denegam, falam de si próprios e de outros e nesse movimento constituem-se como discursos que querem dizer além do dito. Assim revelou-se a obra *Ulisses*, de James Joyce, ao travar um intenso diálogo com a *Odisséia*, de Homero. Nossa proposta de trabalho é de natureza analítico-descritiva e interpretativista das vozes de Homero expressas em *Ulisses*. Desse modo, elegemos como fundamentação teórica os pressupostos da Análise do Discurso de corrente francesa (AD), construindo uma interface teórica com os estudos de dois filósofos da linguagem, cujas considerações teóricas podem ser tomadas como constitutivas da episteme da AD francesa: Michel Foucault e a noção de *discurso* e *dispersão*; e Mikhail Bakhtin com a noção de *dialogismo*. Utilizaremos, então, como metodologia de análise do *corpus*, os *campos de aplicação do discurso* descritos em Foucault (2002) conjugados com as regularidades de análise: o *interdiscurso*, a *heterotropia* e a *polifonia*. Dessa forma, quatro episódios foram levantados, tanto em *Ulisses* como na *Odisséia*, com o intuito de verificarmos de que maneira as vozes se relacionavam. Assim, nomeamos para a análise o “Episódio das Rochas” (U.) e a sua relação interdiscursiva com o Canto VI, “Nausícaa” (O.); “Conversa sobre o Enterro de Paddy Dignam” (U.) e a sua relação heterotrópica com o Canto XI, “Evocação aos Mortos” (O.); o “Episódio da Sala de Concerto” (U.) e a sua relação interdiscursiva com o Canto XII, “As Sereias” (O.); e, enfim, o “Episódio do bordel” (U.) e a sua relação heterotrópica com os cantos X, XI e XII, “Circe” (O.) A partir disso, pudemos

estabelecer sete categorias de análise, já que as seqüências discursivas em estudo, numa alteridade de sentidos, dizem a mesma coisa (*semelhança*), se confrontam ao falar (*tensão*), se distinguem ao falar (*afastamento, diferença*), dialogam (*interação*), um toma a voz do outro para constituir o seu próprio dizer (*apropriação*) e, finalmente, um transforma o dizer do outro (*transformação*). Logo, apesar da obra *Ulisses* ser classificada, por muitos críticos literários, como pertencente ao movimento modernista dos primeiros vinte anos do século XX e a *Odisséia* datar dos séculos III e II a.C. e, ainda ser uma obra marcada como clássica, as vozes ditas “clássica” e “moderna” dialogam numa alteridade de sentidos avessos.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Análise do Discurso. 2. James Joyce. 3. Interdiscurso. 4. Heterotropia. 5. Polifonia.

ABSTRACT

Speeches are intercrossed, stated, delocalized, denegated; they say about themselves, about “others” and, in such movements, constitute themselves as discourses, which mean beyond their linguistic surface. It is how Joyce’s *Ulysses* will be revealed, when an intense dialogue with Homero’s *Odyssey* starts. Our proposal for this work is to make an analytic-descriptive and interpretative research on Homero’s voices expressed in *Ulysses*. Thereby, we have taken as theoretical basis the French Discourse Analysis’ framework, constructing a theoretical intercourse with studies of two language philosophers: Michael Foucault and Mikhail Bakhtin. The reason for such choice is justified by the fact that some of their theoretical reflections can be taken as constituents of French Discourse Analysis theoretical framework. Thus, from Foucault it will be considered the notions of *discourse* and *dispersion*; and from Bakhtin the notion of *dialogism*. It will be used as procedures of analysis Foucault’s principles of *discourse application fields* (Foucault, 2002) concerned to regularities of analysis: *interdiscourse*, *heterotopy* and *polyphony*. Therefore, four episodes have been chosen, in *Ulysses* and in *Odyssey*, in order to verify how voices from *Odyssey* are concerned in *Ulysses*: the “Episode of the Rocks” (U.) and its interdiscursive relationship with Chant VI, “Nausícaa” (O.); “Talk about the funeral of Paddy Dignam” (U.) and its heterotropic relationship with Chant XI, “Evocation of the Dead” (O.); the “Episode of the Concert’s Room ” (U.) and its interdiscursive relationship with Chant XII, “The Mermaids” (O.); and the “Episode of the brothel” (U.) and its heterotropic relationship

with Chants X, XI and XII, “Circe” (O.). After that, we will be able to compile our seven categories of analysis, focusing the discursive sequences in our study. Such focus will examine sense alterity when the same sense is realized (*similarity*); when there are conflicts among senses (*tension*); when there are distinctions among senses (*distance, difference*); when senses dialogue among themselves (*interaction*); when senses are taken from other voices to constitute speeches (*appropriation*) and when senses transform speeches of “others” (*transformation*). However, in spite of being classified by many literary critics as belonging to the modernist movement in the first twenty years of the XX century, Joyce’s *Ulysses* dialogue with Homero’s *Odyssey*, dating from III and II centuries B.C., in an alterity of adverse senses.

KEY WORDS: 1. Discourse Analysis. 2. James Joyce. 3. Interdiscourse. 4. Heterotropy.
5. Polyphony.

O desejo diz: “Eu não queria ter de entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”. E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”.

Mas pode ser que essa instituição e esse desejo não sejam outra coisa senão duas réplicas opostas a uma mesma inquietação: inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; inquietação diante dessa existência transitória destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence; inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades. (Foucault, 1996, p. 07-08)

INTRODUÇÃO

Adentrar na ordem arriscada do discurso é intrínseco ao nosso trabalho, pois a trajetória desta dissertação implica, inicialmente, no estudo de *vozes que dizem*. Portanto, ressaltando o pensamento foucaultiano, não pretendemos nos deixar levar pela transparência dos dizeres e pelas verdades que se erguem em torno deles. Mas sabemos que poderemos ser guiados pela ilusão de que dominamos a linguagem, de precipitarmo-nos aos furos que comporta a rede de significações do discurso e, então, seguirmos com a incompletude que sinaliza o vazio, a não-satisfação do dizer.

Correremos o risco, porque não há como escapar a esses entraves próprios do discurso e de seu sujeito. Então, construiremos uma reflexão sobre o discurso não contentando-nos com “o que dizemos” e, desse modo, tentaremos constituirmo-nos como sujeitos a partir do que “dizemos sobre o dizer”.

Nesse sentido, o nosso estudo parte do princípio de que as vozes se manifestam, têm um lugar de acontecimento, são constituídas através da natureza sócio-histórico-ideológica, se orientam pelas leis que lhe são próprias, estabelecem conflitos, assim como os desarmam, dizem por si mesmas e pelos outros.

Assim, objetivamos analisar os dizeres de James Joyce expressos na obra literária moderna *Ulisses* e a sua relação *interdiscursiva* (a relação de atravessamento de várias vozes na constituição de um determinado discurso) e *heterotrópica* (o

deslocamento dos sentidos dos dizeres constituintes de um discurso) com os dizeres de Homero, na clássica *Odisséia*.

Desse modo, descreveremos as condições de produção dos discursos em estudo prontamente no Capítulo I, com o intento de resgatar a adesão sócio-histórico-ideológica desses discursos. Nesse sentido, abordaremos os sujeitos e os autores Joyce-Homero em seus respectivos lugares discursivos, apontando os referenciais pertinentes de seus dizeres e faremos, também, uma descrição detalhada das obras que formam o *corpus* desta dissertação: *Ulisses e Odisséia*.

Para efetuarmos esse trabalho de descrição das condições de produção do discurso joyceano, optamos por destacar, dentre muitos, dois autores contemporâneos de James Joyce que se envolveram em esboçar a vida e a obra desse autor. O primeiro é o espanhol José Maria Valverde (1926-1996), poeta, tradutor e crítico literário; foi ele quem traduziu *Ulisses* para a língua espanhola, recebendo o Prêmio Fray Luis de Leon, em 1978, por seu trabalho. Valverde, portanto, foi um grande conhecedor da linguagem literária moderna de James Joyce. A segunda escritora a ser referendada é a irlandesa Edna O'Brien (1932-), considerada pela crítica inglesa uma ilustre romancista. Autora de vários livros de contos, O'Brien, além de ser biógrafa de Joyce e sua esposa Nora, escreveu em 1981 uma aclamada biografia de Virginia Woolf.

Com relação ao Capítulo II, abordaremos os pressupostos teóricos de nosso trabalho, cuja fundamentação dar-se-á pela Análise do Discurso de corrente francesa. Dessa maneira, traçaremos algumas considerações sobre o universo do discurso literário, bem como os efeitos de sentido e o processo de dispersão dos mesmos, tencionando desenvolver uma discussão reflexiva a propósito de uma episteme da Análise do Discurso. Para isso, enquanto base referencial, recorreremos especialmente

aos filósofos da linguagem Michel Foucault (1926-1984) e a sua teoria sobre o *discurso* e Mikhail Bakhtin (1895-1975) com a teoria do *dialogismo*.

É importante, pois, salientar que a obra literária não pode ser vista como unidade imediata, certa, homogênea, uma vez que a dispersão dos sentidos no discurso literário permite aos seus dizeres apresentarem-se repetidos, sabidos, esquecidos, transformados, apagados, ocultados. Desse modo, torna-se imprescindível considerar o discurso literário no jogo da dispersão dos sentidos, uma vez que o trabalho de uma descrição dos acontecimentos e posicionamentos discursivos revela-se como o horizonte para a busca das unidades que aí se formam.

No que se refere às especificidades de análise do discurso, podemos destacar três dimensões em que os estudos discursivos remetem-se a uma certa organização dos discursos produzidos:

- i) no quadro de instituições restringem fortemente a enunciação – observa-se, aqui, a importância de se descrever os *lugares* institucionais de onde o sujeito constrói o seu discurso, e onde o próprio discurso encontra a sua origem e seu ponto de aplicação;
- ii) os discursos produzidos podem ser cristalizados através de conflitos históricos, sociais, psicológicos, entre outros – as posições do sujeito falante definem-se pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios;
- iii) são delimitadores de um espaço próprio no exterior de um interdiscurso – quem tem a palavra? Quem enuncia? Qual é o *status* do sujeito que possui o direito de proferir tal discurso?

Temos por discurso, portanto, a materialidade dos enunciados que se instauram em uma determinada *formação discursiva* (FD), que diz respeito a um conjunto de enunciados marcados pelas mesmas regularidades. São as formações discursivas que geram os dizeres que podem ser veiculados a partir de um lugar social historicamente determinado. Assim, referindo-se ao modo como Michel Foucault (2002, p. 42) estabeleceu a formulação teórica do que se entende por formação discursiva quando tentava analisar um conjunto de enunciados:

A propósito dessas grandes famílias de enunciados que se impõem a nosso hábito – e que designamos como a medicina, ou a economia, ou a gramática –, eu me perguntara em que poderiam fundar sua unidade. Em um domínio de objetos cheios, fechado, contínuo, geograficamente bem recortados? Deparei-me, entretanto, com séries lacunares e emaranhadas, jogos de diferenças, de desvios, de substituições, de transformações. Em um tipo definido e normativo de enunciação? Mas encontrei formulações de níveis demasiado diferentes e de funções demasiado heterogêneas para poderem-se ligar e se compor uma figura única e para simular, através do tempo, além das obras individuais, uma espécie de grande texto ininterrupto.

Há, portanto, em uma formação discursiva, diversas possibilidades que permitem a ativação de temas incompatíveis, ou ainda a introdução de um mesmo tema em formações discursivas diferentes. Daí a idéia de descrever os sistemas de dispersão em uma dada repartição discursiva.

Nesta perspectiva, não se trata de examinar um *corpus* como se tivesse sido produzido por um certo sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correspondente de uma dada posição sócio-histórica na qual os enunciadores revelam-se substituíveis.

Assim, dentre as regularidades formalizadas para a análise do *corpus*, teorizaremos sobre o *interdiscurso*, observado como um fenômeno constante na obra literária, marcado, principalmente, pelo lugar discursivo em que se insere o sujeito falante. Além disso, verificaremos que o estudo das relações interdiscursivas na constitutividade do discurso literário reflete a possibilidade de se analisar a relação de um dado discurso com outro(s) discurso(s), considerando que tais discursos se inserem em formações discursivas distintas.

Em seguida, abordaremos os processos *heterotrópicos* que podem ser percebidos no domínio da conjuntura sentidural do *corpus*, uma vez que estes permitem o estudo das transformações enunciativas que emergem do discurso literário. Desse modo, os processos heterotrópicos revelam-se enquanto deslocamentos de sentido que perpassam um dado discurso – neste caso, a conjuntura dos efeitos de sentidos na obra literária em estudo, *Ulisses*, de Joyce.

E, por fim, verificaremos a *polifonia* permeando ambas as regularidades supracitadas, sendo esta explicitada na análise através das *marcas polifônicas*, já que estas revelam que um discurso constitui-se a partir de um emaranhado de vozes que ora se asseveram, ora se contradizem, ora se subvertem, destacando, assim, a voz do OUTRO na consciência do UM. Nesse sentido, a enunciatividade polifônica do discurso literário elucida a questão “quem fala?”, ao revelar a existência de uma multiplicidade de vozes que se instaura no intervalo histórico de dispersão dos sentidos, no momento de se enunciar algo a alguém.

É lícito esclarecer que a polifonia não se constitui, neste trabalho, como uma regularidade a ser observada separadamente das outras. O motivo de se conceituar a polifonia reflete a questão de explicitar e pontuar sua amplitude teórica. No entanto, a

análise das regularidades, como o interdiscurso e a heterotropia, resultará na explicitação de polifonias, uma vez que esta apresenta-se como elemento inerente as outras duas variantes de regularidades.

Logo, a reflexão sobre a concepção dialógico-polifônica da linguagem desenvolvida por Bakhtin, torna-se de suma importância, pois se observa a questão de um discurso ser constituído através do entrecruzamento com outros discursos, o que transforma a palavra do OUTRO em condição para se constituir qualquer discurso.

Segundo Bakhtin (1988, p. 88), *a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso (...) em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele de uma interação viva e tensa*. Nesse sentido, um discurso é sempre entrelaçado com outros discursos, ou seja, a palavra do outro é condição para se constituir qualquer discurso.

Torna-se válido acrescentar que o tratamento dado a esta questão será através dos estudos bakhtinianos, uma vez que tal filósofo da linguagem discutiu amplamente a tese do romance polifônico ao estudar e problematizar a obra de Dostoiévski. Assim, ao discutir o que viria a ser a polifonia, Mikhail Bakhtin estabelece uma relação desta com o problema do *diálogo* como fundamento do pensamento criativo e da própria criação.

Nesta problematização, Bakhtin (1981) polemiza com os mais célebres críticos da literatura de Dostoiévski, considerando que a autêntica multiplicidade de vozes, bem como as consciências independentes, constituem a peculiaridade fundamental do estilo romanesco de Dostoiévski. Tais considerações bakhtinianas encontram seus fundamentos a partir da diversidade social, ideológica e psicológica da linguagem, neste trabalho, a literária, que é construída, por sua vez, como um discurso dialogado. Desse modo, a consciência do sujeito falante – neste caso pode ser da personagem, do

narrador, do autor, enfim, de quem está com a palavra – é tomada como OUTRA consciência que não se objetifica, ou seja, não perde a sua condição de ser autônomo e ao mesmo tempo equivale ao discurso dialogado, não se fechando em si, nem se convertendo em mera veiculação da consciência do autor sobre um determinado acontecimento discursivo.

Então, a concepção polifônico-dialógica da linguagem, concebida e desenvolvida por Bakhtin, confere à expressão enunciativa um caráter social e ideológico que, determinada pelo meio externo, estrutura e orienta a atividade mental do sujeito falante. Observamos, então, que o discurso se instaura a partir de uma situação social imediata, bem como o meio social mais amplo no processo de materialização da linguagem, fundamentando o processo de *interação verbal*.

Sabendo que o discurso literário é caracterizado pela dispersão dos sentidos, utilizaremos os *campos de aplicação do discurso* foucaultianos com o intuito de demarcar sua unidade que, posteriormente, será analisada a partir de suas respectivas relações com as regularidades de análise propostas:

i) *campo de presença* - neste campo, podemos observar que as relações instauradas podem ser de ordem da verificação experimental, da validação lógica, da repetição pura e simples, da aceitação justificada pela tradição e pela autoridade, do comentário, da busca das significações ocultas, da análise do erro. Essas relações, por sua vez, podem ser explícitas (formuladas em enunciados especializados, tais sejam, referências, alusões, discussões críticas) ou implícitas, pois são introduzidas nos enunciados correntes.

ii) *campo de concomitância* - distinto do campo de presença, o campo de concomitância trata dos discursos que teriam a sua identidade estruturada a partir da relação discursiva e não independentemente uns dos outros para posteriormente serem colocados em relação.

iii) *campo da memória* – contempla os enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, nem um corpo de verdades, nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica.

Nesse sentido, objetivamos resgatar os entrecruzamentos de discursos e sentidos na alteridade enunciativa da narrativa de James Joyce em relação às vozes de Homero presentes em *Ulisses*. Para tanto, pretendemos evidenciar a apropriação das vozes homéricas por Joyce e a natureza dos processos de re-significação da obra homérica como forma de deslocamentos de sentidos no domínio de uma dada conjuntura sentidural. Discutiremos também a natureza das relações de atributividade que revelam o processo de apropriação das vozes de Homero, além de refletirmos sobre a multiplicidade de vozes que emergem no discurso literário e promovem a relação de uma determinada formação discursiva com outras.

Iniciaremos, então, o Capítulo III, ponderando sobre a metodologia de análise do *corpus*: o método *qualitativo-interpretativo* utilizado pela Análise do Discurso de linha francesa. Desse modo, construímos matrizes de análise do *corpus* com o intuito de constatar de forma operacional-demonstrativa-interpretativa a presença das vozes de Homero em Joyce, quando reveladas na obra *Ulisses*. Então, Joyce constitui-se como

elemento de partida desse projeto, já Homero constitui-se como elemento de asseveração.

Assim sendo, desenvolvemos três (03) matrizes: i) *Homero/Joyce* – quando as vozes não se misturam, sendo possível observar na enunciação “quem fala”; ii) *Joyce em si mesmo* – quando apenas Joyce manifesta-se, revelando a sua referencialidade polifônico-ideológica; iii) *Joyce transformando Homero* – quando Joyce subverte a voz de Homero, contribuindo com a (re)significação do sentido posto.

É relevante mencionar que a matriz de maior interesse deste projeto encontra-se em *Joyce transformando Homero*, pois é nesse domínio de análise que poderemos considerar a possibilidade de estudo das regularidades discursivas, tais sejam o interdiscurso e a heterotropia, constatando, assim, a polifonia do discurso literário.

Procederemos à análise do *corpus* delineando os estudos sobre a natureza dos processos discursivos a partir das vozes de Homero na obra de Joyce, analisando as vozes inter-narrativas levantadas. Preocupar-nos-emos, portanto, com a análise das inter-relações concomitante as regularidades e os seus respectivos campos de aplicação do discurso, na obra *Ulisses* e, assim, desenvolveremos quatro análises a partir de duas naturezas:

1. A análise dos processos interdiscursivos inseridos no campo de concomitância:

- 1.1. “Nausícaa” (*Odisséia*) X “Episódio das Rochas” (*Ulisses*);
- 1.2. “As Sereias” (*Odisséia*) X “Sala de Concerto” (*Ulisses*) e

2. A análise dos processos heterotrópicos inseridos no campo de memória:
 - 2.1. “Evocação aos Mortos” (*Odisséia*) X “Conversa sobre o Enterro de Paddy Dignam” (*Ulisses*);
 - 2.2. “Circe” (*Odisséia*) X “O Bordel” (*Ulisses*).

Estabeleceremos, portanto, uma análise das relações polifônicas existentes nas obras *Odisséia*, de Homero e *Ulisses*, de James Joyce, a partir das regularidades interdiscurso e heterotropia que serão, neste trabalho, tratadas como regularidades de caráter polifônico, pois a condição primeira de tais processos encontra-se em utilizar a voz do OUTRO para enunciar algo, seja um dito já posto, seja um dito (re)significado. Por outro lado, para haver heterotropia é condição preliminar a interdiscursividade, pois, como tomar a palavra do OUTRO para subverter os sentidos atribuídos, sem dialogar com o discurso primeiro? Deste modo, podemos perceber que o mesmo ocorre em relação aos campos de aplicação do discurso, cujo campo de presença envolve os campos de concomitância e de memória.

Finalmente, nas Considerações Finais, pretendemos responder as questões básicas colocadas, bem como recuperar para o leitor os objetivos da dissertação. Serão, enfim, resgatados os aspectos que evidenciam as relações interdiscursivas e os processos heterotrópicos da obra *Ulisses* em relação à *Odisséia*. Constarão do apêndice cópias dos textos utilizados no *corpus* e outras informações relevantes.

I. SOBRE AS CONDIÇÕES DE POSSIBILIDADE DO DISCURSO: A INSCRIÇÃO *SÓCIO-HISTÓRICO-IDEOLÓGICA* DO DIZER

E se quisermos (...) analisá-lo [*o discurso*] em suas condições, seu jogo e seus efeitos, é preciso, creio, optar por três decisões às quais nosso pensamento resiste um pouco (...) e que correspondem aos três grupos de funções que acabo de evocar: questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender, enfim, a soberania do significante. (Foucault, 1996, p. 51)

1.1. INTRODUÇÃO

São incontáveis os trabalhos e análises que tratam da relação biografia e obra em Joyce, contudo, essa dissertação não se constitui por esse viés de trabalho. Tratar das condições de produção do discurso implica no estudo dos aspectos sociais, históricos e ideológicos que envolvem os discursos em análise, nesse caso, o discurso de Homero expresso na *Odisséia*, o de Joyce em *Ulisses* e, enfim, o de Homero apropriado por Joyce em *Ulisses*. Nesse sentido, resgatar a adesão sócio-histórico-ideológica de um discurso possibilitar-nos-á a analisar a produção desses dizeres.

A partir disso, poderemos questionar “quem fala”, “o quê fala”, “por que fala” e “para quem fala”; o por quê de um dizer ter um determinado lugar na história e não outro; o por quê de um dizer refletir uma dada inscrição ideológica e não outra. Assim,

torna-se claro que as condições de possibilidades do discurso referem-se a um processo de formação e transformação do dizer e não a uma força hegemônica a qual o discurso atrela-se e permanece estático.

Então, analisar quem está com a palavra em *Ulisses* – se é Joyce por ele mesmo, ou se são as vozes de Homero apropriadas por Joyce ou ainda uma alusão ao discurso de Shakespeare – que não é a nossa proposta de trabalho, mas sabemos que há essa possibilidade de análise – revela a importância dos estudos sobre as condições de produção dos discursos, pois não nos cabe, enquanto analistas do discurso, somente verificar quem ecoa através da voz de Joyce intertextualmente, mas também ideologicamente. Desse modo, a ideologia pode ser observada como um processo que inscreve cada dizer em um lugar discursivo, isto é, o sujeito é apreendido por uma determinada ideologia a falar naquele domínio.

1.2. JOYCE E SUA CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO DO DISCURSO: O LUGAR E OS REFERENCIAIS DO SEU DIZER

James Joyce (1882-1941) iniciou a composição de *Ulisses* em 1914, em plena guerra civil, quando os irlandeses não mais encontram outra saída para a libertação do país a não ser lutar ao lado dos britânicos, mas lhes repugna combater “sob uma

bandeira estrangeira”. Sete anos mais tarde, Joyce conclui o romance que o tornaria o pai da ficção modernista, justamente no mesmo ano em que De Valera¹ recusa os acordos ingleses e exige independência total da Irlanda. Liberdade política: ideal de luta dos irlandeses antes mesmo do nascimento de Joyce.

Joyce nasceu, então, em 02 de fevereiro de 1882, em Rathgar, subúrbio de Dublin, no período em que a Irlanda não era considerada um país, mas sim uma possessão inglesa e, por sinal, pobre. A demografia conta-nos a sua história calamitosa: na primeira metade do século XIX a Irlanda foi destinada a ser o complemento agrícola da industrializada Inglaterra, graças, em parte, à cultura de batata, popularizada a partir das Guerras Napoleônicas e que chegou a ser a chave do seu desenvolvimento – em *Ulisses* Leopold Bloom usa como amuleto uma pequena batata enrugada, herança de sua mãe, tida como verdadeiro símbolo do país. Assim, por volta de 1840, o país atinge 8 milhões e meio de habitantes, porém, as pragas que infestam as plantações de batata e a política inglesa fizeram com que a população se reduzisse, morrendo de fome ou

¹Eamon De Valera (1882-1975) juntou-se aos revolucionários irlandeses em 1913, sendo um dos líderes anti-britânico. Foi sentenciado à morte, mas sua pena foi comutada mais tarde à vida na prisão. Na prisão, foi eleito ao parlamento britânico, mas recusou-se servir. Já em 1919, foge da prisão usando uma chave entregue a ele em um bolo. Viaja, então, durante um ano e meio aos Estados Unidos promovendo a causa irlandesa de libertação e consegue levantar seis milhões de dólares para a independência irlandesa. Em 1921, retorna a Irlanda e segue a Londres para negociar com o ministro principal britânico Lloyd George. No entanto, não chegam a um acordo e em 1922, uma guerra civil sangrenta, que durou um ano, fez com que De Valera voltasse à prisão. Solto, um ano depois, funda, em 1926, um partido político novo, que se transformou na oposição oficial ao *Dail*, o partido em vigência. Em 1932, De Valera ganha o controle do governo sendo eleito ministro principal. Reteve o pagamento das anuidades de terra e aboliu o juramento de lealdade à coroa britânica. Durante os cinco anos seguintes, a Grã-Bretanha começou uma guerra econômica com a Irlanda. Em 1937, a Irlanda adotou a nova constituição, declarando-se um estado independente. De Valera permaneceu no governo até 1948, mas em 1951 ele é novamente eleito para governar. Tratou dos problemas da emigração, do desemprego e da falta de produção industrial. Em 1973, na idade de 91 anos, terminou o seu segundo mandato como presidente e aposentou-se numa casa de repouso perto de Dublin, vindo a falecer em agosto de 1975. (www.apostles.com/devalera)

emigrando, sobretudo para os Estados Unidos. Em 1904, a população baixou a 5 milhões, mas o mais significativo é que a descida continuará abaixo dos 3 milhões já no ano de 1960. Atualmente, somente a cidade de Dublin, possui mais de 1 milhão de habitantes.

A pequena burguesia em que nasceu James Joyce, em profunda decadência, procurava manter a vida e as fantasias, refugiando-se no amor, na música e principalmente no álcool. Nessa época, a palavra de ordem estava com as greves, as revoltas, os movimentos políticos e sociais. Toma corpo um movimento independente, com agitações nacionalistas e mortes, que tem o seu grande herói em Parnell, um político revolucionário, organizador nato que soube vencer a anarquia, aprovar um decreto que arruinava os grandes proprietários e instaurar no Parlamento de Londres uma nova prática revolucionária: a obstrução. Em maio de 1882, sua saída da prisão foi comemorada em Dublin com festa, discurso e cortejo. Na noite seguinte, para dar boas-vindas a Parnell, os Invencíveis (grupo terrorista) assassinaram no Phoenix Park os dirigentes ingleses dos negócios da Irlanda: Lorde Cavendish e Thomas Burke. Cinco anos mais tarde, o *Times* acusa Parnell de cumplicidade com os terroristas, desencadeando a célebre investigação que, após interrogar e ouvir durante 26 meses 450 testemunhas e falsas testemunhas, concluiria que se tratava de pura difamação.

A família Joyce tinha em Parnell o símbolo da supremacia, mas o político, envolvido em um processo por adultério, é abandonado pelo seu partido e condenado pelo clero. Assim, enfraquecido, desaparece do cenário político em 1890 e morre um ano depois.

Segundo o crítico Jean Paris (1992, p. 24-25) sobre a situação de Parnell,

O calvário começava. Todos os carolas e traidores da Irlanda e da Inglaterra voltaram às costas com horror ao libertino e, conseqüentemente, às idéias que ele defendia. O próprio Gladstone, o mesmo que pusera seu ministério em jogo pela lei de autonomia, se afasta. O partido condena-o, o clero, mais ainda. Abandonado, desonrado, Parnell acabou morrendo na terra inimiga, em Brighton. A Irlanda pagaria caro e por muito tempo essa ignomínia que, privando-a de seu último sustentáculo, restituía a seus senhores seculares: os tartufos, os fanfarrões e os agitadores.

Nesse sentido, a queda de Parnell tornou-se um crime aos olhos de Joyce, que impediria toda confiança na humanidade, pois é desse escândalo de que sua infância foi testemunha que o autor Joyce retira os três temas essenciais de suas obras: o antinacionalismo, o anticlericalismo e o antifeminismo.

James Joyce teve uma formação jesuítica estudando, em 1888, aos 6 anos, no Colégio Clongowes. No entanto, em 1891, uma crise financeira faz John Joyce, o pai de Joyce, transferi-lo juntamente com seu irmão Stanislau para um colégio protestante, mais barato. Todavia, no período de 1893 a 1898, com a indicação do Padre Conmee, Joyce frequenta o Colégio Belvedere, também de base jesuítica.

No ano de 1898, Joyce é admitido na instituição católica da Universidade de Dublin. Nessa época data o renascimento da literatura e do teatro irlandeses, que encontra figuras tão importantes como Yeats, O'Casey e G. B. Shaw. Joyce, no entanto, não participa desse espírito nacionalista de revalorização da cultura irlandesa e dois anos mais tarde, com 22 anos, publica o seu primeiro artigo em uma revista londrina.

Em seguida, Joyce passa a ser o colaborador da revista irlandesa *The Irish Homestead*. Porém, tal colaboração não dura muito tempo, uma vez que os leitores

ficaram intrigados diante dos escritos de Joyce que, posteriormente seriam os primeiros relatos de *Dubliners* (intitulado em português, *Contos Dublinenses*).

Logo, em 1902, Joyce forma-se no que podemos chamar de licenciatura elementar em letras (*Bachelor of Arts in Modern Languages*) e resolve matricular-se em medicina. No entanto, decide ir a Paris influenciado por Yeats e A. Symons, que visitara em Londres, pois estes lhe disseram que poderia trabalhar escrevendo resenhas para jornais ingleses. A empreitada falhou e em 1903, um telegrama chama-o para Dublin, pois a sua mãe, May Joyce, estava doente e viria a falecer poucos meses depois.

Instalado novamente em Dublin, um ano depois do seu retorno, Joyce tenciona publicar na revista *Dana*, então, escreve em um único dia *A Portrait of the Artist* (em português, *Retrato do Artista quando Jovem*) e envia-o a revista. Seu trabalho é rejeitado e Joyce isola-se na elaboração da sua admirável autobiografia, que pensa intitular *Stephen Hero* (*Stephen, o Herói*), por sugestão de seu irmão Stanislau, referindo-se à balada *Turpin Hero*. Sobre essa escolha, referimo-nos a Valverde (1977, p. 25-26) quando afirma que

Joyce dirá que essa balada, começada na primeira pessoa para acabar na terceira, é um bom exemplo do processo de objetivação na literatura; começamos a falar de nós mesmos como uma questão pessoal, para acabar transformando-nos num tema universal, visto de fora.

É visível, portanto, a preocupação de Joyce em falar sobre si, mas falar fora de si, na condição do outro. Por certo, podemos pensar em uma estratégia autobiográfica em que o autor não assume na própria literatura ser o objeto de narração; Joyce parte, portanto, de questões pessoais pretendendo chegar em temas universais.

Em junho desse mesmo ano, 1904, conhece nas suas perambulações pelas ruas de Dublin uma criada de hotel, que será até o fim de sua vida a sua companheira: Nora Barnacle. Apesar disso, a união só se formaliza, legalmente, em 1931, pois para Joyce, Nora resumia a sua revolta ante a sociedade, como ele mesmo esclareceu em uma carta que lhe enviou a 20 de agosto de 1904:

(...) é bom que conheças o meu ânimo na maior parte das coisas. O meu ânimo repele toda a presente ordem social e o cristianismo – o lar, as virtudes reconhecidas, as classes na vida e as doutrinas religiosas. Como poderia eu gostar da idéia de lar? O meu lar foi simplesmente um assunto de classe média, que foi à ruína por hábitos perdulários que herdei. Minha mãe, mataram-na lentamente os maus tratos de meu pai, anos de dificuldades e a franqueza cínica da minha conduta. Quando a olhei de frente estendida no ataúde – uma cara gris, consumida pelo cancro –, compreendi que estava a olhar para o rosto de uma vítima e amaldiçoei o sistema que fizera dela uma vítima. Éramos dezessete na família. Os meus irmãos e irmãs não contam nada para mim. Só um dos meus irmãos [Stanislau] é capaz de me compreender. Há seis anos abandonei a Igreja Católica, voltando-lhe o maior ódio. Via que era impossível para mim continuar dentro dela por causa dos impulsos da minha natureza. Declarei-lhe guerra em segredo quando ainda era estudante e recusei aceitar as posições que me oferecia. Por isso me tornei um mendigo, mas não deitei às malvas o meu orgulho. Agora guerreio-a abertamente com os meus escritos e com a palavra e com o que vou fazendo. Só posso entrar na ordem social como vagabundo. Comecei a estudar medicina por três vezes, uma direito, outra música. Há uma semana que ando a matutar pôr-me a andar como ator ambulante. Não tive energia para tanto porque não paravas de me puxar pelo braço. (Joyce *apud* Valverde, 1977, p. 26-27)

O rompimento de Joyce com a Igreja Católica deu-se de forma ética e doutrinária: a conduta do autor não se encaixava nos preceitos do pensamento católico, por isso ele se afasta e a critica acusando-a de hipocrisia diante de várias situações que a Igreja intervém na sociedade. Em *Ulisses*, Joyce tece várias sátiras ao catolicismo e à Bíblia.

Em 1905, vai para Trieste com Nora já grávida de seu primeiro filho, Georgio e leciona na *Berlitz School*, trabalhando juntamente na escritura da obra *Retrato do Artista quando Jovem*. Já em 1907, publica o livro de poesias *Chamber Music (Música de Câmara)*, literatura baseada em seus conhecimentos líricos e musicais. Nesse mesmo

ano, Nora concebe Lucia, o segundo filho do casal e Joyce termina *The Dead (Os Mortos)*, última narrativa que comporia a obra *Contos Dublinenses*.

Assim, juntamente com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, em 1914, Joyce publica *Contos Dublinenses*; finaliza a escrita de *Retrato do Artista quando Jovem*, publicando-o em 1917 e inicia os escritos das primeiras idéias do que viria a ser *Ulisses*, publicado na íntegra somente em 1922.

Após a Primeira Guerra Mundial, em 1918, o contexto histórico-social de Dublin entra em uma fase de efervescência: os irlandeses proclamam a independência da República com De Valera como presidente e as agitações persistem com luta aberta entre o Exército Irlandês de Libertação (I.R.A.) e a polícia inglesa. O país consegue o *Irish Free State* só depois da Segunda Guerra Mundial, em que a Irlanda permanece neutra, chega à sua plenitude a separação, inclusive cortando laços com a *Commonwealth*².

No que diz respeito à sociedade, Joyce considerou-se, inicialmente, socialista, num sentido libertário, quase um anarquista, porém, o imperialismo britânico e a censura americana o faz perder todo o seu interesse pela política.

²Em 1867, o Canadá permite as suas colônias formarem governo próprio, um status que implicou a igualdade com a Grã-Bretanha. Assim, a Austrália em 1884 adentra nessa "comunidade das nações", influenciando outras partes do império britânico a transformarem-se em domínios: a Nova Zelândia (1907), a África do Sul (1910) e a Irlanda (1921). Participaram, então, como entidades separadas na Primeira Guerra Mundial e ganharam autonomia no tratado de Versalhes, em 1919. Após o fim da Primeira Guerra, os domínios começaram a procurar uma definição constitucional nova. Assim, na Conferência Imperial de 1926, os principais ministros dos países pertencentes a *Commonwealth* adotaram o Relatório de Balfour que definiu os domínios enquanto comunidades autônomas dentro do império britânico, mas como membros da comunidade britânica das nações. (www.thecommonwealth.org/)

Apesar das lutas sociais internas em busca de autonomia enquanto nação, James Joyce, demonstraria seu ceticismo com relação ao nacionalismo irlandês: *eu pertenço a uma raça que é odiada e perseguida. Ainda hoje em dia. Neste momento mesmo. Neste instante mesmo. Já que não podemos mudar de nação, mudemos de tema* (Joyce,1992, p. 249).

Feita a exposição parcial do contexto sócio-histórico irlandês, ao qual pertenceu a história de vida de James Joyce, convém-nos relatar como aconteceu a concepção e publicação da obra *Ulisses* que, em meio a uma guerra e interesses políticos e religiosos de moralização da sociedade inglesa e americana, viu-se censurado e perseguido por quase 20 anos.

1.3. ULISSES E A ODISSÉIA DO HOMEM MODERNO: DIZERES CENSURADOS NÃO SILENCIADOS

Assim que publica *Contos Dublinenses*, em 1914, no início da Primeira Guerra Mundial, James Joyce termina a escritura da obra *Retrato do Artista quando Jovem* e começa *Ulisses* em Trieste, na Itália. No entanto, o conflito bélico obriga-o a deslocar-se como refugiado em Zurique, na Suíça. Além disso, todos os seus alunos haviam sido convocados para o exército. Dessa forma, juntamente com Nora e as crianças, muda-se para Zurique e lá inicia os sete anos de trabalho em *Ulisses*, nos quais teve de dobrar-se como literato, matemático, cientista, filósofo, médico, jornalista, político, jesuíta, judeu, entre muitos outros.

A idéia inicial de *Ulisses* era construir um breve relato, fundamentado em uma anedota da vida de Joyce, o qual, poucos dias após conhecer Nora, julgava-se ainda incapaz de ser-lhe fiel. Sendo assim, abordou em uma noite uma moça, em uma rua de Dublin, sem perceber que ela estava acompanhada por um soldado que vinha logo atrás. O soldado aproximou-se de Joyce e socou-o, entretanto, fora auxiliado por um judeu, que era famoso pelas infidelidades de sua mulher, a voltar para casa.

Desse acontecimento hilariante surge a temática de *Ulisses*: ele teria sido um Ulisses, navegante na noite, ajudado a voltar a Ítaca por um judeu. Sobre essa questão, Valverde (1977, p. 48) afirma:

Como se vê o chiste não era nada óbvio nem bom, mas serviu a Joyce como ponto de arranque para uma segunda navegação do seu *alter ego* juvenil, Stephen Dedalus, com quem se reuniria depois o judeu Leopold Bloom, dublinense cem por cento e, no entanto, estranho e apátrida por ser judeu.

Na vida de James Joyce, portanto, o dia 16 de junho de 1904 ficaria como uma data sempre lembrada: à noite saiu pela primeira vez com Nora para um passeio de namorados. Assim, em reconhecimento a esse primeiro encontro amoroso, esta seria a data do dia descrito em *Ulisses*, o *Bloomsday*, como se costuma dizer, colando-lhe o nome do protagonista, Bloom, e associando-lhe o Dia do Juízo, o *Doomsday*; uma data em que muitos joyceanos celebram, ainda hoje, com ritos tais como imitar o almoço de Leopold Bloom – um rim de porco com chá e torradas.

A escritora O'Brien (1999, p. 101) afirma que Joyce

Disse certa vez que só havia espaço no coração de um homem para apenas um romance, e que os outros são sempre o mesmo, artisticamente disfarçado. Gostava de lembrar a si próprio que começara aquela vasta empresa em meados da casa dos trinta, na mesma idade de Dante quando iniciou sua grande Divina Comédia, e de Shakespeare quando lutava com a Dama Negra dos sonetos.

Ulisses, sem dúvida, foi o romance do coração de Joyce. No entanto, o puritanismo dominante nas pessoas e na cultura anglo-saxã não podia tolerar a absoluta franqueza contida em *Ulisses*.

Com isso, podemos falar do escândalo, em termos editoriais, que poderia facilmente impedir a publicação de *Ulisses*, tanto na Inglaterra, como nos Estados Unidos. Nessa época, uma acusação de obscenidade era avaliada com referência a fragmentos, frases ou, até mesmo, palavras soltas sem ligação com o contexto. Contudo, não havia um organismo de censura responsável pelo processo de editoração e impressão dos livros. A responsabilidade era do próprio impressor, que não poderia culpar os editores e autores, pois ele mesmo deveria garantir a moralidade contida no livro publicado.

Em 1917, Joyce julgava ter escrito a maior parte do livro e, então, decide enviar alguns capítulos para a revista *The Egoist*, da editora Harriet Shaw Weaver, mesma revista que publicou a sua obra *Retrato do Artista quando Jovem*, em séries. Desse modo, a editora sem temer riscos, levou um ano procurando um tipógrafo para as primeiras apresentações de *Ulisses* na sua revista e quando o encontrou teve de retirar vários capítulos. Torna-se lícito mencionar que o casal Leonardo-Virginia Woolf repeliu a oferta de serem editores e impressores da obra, na sua imprensa Hogarth Press. Para Virginia Woolf, em Valverde (1977, p. 86), sobre esse episódio:

Lembro-me de Miss Weaver, com luvas de lã, trazendo *Ulisses* copiado à máquina à nossa mesa de chá em Hogarth House. Dedicaríamos as nossas vidas a imprimi-lo? Aquelas indecentes páginas tinham um ar incongruente: ela era muito solteirona, abotoada até cima. E as páginas ressumavam indecência. Meti-o na gaveta.

Joyce, impaciente com a demora da Sra. Weaver em encontrar um tipógrafo, recorre a Ezra Pound, pensando que nos EUA encontraria mais liberdade. Triste engano. Pound enviou os capítulos prontos à revista *Litte Review* e a editora Margaret Anderson decidira ir adiante com a impressão da obra. No entanto, era um erro publicar qualquer capítulo, pois se um deles fosse condenado judicialmente o livro inteiro ficaria proibido de circular. Mas Joyce seguiu em frente com o compromisso da serialização de *Ulisses* nessa revista e ocorreu o já esperado: os censores dos Correios, funcionários pela notória capacidade de leitura, desmoronaram-se sobre a *Litte Review* confiscando e incinerando os números que publicaram os capítulos de *Ulisses*, justificando imoralidade em seu conteúdo. Dentre os capítulos acusados estava “Os Lestrigões” que retrata os devaneios eróticos de Leopold Bloom, bem como a descrição satírica do ato da alimentação humana com a emanção de gases.

Em 1921 Joyce termina a escritura de *Ulisses*. No entanto, o capítulo “Nausícaa” foi denunciado pela Sociedade para a Prevenção do Vício, de Nova York e, graças à brilhante defesa literária de Joyce, foi empregada uma multa e a ordem da não-publicação da obra. Assim, *Ulisses* não poderia ser publicado nem na Inglaterra, nem nos Estados Unidos.

Dessa forma, restou a Joyce publicá-lo longe do domínio da língua inglesa, deu preferência a Paris, onde se mudou com a família. Assim que se acomoda em Paris,

Pound o apresenta a Sylvia Beach, uma jovem americana que havia fundado recentemente uma livraria de língua inglesa, a *Shakespeare and Co.*, junto à famosa *Maison des Amis du Livre*, de sua amiga Adrienne Monnier. Então, ao saber dos problemas de Joyce com a censura postal, Sylvia Beach começou a mobilizar a crítica francesa em favor de Joyce. Primeiramente, mostrou o *Retrato do Artista quando Jovem* a Valéry Larbaud, um fino escritor aberto às literaturas estrangeiras e este, entusiasmado com a obra, quis conhecer Joyce que lhe deu, por fim, alguns capítulos de *Ulisses*.

O efeito da leitura de Larbaud de *Ulisses* foi, de acordo com Valverde (1977, p. 89) *elétrico*:

Escreveu imediatamente a Sylvia Beach, enquanto se punha a traduzir uns fragmentos para a *Nouvelle revue Française*: “Estou a ler o *Ulisses*. Na realidade, não posso ler outra coisa, não posso pensar noutra coisa”. Decorrida uma semana, tendo já lido o material disponível, escrevia: “Estou louco delirante com *Ulisses*. Desde que li Whitman, aos meus 18 anos, nenhum livro me entusiasmou tanto... É prodigioso! Tão grande como Rabelais: o Sr. Bloom é imortal como Falstaff”.

Sylvia Beach, então, decide editar *Ulisses*, em Paris, e para financiar o livro contactou mil subscritores que incluía nomes surpreendentes como o do escritor inglês Winston Churchill. Outro subscritor, Paul Claudel devolve o seu exemplar considerando a obra pervertida – hoje sabemos que esse escritor tinha uma amante, atriz da *Comédie Française*. Bernard Shaw, por outro lado, não quis fazer parte dos subscritores, mas respondeu a solicitação tecendo grandes elogios a *Ulisses*.

A impressão da obra foi épica, contudo, em 2 de fevereiro de 1922, quando Joyce fazia quarenta anos, o primeiro exemplar da edição pôde ser entregue. A capa escolhida por Joyce era azul que, com as letras em branco, simbolizava as cores da

bandeira da Grécia, assim como, a roupa íntima da personagem Gerty MacDowell mostrada a Bloom no episódio “Nausícaa”.

Publicado *Ulisses* na França, a Harriet Shaw Weaver apela para contratos com Joyce, pondo-se de acordo com a Shakespeare e Co., para que a segunda edição da obra tenha o selo editorial da *The Egoist Press*, sem deixar de ser impresso na França. Assim, dos 2000 exemplares da segunda edição, 500 são enviados para os EUA e todos são queimados assim que chegam. Na terceira edição foram encaminhados 500 exemplares a Inglaterra, no entanto, os funcionários da alfândega britânica, incineram 499. Com isso, desde a 4^a edição à 13^a, *Ulisses* volta a aparecer com o selo Shakespeare and Co.; desde então, já em 1932, o livro é confiado a uma firma *ad hoc* localizada em Hamburgo, com o significativo apelido de *The Odissey Press*.

Em 1926, *Ulisses* começa a ser traduzido, primeiramente em língua alemã, depois francesa, em tcheco e duas traduções japonesas em 1930. Assim, o autor James Joyce, autor de *Ulisses*, o livro proibido pela imoralidade contida em suas páginas, converte-se em tema de livros: em 1924, H. Gorman publica *James Joyce: His First 40 Years* e em 1930 aparece *James Joyce's Ulisses*, de Stuart Gilbert.

Entretanto, até 1936 não é admitida a circulação de *Ulisses* na Inglaterra: T.S. Eliot, admirador de Joyce, por indecisão não publica a obra na editora que administra. Mas nessa época *Ulisses* já era visto como um clássico aos olhos de alguns escritores, não demorando ser assunto imperativo no meio acadêmico, tanto pela sua singular estrutura como também pela complexidade no ato de narrar.

1.3.1. *ULISSES*, DE JOYCE: A MODERNA COMPLEXIDADE E SINGULARIDADE EM SEU DIZER

Entendemos que uma das características mais marcantes de uma obra considerada *moderna* é a de negar a tradição, opondo-se às obras clássicas, que respeitam a noção estética de seu tempo e presumem conquistar a posteridade. Nesse sentido, concordamos com Compagnon (2001, p. 213) quando diz que

O desvio estético inclui um critério de valor que permite distinguir graus literários entre, de um lado, a literatura de consumo, que apraz ao leitor e, de outro, a literatura moderna, vanguardista ou experimental, que se choca com suas expectativas, que o desconcerta e o provoca.

Ulisses, portanto, afasta-se da narrativa tradicional transformando a função clássica de representar uma história linear com início, meio e fim, para expressar o fluxo da consciência, desconexo e fragmentário, relatado através da deformação lingüística, da aglomeração de frases e palavras, da criação de novos vocábulos e das conseqüentes imagens que se desenham na mente do leitor.

De acordo com essas técnicas narrativas desenvolvidas na ficção modernista, *Ulisses* representa a odisséia do homem moderno a partir da fragmentação do mundo que o cerca, considerando diversos campos do conhecimento humano como reflexões filosóficas, religiosas, consciência moral, ciências naturais e médicas, política, economia, sociologia, publicidade, jornalismo, literatura, música, artes plásticas. Desse

modo, o romance confere como título o nome do herói da epopéia grega de Homero, *Odisséia*, com a qual a obra *Ulisses* trava um intenso diálogo.

De acordo com O'Brien (1999, p. 105-106), sobre a relação de Joyce com o personagem mitológico Ulisses³:

Joyce sempre adorou o herói de Homero, Odisseu, não pelas proezas guerreiras, mas pela astúcia. O arsenal era para homens menores. Punha *Ulysses* mais alto que *Hamlet*, *Dom Quixote* ou *Fausto*. Eram os traços humanos de Odisseu que ele admirava: um homem que não cortejava o derramamento de sangue e que via a guerra como um mercado para comerciantes. Quando o agente do recrutamento o encontra arando a terra junto com o filho, Odisseu finge loucura para não ser convocado. Desconfiando de um truque, o agente põe seu filho num sulco e naturalmente Odisseu tem de conter o arado. Uma vez recrutado para o exército grego, é ele que idealiza a estratégia do cavalo de madeira que derrota Tróia. Sua longa rota de retorno a Ítaca faz dele, para Joyce, um herói maior do que Aquiles ou Agamenon. O herói grego teria um equivalente moderno na pessoa de Leopold Bloom, cujas conquistas decididamente não eram sanguinárias.

O romance descreve, no geral, um dia aparentemente comum – 16 de junho de 1904 – da vida do protagonista Leopold Bloom, um agente publicitário, cidadão de Dublin. No entanto, a decadência do homem do passado e o surgimento do homem moderno são anunciados pelos acontecimentos expressos em um tempo psicológico, ou seja, os fatos narrados apresentam-se misturados com lembranças, sensações, desejos, frustrações, angústias, decepções. Isso faz com que esse dia da vida de Bloom não seja tão trivial assim.

³Ulisses é o nome latino do herói, em grego tem-se Odisseu (Grimal, 2000, p. 459).

No que diz respeito à apresentação, a obra encontra-se dividida em três grandes capítulos ou partes. Na primeira parte da obra temos o protagonista Stephen Dedalus, que deixa sua instalação na torre Martello para ministrar a sua aula, pois era professor de história. No final de sua aula, foge de uma conversa com o seu superior e vai até a praia de Sandymount, onde tem diversos delírios. Stephen, inconscientemente, busca um pai, uma vez que seu progenitor verdadeiro vive bêbado, tendo abandonado a família num infortúnio. Assim, essa primeira parte equivale à viagem feita por Telêmaco a Pilos e a Esparta, a procura de notícias do retorno de seu pai, Ulisses.

Já a segunda parte é a mais longa da narrativa e tem como protagonista Leopold Bloom, casado com Molly, uma atriz de cabaré: descreve um dia rotineiro de Bloom que se levanta às oito horas da manhã e sai para comprar rins para o desjejum. Na volta, pega as correspondências e reconhece uma carta do amante de Molly, Blazes Boylan, também empresário dela para contratos artísticos.

Em seguida, já às dez horas, após realizar ações rotineiras, sai de casa para o trabalho, um trabalho bastante desgastante de angariar anúncios para o jornal *Freeman*. No caminho, pega uma carta ilícita destinada a ele mesmo num endereço de postal-restante onde é conhecido como Henry Flower: é de Martha Clifford, uma datilógrafa infeliz no amor que mantém correspondência com Bloom. Entra, então, em uma igreja esperando ouvir música sacra, mas se decepciona; compra uma loção facial para a esposa, vai aos banhos públicos banhar-se e segue ao enterro de Paddy Dignam, em Glasnevin, junto com quatro dublinenses professorais e ao término toma uma taça de borgonha. Logo, visita a Biblioteca Nacional para conferir velhos anúncios em números atrasados dos jornais e compra um livro picante, *Sweets of Sin* (Os prazeres do pecado), para Molly.

Às treze horas almoça na sala dos fundos do Ormond Hotel, observa seu rival Blazes Boylan que entrou para um gole rápido. Entreouve, então, Simon Dedalus, pai de Stephen, cantar um lamento sobre exílio e separação, fica abatido por saber que Boylan logo estará em intimidade com a Sra. Bloom. Tenta afastar-se desses pensamentos dirigindo ao filho morto, Rudy, uma triste exclamação: *Ódio. Amor. Isso são nomes. Rudy. Breve sou um velho* (Joyce, 1992, p. 215). Depois disso, ouve um discurso entusiástico de um cidadão irlandês e decide continuar suas andanças.

Assim, resolve dar um passeio de consolação pela sua vida na praia de Sandymount, onde se depara com Gerty MacDowell, uma moça cheia de tumultuosos anseios sexuais e românticos. Daí, o próximo lugar de sua caminhada é a maternidade, onde a Sra. Mina Purefoy, cujo marido é metodista, encontra-se em trabalho de parto há três dias e se debate para dar à luz ao seu robusto bebê. Enquanto isso, os estudantes de medicina, que deveriam estar acompanhando-a, se distraem com bebidas e piadas.

Assim, ainda na maternidade, Bloom encontra-se com Stephen Dedalus e ambos seguem ao bordel Bella Cohen, um antro grotesco. Então, embriagam-se e envolvem-se em devaneios de múltiplas ordens: maternal, sexual, literário, sentimental, musical, etc.

Dessa maneira, as cenas descritas nesse segundo capítulo de *Ulisses* também possuem um paralelo mítico com as viagens e aventuras do herói homérico, correspondendo-se com os episódios da *Odisséia*. Podemos citar, por exemplo, o enterro de Dignam, amigo de Bloom, correspondendo-se com o episódio da descida de Ulisses ao Hades; o almoço, com o episódio dos Lestrigões, povo antropófago; o passeio à praia, com a cena do encontro entre Ulisses e a princesa Nausícaa; o bordel com a estadia de Ulisses no palácio de Circe; entre outros.

A terceira e última parte corresponde ao retorno de Ulisses a Ítaca e o reencontro com sua casta esposa Penélope. Pelas três horas da madrugada, Bloom, junto com Stephen (simbolicamente temos o encontro entre pai e filho, respectivamente, Ulisses e Telêmaco) a caminho do número 7 da Eccles Street, passam num abrigo de carruagens para tomarem uma xícara de chocolate que os deixe sóbrios. Seguem, então, para a casa de Bloom e encontram Molly dormindo (Molly representa ironicamente Penélope). Nessa última parte a protagonista é Molly que, acordando, observa Bloom adormecido ao seu lado e repisa o seu passado num profundo monólogo interior, marcado pela ausência de pontuação, expressando um fluxo ininterrupto de consciência.

Molly, por sua vez, é um assombro de sensualidade e perversão: ciente das libertinagens do marido não se culpa de seu próprio comportamento infiel, lembrando-se de que muitos distintos casais conhecidos também são adúlteros. Esse pensamento conduz, então, a uma enxurrada de outros que não poderiam ser citados um a um pela extensão e riqueza de detalhes. Recusa-se a ter uma criada em casa por temer que ela bajule Bloom, mas gostaria de ter um jovem, e imagina-o vendo suas ligas e enrubescendo; analisa o físico do marido, um espartilho que gostaria de comprar; compara a sua idade e aparência com a da Sra. Galbraith; lembra-se do trabalho de parto da filha Milly e de seus seios cheios de leite, seu primeiro beijo ao pé de um muro mourisco, a corte que Bloom lhe fez; deseja Stephen; pensa em levantar cedo e comprar verduras e legumes no mercado; culpa Bloom por ser adúltera; relembra de sua juventude e sua primeira noite de amor, e muitas outras imagens e recordações.

Segundo O'Brien (1999, p. 104-105),

A linguagem é o herói e a heroína, a linguagem em fluxo constante e com um deslumbrante virtuosismo. Subverte-se toda noção estabelecida de história, personagem, trama e polarizações humanas. Em comparação, a maioria das obras de ficção é pusilânime [...] as personagens de Joyce são mais absorventemente humanas, e Dublin não apenas um pano de fundo para a venalidade delas, mas tão rica e musical quanto elas próprias. Nenhum outro escritor recriou uma cidade de maneira tão fúlgida e voraz.

É interessante ressaltar que James Joyce criou, além de um mapa geográfico da cidade de Dublin através da narrativa pelos detalhes de localizações dos lugares citados, uma espécie de “guia de orientação para a leitura” do romance. Então, para cada capítulo ele forneceu um título, os episódios que compõem esses títulos, as cenas, as horas, os órgãos, as artes, as cores, os símbolos e as técnicas. Dessa maneira, o paralelo mítico com a *Odisséia* é referencial dado pelo próprio autor, ou seja, não é matéria de desvendamento que forma a obra *Ulisses* (ver em ANEXO “O simbolismo da obra *Ulisses* sugerido por Joyce”).

Podemos observar, com isso, que a distância cronológica entre a composição de *Ulisses* em relação à *Odisséia*, que ultrapassa vinte séculos de produção literária, não permitiu o afastamento dos sentidos (re)atribuídos da narrativa de Homero. Em outras palavras, são exatamente os sentidos clássicos aplicados aos conceitos modernos que dão a obra joyceana uma unidade espaço-temporal própria à narrativa. Um exemplo desse não-distanciamento cronológico através da (re)atribuição de sentidos consta-se em inúmeros trabalhos acadêmicos cujas análises revelam a identificação do protagonista Leopold Bloom transfigurado no herói épico Ulisses, bem como a relação ambígua entre Molly e Penélope.

Nesse sentido, não se trata de “demarcar territórios” em uma ou em outra obra afim de descrever o que é pertencente aos séculos III e II a.C. e o que é pertencente ao século XX d.C., mas sim analisar de que forma esses dois tempos se relacionam e alteram os sentidos do que fora clássico para a constituição do moderno.

1.3.2. HOMERO E A ERA DAS DIVINDADES: A ODISSÉIA COMO CONCEPÇÃO DE UMA CIVILIZAÇÃO

Temos por *clássico* tudo que se mantém frente à crítica histórica, que se transmite e se conserva, ultrapassando toda reflexão histórica para permanecer no tempo. Desse modo, quando qualificamos uma obra como clássica revelamos a consciência de sua estabilidade, de sua significação imperecível, independente de qualquer circunstância temporal – numa espécie de presença intemporal, sempre contemporânea do presente.

Assim, voltamo-nos a Compagnon (2001, p. 244) quando afirma que

A palavra *clássico* tem duas acepções, uma normativa e outra temporal, mas elas não são forçosamente incompatíveis. Ao contrário, (...) o fato de o clássico ter se tornado o nome de uma fase histórica determinada e isolada salva a tradição clássica da aparência arbitrária e injustificada que poderia ter até então, e torna-a, por assim dizer, aceitável. (...) Do normativo extraiu-se um conteúdo que designa um ideal de estilo e um período que cumpre esse ideal.

Assim, temos por cânone clássico a designação de uma fase histórica juntamente com um ideal, sendo que os autores definidos como clássicos constituem, todos, a

norma de um gênero, não arbitrariamente, mas porque o ideal que exemplificam é visível ao olhar retrospectivo do crítico literário. Nesse sentido, o clássico denomina o apogeu de um estilo, produzido por uma apreciação racional, tornando-se, pois, o modelo aceitável da relação entre presente e passado.

A Antigüidade, então, atribui a um aedo chamado Homero, sobre quem nada se sabe com certeza, o título de autor das únicas duas epopéias conservadas pelo tempo: *Iliada* e *Odisséia*. Desse modo, podemos notar a presença do sujeito-autor Homero e do sujeito-escriptor Homero, pois a *Odisséia* tem a assinatura de Homero, mas ela não é uma concepção homérica. Na verdade, acredita-se que Homero compilou histórias orais transformando-as em cantos.

Segundo o professor e estudioso Jaime Bruna, na introdução da obra *Odisséia* (1996, p. 07) por ele traduzida diretamente do grego:

Essas obras [Iliada e Odisséia] resultam aparentemente da fusão de poemas de autores desconhecidos, realizada, através do tempo, por uma corporação de aedos intitulados Homéridas, isto é, descendentes de Homero, que os transmitiam oralmente de geração a geração. A mais antiga edição escrita de que se tem notícia não foi certamente a primeira que se fez. Foi a determinada, no século VI a.C., por Pisístrato, tirano de Atenas, ou por seu filho e sucessor, Híparco. Outras edições se fizeram por iniciativa particular ou pública em outros lugares da Grécia em várias ocasiões.

Essas informações explicitam as condições de produção em que a obra foi contextualizada. Por que Homero transformou as histórias orais em cantos? Por que a obra possui uma estrutura lírica? Através desses questionamentos podemos observar que a época retratada era um tempo em que a literatura era projetada em elementos de ordem retórica, que obedeciam a certos padrões. Então, a *Odisséia*, assim como a *Iliada*, é uma obra que transpôs da literatura oral para o formato estético, retórico e estilístico

da literatura da época, ou seja, ela deveria ser construída conforme o cânone literário do momento histórico-artístico que, no caso, era em forma de cantos.

Nesse sentido, observamos que há um resgate de um dado momento da história da civilização que, através disso, construiu-se uma memória da cultura oral, refletindo, desse modo, o pensamento da época: a era das divindades. Assim, situamos Homero nessa era, pois, a estética literária acompanha alguns momentos ideológicos que são significativos, como, por exemplo, a questão da mitologia como representação do culto a erudição. Joyce, por outro lado, pertence a uma época em que o avesso a estética e todas as possibilidades de ruir o belo eram experimentados.

Resgatar as atitudes e representações dentro do dito, pelas variáveis históricas, sociais e ideológicas, reflete num entrecruzamento de formações ideológicas e suas respectivas formações discursivas⁴. Nesse sentido, ao transformar as histórias orais em uma manifestação discursiva literária lírica, Homero caracterizou um estado

⁴De acordo com Pêcheux & Fuchs (In: Gadet, F. e Hak, T., 1997, p. 166-167)

(...) falaremos de formação ideológica para caracterizar um elemento (...) suscetível de intervir como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica característica de uma formação social em dado momento; desse modo, cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e representações que não são nem 'individuais' nem 'universais' mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas com as outras. (...) Considerando o que precede, vê-se claramente que é impossível identificar ideologia e discurso (...) mas que se deve conceber o discurso como um dos aspectos materiais do que chamamos de materialidade ideológica. Dito de outro modo, a espécie discursiva pertence, assim pensamos, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma harena, um sermão, um panfleto, uma exposição, um programa etc.) a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa certa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes. Diremos, então, que toda formação discursiva deriva de condições de produção específicas, identificáveis a partir do que acabamos de designar.

determinado de relações sociais que compuseram uma comunidade em um determinado momento da história. Essas relações estão assentadas em práticas sociais exigidas pelo modo de produção que comportam um mesmo “pode” e um mesmo “deve ser dito”.

A estas relações correspondem posições políticas e ideológicas que mantêm entre si laços e alianças de antagonismos e dominação: a relação entre homens e deuses, no geral, revela que os homens eram subordinados aos deuses que, por sua vez, controlavam desde as condições climáticas do universo até o destino dos homens. Contudo, havia casamentos entre homens e deuses, sendo que essas uniões davam-se por amor, como, por exemplo, a relação entre a ninfa Árgira e o jovem pastor Selemno⁵; também baseadas nos interesses políticos, como o caso de Sérvio Túlio e a filha do rei Tarquínio⁶; entre outras formas.

Com relação às obras pertencentes a Homero, *Iliada* e *Odisséia*, torna-se lícito descrevermos ambas as obras, mas nos deteremos mais detalhadamente na *Odisséia*, pois é esta que se constitui objeto, juntamente com *Ulisses*, de nossa dissertação.

⁵De acordo com Grimal (2000, p. 41):

Árgira, ninfa duma fonte da Arcádia, amava um pastor jovem e belo, chamado Selemno. O amor durou enquanto Selemno foi jovem, mas quando perdeu a beleza ela abandonou-o. Desesperado, Selemno morreu e foi transformado em rio por Afrodite. Mas como, apesar da transformação, ele continuava a sofrer por causa do seu amor, Afrodite concedeu-lhe que esquecesse todos os seus sofrimentos. É por essa razão que todos se banham no Selemno, homens ou mulheres, esquecem os seus desgostos amorosos.

⁶Sérvio Túlio é o sexto rei de Roma. Era filho de uma escrava da rainha Tanaquil com o deus romano Lar Familiarise (protetor de todos os habitantes de cada casa). Um dia em que a escrava estava junto ao fogo, um falo formado de cinza levantou-se da lareira que a fecundou, gerando Sérvio Túlio. Assim, foi criado com o maior cuidado pela rainha Tanaquil e seu esposo, o rei Tarquínio. Quando atingiu a idade adulta, Tarquínio casou-o com a própria filha, designando-o como seu sucessor. (Grimal, 2000, p. 416)

A *Iliada* versa episódios da guerra de Tróia que durou dez anos. Segundo a lenda, o que desencadeou o combate entre gregos e troianos foi o rapto de Helena, a mulher mais bela do mundo, esposa de Menelau, rei de Argos, por Paris, príncipe troiano. Nessa obra, o herói mortal, Ulisses, sempre comparado aos deuses pela sua força, beleza e inteligência, apresenta-se como o comandante que conduz à Tróia um contingente de doze navios. Encontra-se, pois, entre os chefes mais ilustres que se reúnem em conselho com a função de decidir as estratégias da guerra.

A Ulisses, ainda na obra *Iliada* e também citada na *Odisséia*, é atribuída a idéia da construção do cavalo de madeira (o cavalo de Tróia) – estratagemas assegurado através de uma expedição particularmente audaciosa em que puseram fim a guerra de Tróia, com a vitória dos gregos. Portanto, o caráter corajoso, bravo e prudente de Ulisses já podia ser visualizado nessa obra, apesar dele não ser o protagonista da *Iliada*.

Já a *Odisséia* narra as aventuras do herói mitológico Ulisses, capitão da expedição retratada na *Iliada*, após a destruição de Tróia, até chegar ao seu lar, em Ítaca. Compreendem a *Odisséia*, portanto, três temáticas distintas pelo assunto, cuja tessitura constrói-se sob a solidez da narrativa: a primeira narra a viagem de Telêmaco em busca de notícias de seu progenitor; a segunda, as peripécias do regresso de Ulisses a ilha de Ítaca; a terceira, o extermínio dos pretendentes que, na ausência do herói, pretendiam a mão de Penélope, sua fiel esposa e, com esse pretexto, iam-lhe dissipando suas riquezas.

No entanto, “o regresso a Ítaca” constitui-se a grande matéria que envolve as três temáticas supracitadas, pois essa parte das aventuras de Ulisses é a que compõe o objeto da *Odisséia* e conseqüentemente a sua unidade narrativa.

Com relação ao enredo, vimos que os irmãos Agamêmnon e Menelau não estiveram de acordo acerca da data de partida de Tróia para o regresso do exército à Grécia. Menelau partiu primeiro, com Nestor. Ulisses seguiu-os, mas em Tenedos discutiu com eles e regressou a Tróia, para reunir-se a Agamêmnon. Quando este se preparou ao mar, Ulisses foi o único dos príncipes gregos a segui-lo, mas brevemente sua comitiva, composta de seis navios, foi desviada por uma tempestade das embarcações comandadas por Agamêmnon. Chegou, então, à costa da Trácia, no país dos Cícones, onde conquistou a cidade de Ísmaros. De todos os habitantes, apenas poupou um, Máron, que era sacerdote de Apolo e, como agradecimento, Máron presenteou-o com doze odres de um vinho doce e forte. No desembarque, Ulisses perdeu seis homens perante um revide dos Cícones do interior.

Navegando para o sul, chegou, dois dias depois, à vista do cabo Maleia, mas uma ventania violenta do norte impeliu-o até ao largo de Citera e, dois dias mais tarde, acostou-se no país dos Lotófagos. Logo, acolheram hospitaleiramente o herói e sua tripulação dando-lhes para provar o fruto do lótus, que apesar de fazer perder a memória, os lotófagos utilizavam como alimento. Assim, os companheiros de Ulisses perderam o desejo de retornar a Ítaca e Ulisses teve de os obrigar a regressar ao mar.

Subindo ao norte, Ulisses e os seus companheiros aportaram no país dos Ciclopes, uma ilha repleta de cabras onde puderam reabastecer fartamente. Acompanhado por doze homens, Ulisses desembarcou e penetrou em uma caverna. Tinha tido o cuidado de levar consigo os odres de vinho para servirem de presente de hospitalidade para os habitantes que encontrasse. Na caverna, encontraram muito queijo, leite fresco e coalhado. Os marujos pressionaram Ulisses para se servir, mas este não quis. Logo regressou o proprietário da caverna, o Ciclope Polifemo que aprisionou

os estrangeiros no seu antro fechando a entrada da gruta com uma imensa laje. Em seguida, dispôs-se a devorá-los dois a dois. Ulisses, no entanto, ofereceu-lhe o vinho de Máron. O Ciclope gostou do vinho e despreocupando-se com os efeitos da embriaguez, persistiu na ingestão da bebida. Perguntou a Ulisses seu nome e este lhe respondeu astutamente: “Ninguém”. Como recompensa pelo vinho, prometeu-lhe devorá-lo por último, mas após uma derradeira taça, adormeceu.

Aproveitando-se do sono de Polifemo, Ulisses, com a ajuda de uma estaca (de toro de oliveira) endurecida ao fogo, perfurou o único olho do gigante e, ao nascer o dia, o rebanho de Polifemo saiu para a pastagem e, então, os gregos puderam sair da gruta sob o ventre dos carneiros: de nada desconfiou o Ciclope cego, embora fosse tateando, à saída da caverna, todos os animais que por ali passavam. O Ciclope pediu auxílio aos seus irmãos, mas, quando lhe perguntavam quem o atacava, o gigante respondia “ninguém”. Não compreendendo o sentido da resposta, os outros Ciclopes tomaram-no por insano. Já em liberdade, com a nau levantando vela, Ulisses gritou a Polifemo o seu nome verdadeiro, escarnecendo-o. Ora, um oráculo predissera outrora ao Ciclope que um dia Ulisses o cegaria. Enraivecido por ter se deixado ludibriar, o mostro lançou contra a nau enormes rochedos, mas em vão. Foi nesse momento que nasceu a cólera de Posídon, deus do mar e pai de Polifemo, contra Ulisses.

Tendo assim escapado do Ciclope, Ulisses ancora à ilha de Éolo, o senhor dos ventos. Éolo recebeu-o com hospitalidade dando-lhe um odre que continha todos os ventos, exceto uma brisa favorável que devia conduzir Ulisses diretamente para Ítaca. Assim, todos embarcaram e quando Ulisses adormeceu no navio, seus companheiros decidiram abrir a odre pensando que esta continha ouro. Desta feita, os ventos escaparam-se como um furacão e lançaram-nos na direção oposta a Ítaca. Os navios

acostaram-se novamente a ilha de Éolo e Ulisses voltou a encontrar o rei pedindo-lhe de novo vento favorável. No entanto, o senhor dos ventos respondeu-lhe que não podia fazer nada por ele, pois os deuses tinham demonstrado hostilidade ante o seu regresso.

Desse modo, Ulisses retomou a navegação ao acaso aportando no país dos Lestrígones, povo antropófago. Tornando prudente pela experiência com os Ciclopes, Ulisses enviou alguns homens à frente para fazerem um reconhecimento da região. Encontraram a filha do rei, que os conduziu até junto do pai, Antífates. Este devorou um marujo imediatamente. Os outros fugiram perseguidos pelo rei e por todo o seu povo até ao mar. Os Lestrígones apedrejaram os gregos, afundando cinco navios e matando muitos homens. Apenas Ulisses conseguiu cortar o cabo que prendia o navio e partir.

Reduzido a uma única embarcação e à sua equipe de bordo, o herói continuou a dirigir-se para o norte e logo chegou à ilha de Eéia, onde habitava a deusa Circe, uma feiticeira. Ulisses ordena que, sob o comando de Euríloco, metade da tripulação faça o reconhecimento da ilha. O grupo adentra numa floresta e chega em um vale onde os homens deparam-se com um palácio. Entram todos, exceto Euríloco, decidido a ficar na defensiva. Esconde-se e observa o acolhimento recebido pelos seus companheiros pela proprietária do palácio, Circe. Ela convida-os a banquetear-se e os marinheiros aceitam prontamente, mas mal provaram as iguarias e as bebidas, Euríloco vê Circe tocar os convidados com uma varinha que os transforma em diversos animais: porcos, lobos, leões, cães, – diz-se – conforme as tendências de suas ídoles e naturezas. Depois, Circe leva-os para os estábulos, que já comportam animais semelhantes. Diante de tal contemplação, Euríloco apressa-se a voltar para junto de Ulisses, a quem narra o sucedido. Ulisses decide, então, ir pessoalmente procurar a maga, para ajudar os companheiros.

O herói andava pelo bosque, interrogando-se como conseguiria libertar os seus amigos, quando lhe aparece o deus Hermes oferecendo-lhe o segredo para escapar dos feitiços de Circe: depositar uma planta, chamada *môli*, na bebida que Circe lhe desse, pois essa planta possuía a propriedade de tornar Ulisses insensível às magias da deusa. Bastaria, portanto, puxar a espada para que Circe fizesse todos os juramentos que ele quisesse e desenfeitiçasse os seus marinheiros. E assim, Hermes entrega-lhe a planta. Ulisses, então, dirige-se para junto da feiticeira, que o recebe da mesma maneira que recebeu os seus companheiros e lhe oferece uma bebida. Ulisses bebe, mas cautelosamente mistura a planta com a bebida. Em seguida, Circe toca-lhe com a varinha, indiferente ao feitiço, Ulisses puxa a sua espada e ameaça matá-la, mas ela tranquiliza-o e jura que não o fará mal nenhum. Devolve, então, aos marinheiros e aos seus prisioneiros a forma que tinham antes e, assim, Ulisses permanece um ano de deleites ao lado da deusa.

É importante mencionar que Ulisses teve filhos com Circe e ainda com Calipso (ninf), Calídice (rainha dos Tresprotas) e Evipe (filha do rei de Epiro, Tirimas). Nota-se que são lendas posteriores a *Odisséia* e que dão uma seqüência na história de vida de Ulisses, além de algumas completarem as lendas da *Odisséia*, como é o caso dos filhos do herói com Circe e Calipso. A quantidade de filhos assinala a virilidade do herói grego: Ulisses não somente era inteligente, perspicaz, forte, destemido e prudente, mas também, homem (ver em ANEXO “Quadro genealógico de Ulisses”).

Transcorrido esse período, Ulisses sente a necessidade de voltar ao mar e seguir viagem. Logo, Circe aconselha-o a consultar a alma do tebano Tirésias, no Hades (o inferno mitológico), para conhecer os meios de assegurar o seu retorno a Ítaca. Ulisses desce, então, ao Hades e ao encontrar-se com Tirésias, este diz a Ulisses que ele

regressaria à sua pátria só e num navio estrangeiro, que deveria vingar-se dos pretendentes e, mais tarde, partir de novo, com um remo ao ombro, à procura de um povo que não conhecia a navegação. Ofereceria, então, uma hecatombe purificatória a Posídon e, finalmente, morreria com uma idade avançada, próspero e longe do mar. Por fim, após ter avistado um certo número de heróis entre os mortos evocados, bem como a sua própria mãe, Anticléia, Ulisses regressou para junto de Circe. Em seguida, partiu, não sem que a deusa ainda lhe tivesse dados os seus conselhos. Passou primeiro ao largo da ilha das Sereias (ou Sirenas), dois gênios marinhos, metade mulheres, metade pássaros, que com suas músicas atraíam os marinheiros que passavam nas redondezas. Os barcos aproximavam-se perigosamente da costa rochosa da ilha, despedaçavam-se e as Sereias devoravam os imprudentes.

Depois, teve de enfrentar as Rochas Errantes e o estreito de Caríbdis e Cila. Caríbdis era filha da Terra com Posídon. Durante a sua vida como ser humano revelou uma voracidade extrema. Quando Heracles passou nessa região, levando consigo os rebanhos de Gérion, Caríbdis roubou-lhe alguns animais e devorou-os. Zeus castigou-a, fulminando-a com um raio e precipitando-a ao mar, onde se transformou em monstro. Caríbdis absorvia três vezes por dia uma grande quantidade de água do mar, arrastando para as suas fauces tudo o que flutuava. Desse modo, engolia os navios que se encontravam nessas localidades. A seguir, expelia a água que tinha absorvido. Já Cila era um monstro marinho, emboscado no mesmo estreito em que se encontrava Caríbdis, o estreito de Messina. Trata-se de uma mulher cujo corpo, na parte inferior, próximo a virilha, ligam-se cães, seis animais ferozes que devoram tudo o que lhes passa ao alcance.

Alguns marinheiros pertencentes à tripulação de Ulisses foram devorados por Cila, mas o navio escapou aos redemoinhos de Caríbdis e, assim, alcançou a ilha de Trinácia, onde pastavam os bois brancos que pertenciam ao Sol. O vento então parou e faltaram-lhes os mantimentos. Para matar a fome, apesar da interdição de Ulisses, os companheiros mataram alguns bois para se alimentarem. O Sol viu e lamentou-se a Zeus, solicitando uma desforra. Quando a nau retomou a viagem, surgiu imediatamente uma tempestade enviada pelo senhor dos deuses; o navio afundou-se e apenas Ulisses, que não participou do banquete sacrílego, conseguiu, com grande dificuldade, salvar-se agarrado ao mastro. A corrente levou-o outra vez através do estreito e por milagre sobreviveu ao redemoinho de Caríbdis. Nove dias depois, período em que foi joguete das ondas, Ulisses chegou a salvo na ilha da deusa Calipso.

A estada junto de Calipso durou sete anos: a deusa prometia-lhe a imortalidade e o tinha como esposo. No entanto, a pedido de Atena, a deusa protetora do herói, Zeus, por intermédio de Hermes, deu ordem a Calipso para libertar Ulisses. Calipso, contrariada, pôs à disposição a madeira necessária para Ulisses construir uma jangada e partir. Mas a ira de Posídon não diminuiu durante o tempo em que Ulisses conservou-se longe do mar e, então, o deus provocou uma tempestade que partiu a jangada. Agarrado a um bocado de madeira o herói alcançou, nu e esgotado, a ilha dos Feaces (ou feácios).

Exausto, Ulisses adormeceu na mata que rodeava um rio. De manhã, foi acordado pelos gritos e risos de um grupo de jovens moças. Eram Nausícaa, a filha do rei da ilha, e suas aias que tinham ido lavar roupa e brincar nas margens do rio. Ulisses apareceu-lhes e pediu auxílio. Vendo um homem nu, suas criadas correram assustadas, porém, Nausícaa, influenciada por Palas Atena permaneceu e indicou-lhe o caminho

que o conduziria à casa de seu pai, o rei Alcínoo. Contudo, ela e suas criadas regressaram a casa por outro caminho, para não despertar a malícia dos transeuntes.

O acolhimento dedicado por Alcínoo e pela rainha Arete a Ulisses foi extremamente cordial, afetuoso e muito hospitaleiro. Ofereceram um grande banquete em sua homenagem e Ulisses narrou a todos os presentes as suas aventuras, acompanhado por um aedo. Em seguida, o rei Alcínoo ofereceu-lhe diversos presentes valiosos e, como não aceitou o convite para desposar Nausícaa, persistindo no intento de retornar a Ítaca, dispuseram de um navio e uma tripulação para a viagem do herói. Durante o regresso, que foi breve, Ulisses adormeceu e os marinheiros feaces colocaram-no em um lugar isolado da ilha de Ítaca, com os tesouros que tinham sido oferecidos por Alcínoo. O navio regressou para a ilha dos Feaces, mas, no momento em que iam atingir a ilha, foi transformado em pedra por Posídon que, assim, vingou-se do auxílio prestado a Ulisses; a própria cidade foi cercada por uma montanha e deixou de ser um porto.

A ausência de Ulisses tinha durado vinte anos. Estava tão transformado em conseqüência da idade e das tribulações que ninguém o reconheceu. Penélope, entretanto, esperava-o fielmente. Ela era, contudo, objeto das solicitações dos pretendentes, que se instalaram no palácio de Ulisses, onde devoravam as suas riquezas. Penélope esforçava-se para desencorajá-los e, para isso, preparou uma estratégia com o intuito de “ganhar tempo” que se tornou célebre: prometeu aos pretendentes uma resposta no dia em que finalizasse a mortalha do velho Laertes, pai de Ulisses. Durante o dia tecia, mas à noite desfazia todo o trabalho diurno.

Quando acordou, Ulisses decidiu não se dirigir prontamente ao palácio. Foi primeiramente à casa de Eumeu, o chefe de seus porqueiros, homem em quem

depositara grande confiança. Apresenta-se a Eumeu como um forasteiro e lá encontra Telêmaco, a quem revela a identidade. Os dois dirigem-se, então, ao palácio, indo Ulisses disfarçado de mendigo.

No palácio, Ulisses pede alimento aos pretendentes que o insultam. Assim, Iro, um mendigo que costumava estar presente nos festins dos pretendentes, desafia-o a lutar, pois Ulisses ameaçava os seus privilégios. Ulisses derruba-o facilmente com alguns socos. O herói é, então, objeto de várias ofensas por parte dos pretendentes, sobretudo do líder, Antínoo. Penélope, que teve conhecimento da chegada do peregrino, deseja vê-lo para perguntar-lhe se têm notícias de Ulisses, mas este decide adiar o encontro para a noite.

Ao anoitecer, Telêmaco, de acordo com as instruções de seu pai, transporta para uma sala do piso superior do palácio todas as armas por lá existente. Então, o encontro entre Ulisses e Penélope acontece, porém, Ulisses não se revela a sua casta esposa e limita-se a pronunciar palavras de esperança. A própria Penélope sonhara que o cônjuge chegaria em breve, mas descrente de sua volta propõe-se a organizar, no próximo dia, um concurso entre os pretendentes e casar-se com o vencedor. Ela confiar-lhes-á o arco de Ulisses e o vencedor será o que melhor souber manuseá-lo. Ulisses encoraja-a a realizar esse plano.

O concurso deu-se no dia seguinte e consistia, assim, em atravessar com uma flecha os anéis formados por vários ferros de machados dispostos lado a lado. Sucessivamente, todos os pretendentes empunham o arco, mas nenhum o consegue armar. No fim, Ulisses pede a arma e, à primeira tentativa, atinge o alvo. Os servidores de Ulisses fecham as portas do palácio, Telêmaco empunha as armas e começam a massacrar os pretendentes. Em seguida, as criadas que se relacionavam sexualmente

com os pretendentes levam os cadáveres do local, limpam a sala e são, por fim, enforcadas no pátio do palácio, tal como o cabreiro Melântio, que tinha tomado partido pelos inimigos do amo. Ulisses, por fim, revela-se a Penélope e, para convencê-la quem realmente é, descreve-lhe o leito nupcial com todos os detalhes, o qual o próprio Ulisses fizera.

No dia seguinte, Ulisses vai ao encontro de seu pai. Entretanto, os pais dos pretendentes assassinados reuniram-se e, armados, exigiam uma satisfação. Finalmente, graças à intervenção de Atena, transfigurada sob os traços do velho Mentor, a paz logo se restabelece em Ítaca.

Estabelecida a descrição e discussão do acontecimento das obras – *Odisséia* e *Ulisses* – em suas respectivas histórias e sociedades, reportamo-nos a fundamentar teoricamente o nosso trabalho com o intuito de refletir sobre uma episteme da Análise do Discurso de linha francesa.

II. CONCEITOS E FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA UMA *ANÁLISE DO DISCURSO LITERÁRIO*

Aqui o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo. (Bakhtin, 1981, p. 222-223)

2.1. INTRODUÇÃO

Este capítulo tem como principal objetivo abordar alguns tópicos que visam à fundamentação teórico-reflexiva da pesquisa em questão: *As relações interdiscursivas e os processos heterotrópicos entremeando polifonias: uma análise da obra Ulisses, de James Joyce*. Tal fundamentação faz-se necessária, uma vez que a discussão de uma episteme da Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD) revela não somente a relevância dos estudos discursivos no espaço acadêmico-institucional, como também a relevância de uma prática social vinculada aos discursos.

Assim, temos como propósito, aqui, discutir a relação epistemológica da AD com a crítica literária, objetivando circunscrever o imaginário ideológico do universo literário. Especificamente sobre os efeitos de sentido decorrente do discurso literário e o processo de dispersão dos mesmos, pudemos resgatar a noção de que os discursos são

formados através de elementos dissociados de qualquer princípio de unidade, cabendo, portanto, à AD descrever essa dispersão, destacando as regularidades que regem a formação dos discursos (Foucault, 2002).

Outro tópico que respaldará este capítulo encontra-se na questão da heterotropia analisada no âmbito da conjuntura sentidural do discurso literário, isto é, os deslocamentos de sentido que perpassam um dado discurso – neste caso, a conjuntura dos efeitos de sentidos na obra literária em estudo, *Ulisses*, de Joyce.

Já o estudo das relações interdiscursivas na constitutividade do discurso literário reflete a possibilidade de se analisar a relação de um dado discurso com outro(s) discurso(s), considerando que estes discursos se inserem em formações discursivas e ideológicas distintas.

E, por fim, abordaremos a enunciatividade polifônica do discurso literário que elucida a questão “quem fala?”, ao revelar a existência de uma multiplicidade de vozes que se instauram no intervalo histórico de dispersão dos sentidos, no momento de se enunciar algo a alguém. Logo, a reflexão sobre a concepção dialógico-polifônica da linguagem, desenvolvida por Mikhail Bakhtin, torna-se imprescindível para o nosso estudo, visto que o teórico russo postula que todo discurso é constituído a partir do entrelaçamento com outros discursos, o que transforma a palavra do OUTRO em condição preliminar para se constituir qualquer discurso.

2.2. A ANÁLISE DO DISCURSO E A SUA RELAÇÃO EPISTEMOLÓGICA COM A CRÍTICA LITERÁRIA

Abordar a episteme da Análise do Discurso para relacioná-la, posteriormente, à crítica literária, delinea-se, por assim dizer, uma interface, revelando um percurso reflexivo, uma vez que, para objetivar essa proposta de estudo recorreremos ao teórico Michel Foucault, que se constitui como uma das bases referenciais para o nosso estudo. Considerado pela crítica acadêmica como um dos maiores pensadores do século XX, sua obra contempla diversas instâncias do saber, como a lingüística, a crítica literária, a psicanálise e a filosofia da linguagem. Contudo, é a sua condição de filósofo da linguagem que nos permitirá, em um primeiro momento, o desenvolvimento desta reflexão, visando a relacionar o arcabouço teórico da AD francesa, pertinente a esse momento, com alguns fundamentos de crítica literária.

No século XIX, o campo epistemológico de abordagem à linguagem fragmenta-se em diferentes direções com o intuito de fundamentar os saberes ditos modernos e, com isso, dificilmente desprende-se do “prestígio” das classificações e das hierarquias lineares, à maneira de Auguste Comte. No entanto, proceder a esses saberes modernos – inclusive as ciências humanas – a partir de seus sistemas estruturais é submeter tais conhecimentos a um único ponto de vista: o da objetividade do conhecimento.

Com relação à linguagem, ocorre o mesmo, pois, embora o homem seja, no mundo, o único ser que fala, não constitui ciência humana conhecer as mutações fonéticas, o parentesco das línguas ou a lei dos desvios semânticos. A noção de ciência humana sugere uma ampla reflexão que ultrapassaria o seu conceito primeiro, tal seja, as ciências que têm como objetivo estudar o comportamento do homem, bem como os

seus fenômenos culturais. Em contrapartida, podemos falar de ciência humana desde que se busque definir o modo como os indivíduos ou os grupos sociais se representam através das palavras, utilizam sua forma e seu sentido, compõem discursos, mostram e escondem neles o que pensam. Entendemos que esses discursos dizem, talvez à sua revelia, mais ou menos o que pretendem, deixam desses dizeres uma massa de traços verbais que é preciso decifrar e restituir, tanto quanto possível, em sua dinamicidade representativa. Observamos, portanto, que o objeto das ciências humanas não é a linguagem, mas, o próprio homem que, a partir da clivagem das múltiplas linguagens que o cerca, representa-se, materializando discursivamente o sentido das palavras ou das proposições que enuncia e, assim, acontece a representação da própria linguagem.

Na ânsia de se querer positivar o conhecimento, o século XIX deixou marcas, não somente profundas, mas distorcidas, principalmente, ao tratar as ciências humanas a partir da visão cientificista: há nestas a impressão de inexatidão, de imprecisão e tais impressões acolhem o efeito da superficialidade ao se tentar definir as ciências humanas em uma positividade.

É no intervalo entre os sentidos que o sujeito atribui a uma obra de arte e a positividade, que se acrescenta à crítica literária o título de “espelho refratário”, uma vez que esta distorce a imagem da representação literária (que é de domínio humano), através de uma abordagem positiva, que ostenta uma cientificidade do que seria, em última análise, obra de arte. Logo, a noção de literatura enquanto arte pertencente à cultura humana encontra-se ausente deste processo salutar; observa-se uma crítica literária incompatível com a natureza do próprio campo de conhecimento que lhe fornece o estatuto, tal seja o literário.

Segundo Foucault (2000, p. 155),

(...) quando se fala de literatura, o que se tem como solo, como horizonte? Sem dúvida, nada mais do que o vazio que é deixado pela literatura em torno de si e que autoriza uma coisa de fato estranha e talvez única: que a literatura é uma linguagem ao infinito, que permite falar de si mesma ao infinito.

Assim, a literatura pode ser vista como uma linguagem primeira ao infinito, falando de si mesma, que se desloca no tempo e no espaço, perpetuando-se. Já a crítica literária caracteriza-se por ser a segunda linguagem que define as propriedades, as formas, os códigos e as leis da primeira linguagem, tal seja a literária. Dessa forma, temos, por crítica, não *uma instituição judicativa, hierarquizante, mediadora entre uma linguagem criadora, um autor criador e um público* (Foucault, *op. cit.*, p.156), como se apresentava tradicionalmente, mas sim

(...) uma espécie de rede objetiva, discursiva, demonstrável, justificável em cada um de seus pontos; uma relação onde o que é primeiro, constitutivo, não é o gosto do crítico, um gosto mais ou menos secreto ou manifesto, mas um método de análise, necessariamente explícito, que pode ser psicanalítico, lingüístico, temático, formal, como quiserem (*idem, ibidem*, p.156).

A crítica literária, portanto, não mais desempenha o papel intermediário entre a escrita e a leitura, uma vez que apresenta a formulação de problemas fundamentados através do discurso positivista. Tornou-se uma espécie de ciência literária.

Sob esta perspectiva, evidenciamos uma literatura de espaços abertos e significados moldados por meio de uma crítica literária que reclama um título cientificista e, conseqüentemente, tal crítica descaracteriza o conceito primeiro e gerador da literatura: literatura observada, sobretudo, como arte. Assim, na literatura, o discurso apresenta-se carregado de significados, possibilitando ao leitor *n* leituras do

que é criado pelo autor, considerando a influência – instaurada entre leitor e autor – do intervalo histórico-ideológico vivenciado.

No que diz respeito à área da literatura, essa visão polissêmica contraria os moldes sistemáticos de uma crítica literária fundada em modelos prescritos de análise. Contudo, no que tange o universo das correntes alternativas de crítica literária, o caráter de interface desperta uma dinâmica de percepção de sentidos que transcende os cânones positivistas.

De acordo com Barthes (1987), a relação entre texto-obra-leitor-crítico deve ser estabelecida via interpretação e não fixando um lugar do olhar do crítico sobre a obra, um curso. Assim o teórico da Recepção Crítica coloca-se quando afirma que

(...) é sabido que hoje a música post-serial perturbou o papel do “intérprete”, a quem se pede que seja de algum modo o co-autor da partitura que completa, mas do que “exprime”. O Texto é mais ou menos uma partitura deste novo gênero: ele solicita ao leitor uma colaboração prática. Grande inovação, pois quem executa a obra? (Mallarmé levantou a questão: ele queria que o auditório *produzisse o livro*). O crítico é hoje o único a executar a obra (admito o jogo de palavras). A redução da leitura a um consumo é evidentemente responsável pelo “aborrecimento” que muitos sentem perante o texto moderno (“ilegível”), o filme ou o quadro de vanguarda: aborrecer-se quer dizer que não se é capaz de produzir o texto, jogá-lo, desfazê-lo, *fazê-lo partir* (...) O Texto, esse, está ligado à fruição, quer dizer, ao prazer sem separação. Ordem do significante, o Texto participa a seu modo numa utopia social; antes da História (...) o Texto realiza, se não a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem comanda outra, em que as linguagens circulam (conservando o sentido circular do termo). (Barthes, 1987, p. 60-61)

Assim, a condição do texto de realização das relações sociais através da linguagem leva-nos a compreender que deveria existir uma leitura partilhada entre crítico e leitor, uma vez que o texto revela-se como um espaço aberto de sentidos e significados, em que as “linguagens circulam”. No entanto, a visão bartheana revela que, especialmente os textos modernos – pela inovação da linguagem e estrutura – são

motivos de aflição para os leitores, no geral, pois não há uma “colaboração prática” entre a crítica e o público.

No século XX, portanto, é notória a academização da crítica literária e a adoção de uma linguagem especializada com a finalidade de analisar as obras literárias. Com isso, entre as décadas de 60 e 80, surgem diversas teorias da literatura, como a fenomenologia de Husserl, a hermenêutica de Heidegger, a estética da recepção de Wolfgang Iser entre muitas outras correntes de críticas literárias estruturalistas e pós-estruturalistas (Eagleton, 1997).

Neste ponto de discussão, torna-se relevante analisar dois exemplos de abordagens literárias que ilustrariam a questão supracitada, tais sejam a divergência existente entre os *Formalistas Russos* (leia-se: visão estruturalista) e a *Nova Crítica* (leia-se: visão sócio-histórica da consciência do autor), no que diz respeito ao tratamento dado à literatura. Os Formalistas Russos, por fazerem parte de uma tradição estruturalista, consideram a literatura como um sistema regido por leis próprias, fechada em si mesma, ou seja, a análise dos elementos que compõem uma determinada obra é observada a partir de “verdades” teórico-literárias fundamentadas em construtos pré-estabelecidos. Dessa forma, as análises estruturalistas da literatura não relacionam o texto com a consciência criadora do autor, bem como a sua inscrição sócio-histórica, no entanto, pretendem apreendê-lo em sua “imanência”.

Segundo o escritor inglês Connor (1996, p. 90) sobre os Formalistas Russos:

(...) eles viam o princípio da literariedade de uma obra particular como algo inerente não tanto à sua natureza material quanto à sua forma – quer dizer, às maneiras particulares pelas quais o estilo e a convenção eram empregados na obra de arte particular. A literariedade, declaravam eles, estava na intensa capacidade da obra literária de servir de mediadora às qualidades da sua forma e de atrair a atenção sobre esta. A escrita moderna ou progressista recusava-se a conceder ao leitor a ilusão de que ele lia sobre o mundo real, porque a literatura “desfamiliarizava” sem remorsos o mundo.

Por outro lado, o termo Nova Crítica define a teoria crítica representada por William Empson e T.S. Eliot, que dominou a crítica anglo-americana nos últimos cinquenta anos; trata-se de uma aliança estabelecida entre várias abordagens que acaba por se constituir em um procedimento de meta-crítica, isto é, aqui, a própria obra oferece elementos de constituição da crítica baseada em estratégias interpretativas. Assim, os preceitos da Nova Crítica constituem-se em posicionamentos fundamentados em torno de leituras potenciais, tal seja a exploração de um texto literário, caracterizado principalmente pela sua autonomia.

Na década de 90, a crítica literária, profissionalizada e muito sofisticada – se a compararmos com os finais dos anos do século XIX e os primeiros trinta anos do século XX, em que os críticos escreviam suas resenhas em colunas restritas de jornais – ganha mais espaço na mídia impressa através da criação de revistas especializadas. Temos, por exemplo, a *Cult – Revista Brasileira de Literatura* (especializada em literatura) e a *Insight – Literatura e Psicanálise* (especializada em conjugar a corrente psicanalítica, freudiana e lacaniana, principalmente, como base de interpretação nas obras literárias).

Enfim, com o desenvolvimento da tecnologia eletrônica, são poucos os estudantes que folheiam um livro com a intenção de lê-lo, pois existem hoje milhares de

sites na internet especializados em literatura. Esses *sites* trazem a obra literária na íntegra, em resumos e, ainda, muitas das vezes, acompanhada de uma crítica.

Logo, seguiremos os nossos questionamentos sobre a crítica literária e a sua relação com a obra pontuando os nossos dizeres sobre o universo do discurso literário.

2.2.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O UNIVERSO DO DISCURSO LITERÁRIO

A literatura possui uma estreita relação com os atos de linguagem que ultrapassa uma simples consideração dos subsídios da pragmática à reflexão sobre a língua e sua dinâmica, visto que o escritor não se constitui um “ourives solitário” que se confronta com uma língua compacta. Desse modo, as obras literárias não se desenvolvem *sobre* uma língua, pelo contrário, intervém na interação de seus múltiplos planos, daí a produção literária não ser configurada por um discurso completo e absoluto, mas sim se posicionar em um jogo de tensões que a constitui (Maingueneau, 1995, p. 101).

Então, a constituição dos enunciados literários – no âmbito enunciativo – a partir de posicionamentos discursivos, requer uma observação sobre o estatuto da ficção no discurso literário, revelando que uma narrativa fictícia não corresponde às conseqüências de uma verdadeira asseveração, ou seja, o enunciador não se compromete com aquilo que enuncia, não responde pela verdade de seus dizeres. No entanto, devemos atentar para o fato de que a noção de ficção não coincide absolutamente com a de literatura. Maingueneau (1996, p. 28) afirma, ao tratar de ficção e discurso literário, que:

Não se conseguiria reduzir a ficção literária a uma atitude do locutor com relação à sua própria enunciação, pois uma das singularidades do discurso literário é precisamente tornar problemática a própria noção de enunciador, dissociar o indivíduo que escreve das representações do autor que a instituição literária permite definir.

Assim, o ponto de análise advém dos elementos sentidurais constitutivos do discurso literário de uma dada obra. Então, os sentidos que uma obra poderia significar, por um posicionamento discursivo, sublinha duas leituras: o discurso constitutivo de sua concepção e o discurso construído através de sua clausura, ou seja, o olhar sobre o que ele representa, do que ele significa em si mesmo. Portanto, longe de ser tomado por uma linguagem transparente, o universo retratado na obra literária é “imitado” por um discurso que, de certo modo, deve ser o universo que supostamente representa o ato enunciativo, ou seja, trata-se de um ato de apropriação da língua em que a interação é preponderante, além de ser um fenômeno que constitui um acontecimento único, definido no tempo e no espaço (Santos, 2000, p. 214).

É apresentando-se que o texto pode representar, sendo as propriedades destinadas ao universo representado, as mesmas que o discurso literário utiliza-se para constituir-se. Assim, a obra revela um mundo pela da materialidade lingüística de sua enunciação e em um movimento simultâneo, institui esse mundo e instaura um discurso oblíquo sobre ele em sua enunciatividade⁷.

⁷De acordo com SANTOS (2000, p. 214), a enunciatividade é um “conjunto de propósitos contidos na *práxis* social de um sujeito, declaradas em suas ações e colocadas em uma situação específica de atribuição de sentidos”.

Com o propósito de pontuar fronteiras epistemológicas de ordem conceitual acerca da enunciação no discurso literário, tomemos como referência Santos (2003, p. 47) quando afirma que

(...) o processo de enunciação no discurso literário constitui o ato de colocar uma linguagem particular em funcionamento, linguagem esta, resultante de um conjunto de propósitos contidos em uma práxis social projetada por um sujeito-escritor, cujas vozes se traduzem nas vozes de sujeitos-personagens, apresentando ações e colocando-as em situações específicas de atribuição de sentidos.

Logo, é nesse intervalo entre o que o discurso literário representa e a sua própria constituição que reside a importância da linguagem desenvolvida pela crítica literária. Nessa perspectiva, o caráter de interface entre a relação epistemológica da AD com a crítica literária não encerra questões menos complexas: o discurso que a obra literária representa é significado pela crítica literária e a ela, assim como ao leitor, há o desejo de significar o que o discurso literário enuncia.

Vejamos agora por que é que o projeto de James Joyce diz respeito a esta reflexão: o que ele significa de Homero são, conforme o sentido estendido por Barthes (1987, p. 158), *as desviâncias narrativas*, ou seja, aquilo por que a narrativa joyceana contradiz a idéia que podemos ter de uma narrativa simples, linear e lógica. De acordo com Barthes (*op. cit.*, p. 158-159), *as desviâncias (em relação a um código, a uma gramática, a uma norma) são sempre manifestações de escrita: é onde a regra se transgride que aparece a escrita como excesso, por se ocupar de uma linguagem que não estava prevista.*

Dessa forma, por se tratar de Joyce, o lugar da crítica literária não se justifica na nossa análise porque os caminhos restringem os recortes a categorias fixas como tempo da narrativa, estrutura psicológica das personagens, características estéticas da obra. Portanto, para a nossa filiação teórico-metodológica de estudo, esses elementos contrariam uma análise dos processos dinâmicos dos sentidos da narrativa *Ulisses*.

Sobre a relação entre literatura e teoria literária Eagleton (1997, p. 112) pontua: *É sempre bom testar uma teoria literária, fazendo-se a seguinte pergunta: como ela se comportaria em relação ao Finnegans Wake, de Joyce? A resposta (...) teria de ser: não muito bem.*

Dessa forma, como classificar James Joyce? Este escritor será um romancista, um músico, um ensaísta, um economista, um filósofo, um místico? A resposta é tão incômoda que em geral prefere-se esquecer de Joyce nos manuais de literatura e na própria academia. Nesse sentido, se o texto causa problemas de classificação – o que é, aliás, uma das suas funções sociais – é por implicar sempre uma experiência dos limites de escrita e de interpretação.

2.3. A DISPERSÃO DOS SENTIDOS NO DISCURSO LITERÁRIO

É importante, pois, salientar que a obra literária não pode ser vista como unidade imediata, certa, homogênea, uma vez que a dispersão dos sentidos no discurso literário permite aos seus discursos outros apresentarem-se repetidos, partilhados, esquecidos, transformados, apagados, ocultados. Desse modo, torna-se imprescindível tratar o discurso no jogo de sua instância de enunciação, uma vez que o trabalho de uma

descrição dos acontecimentos e posicionamentos discursivos revela-se como o horizonte para a busca das unidades de sentido que aí se formam.

Ao tomar o discurso, primeiramente, como algo desvinculado de uma unidade, asseguramos-lhe três dimensões cujas instâncias relacionam-se com discursos produzidos. Visando a esboçar uma caracterização de “unidade” pertencente ao discurso literário, observa-se, primeiramente, os *discursos produzidos no quadro de instituições* que restringem fortemente a enunciação. Nesses discursos, observa-se a importância de se descrever os *lugares* institucionais de onde o sujeito falante instaura o seu discurso, e onde este encontra a origem e seu ponto de aplicação.

A segunda dimensão pode ser estabelecida a partir de uma relação com os *discursos produzidos na sociedade* que se cristalizam no tempo e no espaço, tais sejam os conflitos históricos, sociais, psicológicos, entre outros. Assim, as posições do sujeito falante se definem pela situação que lhe é possível ocupar em relação aos diversos domínios (a sociedade, a história, o conhecimento) que lhe revelam.

Já a terceira dimensão encontra-se nos *discursos produzidos pelos próprios sujeitos falantes*, observando a questão de se delimitar um espaço próprio no exterior de um interdiscurso, ou seja, torna-se necessário verificar quem tem a palavra, quem enuncia e qual é o *status* do sujeito falante que possui o direito de proferir determinados dizeres e não outros.

Segundo Foucault (2002, p. 55),

Quando se descreve a formação dos objetos de um discurso, tenta-se identificar os relacionamentos que caracterizam uma prática discursiva e não se determina uma organização léxica nem as escansões de um campo semântico (...) A análise dos conteúdos léxicos define tanto os elementos de significação de que dispõem os sujeitos falantes, em uma dada época, como a estrutura semântica que aparece na superfície dos discursos já pronunciados; ela não se refere à prática discursiva como lugar onde se forma ou se deforma, onde aparece e se apaga uma pluralidade emaranhada – ao mesmo tempo superposta e lacunar – de objetos.

Acreditamos que, ao se descrever uma evidência de dispersão dos sentidos no discurso literário, podemos visualizar uma possibilidade de revelar sentidos a partir dos discursos produzidos nas instituições, na sociedade e pelos sujeitos falantes, observando o discurso em seu acontecimento.

Desse modo, alguns elementos que poderiam marcar tal dispersão e influenciar as três dimensões de produção do discurso já explicitadas, encontra-se nas discussões a seguir sobre a noção de lugar discursivo, bem como a inserção do sujeito em uma determinada *formação discursiva*.

2.3.1. A INSERÇÃO DO SUJEITO EM UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA

Tomamos por discurso, nesta dissertação, aquele que revela uma dimensão histórico-ideológica, como esclarece Pêcheux (1997, p. 56-57):

(...) todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma “infelicidade” no sentido performativo do termo – isto é, no caso, por um “erro de pessoa”, isto é, sobre o *outro*, objeto da identificação.

A circunscrição dos sujeitos e dos efeitos de sentido nas relações de linguagem correspondem ao que chamamos anteriormente de formações discursivas, referindo-se ao modo como Foucault (2002, p. 43-44) entende, a partir de sua própria conceituação:

No caso em que puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (...). Chamaremos de regras de formação as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidade de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva.

Entendemos, por formações discursivas, deste modo, um conjunto de regras históricas, circunscritas no tempo e no espaço que definem uma determinada época, e, no caso de uma área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de produção da função enunciativa que se estabelecem em cada uma. Nessa perspectiva, não se trata de examinar um *corpus* como se tivesse sido produzido por um certo sujeito, mas de considerar sua enunciação como o correspondente de uma dada posição sócio-histórica na qual os enunciadores revelam-se substituíveis.

Construímos a equação abaixo com o intuito de estabelecer uma maneira teórico-operacional de conjugarmos as proposições, até então desenvolvidas, através de uma visão OUTRA dos elementos que podem compor uma dada FD:

$$FD=LI (H +P) + PSj (S+Ps) + SSjf (Inc + Id)$$

LEGENDA

FD = FORMAÇÃO DISCURSIVA
 LI = LUGAR INSTITUCIONAL
 H = HISTÓRICO
 P = POLÍTICO
 PSj = POSIÇÃO DO SUJEITO
 S = SOCIAL
 Ps = PSICOLÓGICO
 SSjf= STATUS DO SUJEITO FALANTE
 In = INCONSCIENTE
 Id = IDEOLÓGICO

O conceito de *formação discursiva* (FD) norteia a referência do que “pode e deve ser dito por um sujeito”, considerando o *lugar institucional* (LI) ocupado por esse sujeito, sendo este espaço de base *histórica* (H) e *política* (P). É lícito esclarecer que a história tratada nesta equação não deve ser entendida como a história factual, mas sim história enquanto *devir*, ou seja, *vir a ser* dos sentidos na dinâmica dos discursos. Analisaremos, portanto, o que um certo discurso tornou-se ao longo do seu processo de enunciação, como ele significou e foi significado e quais os elementos que colaboraram para seus prováveis deslocamentos de sentido.

Assim, a *posição do sujeito* (PSj), caracterizada, principalmente, pela sua inserção *social* (S), bem como pelas suas relações *psicológicas* (Ps) manifesta-se a partir do contato com o meio e, também, com OUTROS sujeitos (pertencentes ou não a mesma FD). Podemos citar a questão do *status do sujeito falante* (SSjf) que é determinado pelo *inconsciente* (In) e pela *ideologia* (Id), uma vez que a relação com o

poder e a relação com o desejo apresentam-se materialmente ligados, funcionando de maneira semelhante na constituição do sujeito e do sentido.

Uma FD, portanto, não deve ser entendida como um conjunto de discursos coesos que se opõe a outras FDs, uma vez que uma FD mostra-se heterogênea a si própria e o seu enclausuramento é instável, ou seja, ela não é fechada. Nesse sentido, não há um limite que separe o seu interior do que lhe é exterior, uma vez que ela se defronta com várias outras FDs e as fronteiras entre elas deslocam-se conforme os embates ideológicos. É assim que podemos afirmar que uma FD é perpassada por várias FDs e, conseqüentemente, que toda FD pode ser, também, definida a partir da relação com OUTROS discursos.

Desta forma, a proposta de análise dos elementos constituintes de uma FD possibilita o fato de que sujeitos tomados em uma conjuntura histórica, política, social, ideológica e psicológica determinadas, possam significar ou conflitar sentidos a serem construídos em torno de um discurso. Nessa perspectiva, a idéia de descentramento do sujeito – de um sujeito que, embora fundamental, porque não existe discurso sem sujeito – integra o funcionamento dos enunciados. Tal descentramento, portanto, sugere que o quadro epistemológico da AD não esteja situado apenas na problemática do sujeito, e sim, também, nas atitudes e representações de seu grupo social.

2.3.2. O SENTIDO DAS REGULARIDADES QUE REGEM A DISPERSÃO

Das teorizações até então assinaladas, surgem algumas observações das conseqüências que o estudo da dispersão dos sentidos do discurso traz: i) as condições para que apareça um objeto de discurso; ii) as condições históricas para que dele se possa “dizer algo” e para que dele vários sujeitos possam dizer coisas diferentes; iii) as condições para que ele se inscreva em um âmbito de familiaridade com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de afastamento, de diferença, de transformação.

Existe, pois, um conjunto complexo de relações que são estabelecidas entre as instituições, entre os processos econômicos e sociais, entre as formas de comportamentos, entre os sistemas de normas e essas relações não estão presentes no objeto, mas no sentido produzido da interação do sujeito com tal objeto (Foucault, 2002, p. 51).

Para a AD, não existe um sentido a priori, mas um sentido que é construído, produzido no processo de interlocução, por isso deve se remeter às condições de produção do discurso, tais sejam o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde enunciam, a imagem que fazem de si e do outro, bem como do referente. Assim, o espaço discursivo é criado/constituído pelo sujeito que constrói a sua identidade na interação com o OUTRO, sendo que, o sentido de uma palavra, por exemplo, não existe em si mesmo, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo histórico-social em que as palavras mudam de sentido de acordo com posições sustentadas pelos sujeitos que as empregam.

As relações discursivas, como se vê, não são internas ao discurso, mas não são, também, relações exteriores ao discurso, que o limitariam ou lhe sobreporiam certas formas, ou mesmo o imporiam, em determinadas circunstâncias, a enunciar certas coisas. Tais relações apresentam-se, de alguma maneira, no limite do próprio discurso, oferecendo-lhe objetos de que ele pode falar, determinando o conjunto de relações que o mesmo deve efetuar para poder falar desses objetos, com o intuito de abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los, compará-los, etc. Logo, essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática social (Foucault, *op. cit.*, p. 52-53).

Ao procurar a unidade do discurso junto aos próprios objetos, à sua distribuição, ao jogo de suas diferenças, de sua proximidade ou de seu afastamento, chegamos, não a uma caracterização ou forma do discurso, como se pôde perceber, mas a um conjunto de “regras” que são constitutivas de uma prática que definem a unidade do discurso em sua especificidade. Neste sentido, podemos relacionar esses objetos ao conjunto de regras que permite formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de constitutividade histórica. Isso significa fazer, por assim dizer, uma história dos objetos discursivos que exponha o sentido das regularidades que regem sua dispersão (*idem, ibidem*, p. 54-55).

É importante destacar que o trajeto de reflexão e análise teórica empreendida neste trabalho ressalta, a cada observação, a complexidade e abrangência da temática proposta para o estudo, bem como as implicações resultantes dessa reflexão teórica que vem se construindo. Esperamos, contudo, que um olhar dialógico-analítico sobre o *corpus* propicie indícios dessas relações teórico-discursivas, constatando, também, a

possibilidade de estudo do sentido das regularidades que regem a dispersão do discurso literário.

2.4. OS ASPECTOS HETEROTRÓPICOS DA CONJUNTURA SENTIDURAL

Observamos a *heterotropia* como o fenômeno discursivo que ocorre quando os sentidos estão sujeitos a deslocamentos de significação. Tal conceito foi ajustado, através da idéia traçada por Foucault (1987, p. 7-8), quando afirma que:

As heterotropias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a 'sintaxe', e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza 'manter juntos' (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas.

Constataremos posteriormente, no capítulo de análise do *corpus* escolhido, que a partir do estudo dos processos heterotrópicos presentes nas manifestações do discurso literário em Joyce, com enfoque para *Ulisses*, há possibilidades dos discursos lá constituídos disfarçarem, encobrirem, minarem, abalarem, arruinarem, deteriorarem os sentidos revelados na manifestação discursiva que influenciou sua concepção, se pontuarmos o nível temático: o discurso literário em Homero, tal seja a *Odisséia*. É esta, pois, a fundamentação de sentido da heterotropia no texto literário em questão: deturpar o sentido discursivo primeiro, criando, dessa forma, um certo incômodo no leitor que o faça questionar a significação diacrônica do sentido posto, isto é, o posto constituído,

instaurado na anterioridade discursiva, que se apresenta como elemento fundador do processo enunciativo.

Portanto, de alguma forma, os processos heterotrópicos são fundamentais, não só porque são espaços de apagamento, esquecimento e denegação, não somente porque alguém desloca um sentido ou porque *apagou* o sentido primeiro, ou porque *o esqueceu*, ou porque quis *denegá-lo*, mais do que isso, a heterotropia constitui-se como uma das vozes inscritas no dialogismo, sendo condição de alteridade entre os dizeres, entre as formas de dizer e não-dizer das significações.

Isto, então, equivale a dizer que a heterotropia questiona o sentido pré-construído em uma dada conjuntura que, neste caso, trata-se de acontecimentos enunciativos situados em textos literários tomando-se por ocasião *Ulisses*, já que hipotetizamos neste a instauração de processos heterotrópicos, a partir de sentidos instaurados na *Odisséia*, constatados aqui como uma conjuntura de discursos posta que será re-significada pela outra, a conjuntura discursiva joyceana.

2.5. O INTERDISCURSO NA CONSTITUTIVIDADE DO DISCURSO LITERÁRIO

Como já observamos, da perspectiva do discurso literário torna-se obrigatório considerar a enunciação, as condições de produção, a dosagem ficcional (tal seja as asserções fingidas sobre a realidade, criadas pelo autor, mas que produzem

indiretamente uma obra literária) e, a partir destes, o próprio texto⁸ como unidade de análise. Assim, a concepção deste trabalho não permite a análise de textos isolados, mas a relação observada entre os mesmos; e não somente com um único discurso, mas com as relações que este estabelece e mantém com as suas próprias condições de produção.

Maingueneau (1997, p. 113), ao citar a pesquisa de J. J. Courtine, presume uma reflexão sobre a identidade das formações discursivas, pois, de acordo com um artigo escrito por Courtine juntamente com J. J. Marandin, define-se uma formação discursiva a partir de seu interdiscurso e não vice-versa:

O interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é levada (...) a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos (Maingueneau *op. cit.* Courtine & Marandin, 1981).

Para explicar a conceituação de interdiscurso, Maingueneau (1997, p. 116-118) distingue *universo*, *campo* e *espaços* discursivos, uma vez que estes apreendem elementos indicadores da relação interdiscursiva entre FDs em sua própria funcionalidade discursiva. Assim, por universo discursivo entende-se o conjunto de variadas formações discursivas que interagem em uma determinada conjuntura,

⁸Concebido neste trabalho como manifestação discursiva, enquanto materialidade lingüística, dentro da enunciação.

representando, pois, um conjunto inacabado e por ser amplo, não pode ser apreendido em sua globalidade. Por isso apresenta pouco interesse ao analista, servindo apenas para definir o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de serem estudados como, por exemplo, os campos discursivos (Foucault, 2002, p. 64).

Estes, por sua vez, formam um conjunto de formações discursivas que se encontram em afluência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. Podemos tratar, por exemplo, do campo político, filosófico, artístico, matemático, entre outros. As formações discursivas, pertencentes a uma determinada sincronia, constituem um campo discursivo de mesma formação social, porém, divergem no modo de preenchê-la, o que faz com que se encontrem em relação polêmica, de aliança ou de oposição. E cada uma define sua identidade pela mediação desse sistema de diferenças. Geralmente, como não é possível estudar um campo discursivo em sua totalidade, recortam-se subcampos considerados analiticamente produtivos, constituindo os espaços discursivos.

E, por fim, os espaços discursivos são recortes discursivos que o analista isola no interior de um campo discursivo tendo em vista propósitos específicos de análise. Para fazer esses recortes é necessário um conhecimento e um saber histórico que permitirão levantar hipóteses que serão confirmadas ou refutadas ao longo da pesquisa.

Através da abordagem destes três itens, Maingueneau (1997, p. 119-120) propõe considerar os fundamentos semânticos que se incluem nos discursos, ou seja, como os discursos se apóiam na relação interdiscursiva, assim

(...) sustentar que o espaço pertinente para as regras é da ordem interdiscursiva consiste em propor ao analista o interdiscurso como objeto e fazê-lo apreender, de imediato, não uma formação discursiva, mas a interação entre formações discursivas. Isto implica que a identidade discursiva está construída na relação com o Outro. Não se distinguirá, pois, duas partes em um “espaço discursivo”, a saber, as formações discursivas por um lado, e suas relações por outro, mas entender-se-á que todos os elementos são retirados da interdiscursividade.

Nesse sentido, um discurso nunca seria autônomo e homogêneo, pois ele sempre se remete a outros discursos, suas condições de possibilidades semânticas se concretizariam em um espaço de trocas, jamais enquanto identidade fechada. Nessa perspectiva, devemos perceber a existência de uma relação discursiva com o OUTRO, uma vez que a identidade discursiva constrói-se na relação interativa entre várias FDs:

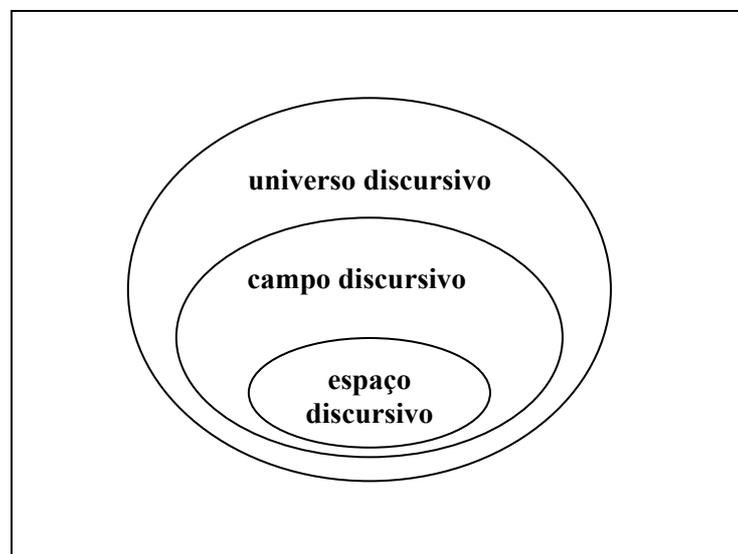


FIGURA 1: OS DISCURSOS NA RELAÇÃO INTERDISCURSIVA

Podemos notar, então, que o interdiscurso manifesta-se na heterogeneidade e na alteridade⁹, sendo o OUTRO constitutivo do interdiscurso e “peça” necessária para que o sentido possa ser produzido. A partir da relação observada entre interdiscurso e alteridade, Maingueneau (*op. cit.*, p. 118-123) chega à noção de intertextualidade definida como os tipos de relações intertextuais legítimas, que uma FD mantém com outras. Uma vez que o texto é tomado como unidade de análise deste estudo, essas relações intertextuais parecem fundamentais para se alcançar os objetivos dessa discussão teórica.

A partir da perspectiva da AD, podemos estabelecer uma relação da noção de intertextualidade com o conceito de interdiscurso, já mencionado na introdução deste tópico. Quando Courtine & Marandin dizem que uma formação discursiva alude a seu exterior e que tende a se redefinir, tais autores apontam não só a lembrança dos próprios elementos constitutivos das FDs, mas também o apagamento, o esquecimento e a denegação como fatores de (re)organização dos sentidos no interior do interdiscurso.

⁹Para Authier-Revuz (1982), a alteridade representa um imbricamento natural entre os discursos, ou seja, cada discurso revela-se na existência de elementos de outros discursos e vice-versa. Isso significa que, ao mesmo tempo em que se pode considerar os sentidos de um discurso constitutivos de OUTROS, pode-se também deslocá-los em função das especificidades enunciativas do mesmo. Da mesma forma, esses sentidos podem ser apagados, reduzidos ou reproduzidos, de acordo com essas particularidades.

2.6. A ENUNCIATIVIDADE POLIFÔNICA DO DISCURSO LITERÁRIO

O conceito de polifonia foi amplamente estudado e (re)formulado por diversos autores que, de uma forma ou de outra, inserem-se no universo de contribuições teórico-reflexivas em torno do arcabouço teórico da AD francesa, como, por exemplo, Brandão (1998, p. 91), quando se remete constitutivamente à Maingueneau (1987), afirma que a polifonia *refere-se à qualidade de todo discurso estar tecido pelo discurso do outro, de toda fala estar atravessada pela fala do outro.*

Para Ducrot (1987), que retoma o conceito de polifonia de Bakhtin e o utiliza como ferramenta em sua visão de Semântica Argumentativa, de um mesmo enunciado emergem várias vozes. De acordo com o próprio Bakhtin (1981), torna-se necessário reconhecer que várias vozes falam simultaneamente, sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras.

Desse modo, o tratamento dado a este tópico será pela voz de Bakhtin, uma vez que este filósofo da linguagem discutiu amplamente a tese do romance polifônico ao estudar e problematizar a obra de Dostoiévski. Assim, ao discutir o que viria a ser a polifonia, Bakhtin estabelece uma relação desta com o problema do *diálogo* como fundamento do pensamento criativo e da própria criação.

Nesta problematização, o teórico russo polemiza com os mais célebres críticos da literatura de Dostoiévski, considerando que a autêntica multiplicidade de vozes, bem como as consciências independentes, constituem a peculiaridade fundamental do estilo romanescos de Dostoiévski. Tais considerações bakhtinianas encontram seus fundamentos a partir da diversidade social, ideológica e psicológica da linguagem. Neste trabalho, especialmente, focalizamos a diversidade de vozes na obra literária, que

é construída, por sua vez, como um discurso dialogado. Desse modo, a consciência do sujeito falante – neste caso pode ser da personagem, do narrador, do autor, enfim, de quem está com a palavra – é tomada como OUTRA consciência que não se objetifica, ou seja, não perde a sua condição de ser autônomo e ao mesmo tempo equivale ao discurso dialogado, não se fechando em si, nem se convertendo em mera veiculação da consciência do autor sobre um determinado acontecimento discursivo.

Devemos explicitar que a conjuntura enunciativa é o elemento detonador dessa autonomia, uma vez que a conjugação de sentidos, em um determinado propósito, é heterotrópica, ou seja, deslocável. Por isso, essa “outra consciência” instaura-se como elemento integrante do processo enunciativo e o seu lugar encontra-se no intervalo histórico de dispersão dos sentidos. Já o autor precisa respeitar essa autonomia que se constitui, sob pena de comprometer o fio discursivo em função de querer circular os acontecimentos discursivos à sua própria consciência.

Desse modo, a concepção polifônico-dialógica da linguagem, concebida e desenvolvida por Mikhail Bakhtin, confere à expressão enunciativa um caráter social e ideológico que, determinada pelo meio externo, estrutura e orienta a atividade mental do sujeito falante. Observemos, então, que o discurso submete-se a uma situação social imediata, bem como ao meio social mais amplo no processo da materialização da linguagem, fundamentando o processo de *interação verbal*.

A elucidação do que vem a ser o processo de interação verbal encontra a sua explicação primeira na *teoria da expressão*. Temos por expressão tudo aquilo que se exterioriza, de alguma forma, a partir da consciência interior do sujeito-interlocutor diante do OUTRO, utilizando, pois, um código de signos exteriores de conhecimento mútuo. Com isso, concluímos que, em primeira instância, a expressão possui duas faces,

ou seja, uma interior – designada pela consciência – e outra exterior – o ato do sujeito se expressar para o OUTRO ou para si mesmo.

De acordo com Bakhtin (1988, p. 111), *tudo que é essencial é interior, o que é exterior só se torna essencial a título de receptáculo do conteúdo interior, de meio de expressão do espírito.*

Tal proposição solidifica um certo dualismo entre o que é interior e o que é exterior, privilegiando explicitamente o interior, uma vez que o ato de objetivação do pensamento procede do interior para o exterior. Assim, na relação *interior/exterior*, há uma certa relação de interdependência: a origem da expressão encontra-se no *conteúdo exterior*, mas também pela objetivação do pensamento só ser possível através deste (Bakhtin, 1988, p. 111-112).

Dessa maneira, o exterior é origem quando se trata da expressividade de interação verbal na enunciação. Por outro lado, o interior não é origem quando no processo dialógico existe o condicionante social, que opera na própria enunciação, portanto, no próprio processo de interação verbal e, nesse caso, a origem deixa de ser o interior.

O interlocutor, real e determinado socialmente, por sua vez, encontra-se como sujeito deste processo interativo denominado interação verbal, isto é, o sujeito engloba em seu interior não apenas a materialidade da consciência interior através da expressão enunciativa, mas ratifica a inter-relação entre a evolução social e lingüística, tendo em vista que uma outra forma de relação social requer uma outra forma de interação verbal, repercutindo mudanças na língua. Assim, podemos verificar no horizonte social polifônico, que constitui a consciência coletiva, interior do locutor, a base da atividade mental do mesmo, construída em um determinado meio social e ideológico.

Temos, portanto, por expressão enunciativa, a materialização da consciência interior coletiva do locutor, determinada pelas condições impostas pelo meio no momento da enunciação e pelos interlocutores, isto é, sujeitos do processo de interação verbal. Segundo essa perspectiva, o sujeito constitui-se no discurso dialogicamente, a partir da clivagem dos vários discursos que se apresentam em seu meio social, histórico e ideológico.

O discurso do OUTRO apresenta-se como sendo de fundamental importância para que o sujeito constitua-se discursivamente; assim, dentro do processo de interação verbal, a palavra procede de alguém (outro-exterior) e dirige-se a alguém, definindo o locutor em relação ao OUTRO, que, sujeito ativo no processo da interação verbal, constitui-se dialogicamente também através do discurso.

De acordo com tais proposições acerca do processo de interação verbal, pode-se observar que tal processo permanece intrínseco na concepção polifônico-dialógica da linguagem. Podemos, portanto, ilustrar tal relação teórica a partir da seguinte equação:

$$IV = Ee (S+I) + MCcL [Cim (H+C+Ps) + DOs]$$

LEGENDA

IV = INTERAÇÃO VERBAL
 Ee = EXPRESSÃO ENUNCIATIVA
 S = SOCIAL
 I = IDEOLÓGICO
 MCcL = MATERIALIZAÇÃO DA CONSCIÊNCIA COLETIVA DO LOCUTOR
 Cim = CONDIÇÕES IMPOSTAS PELO MEIO
 H = HISTÓRICO
 C = CULTURAL
 Ps = PSICOLÓGICO
 Dos = DISCURSOS OUTROS

Um processo de *interação verbal* (IV) resulta em uma *expressão enunciativa* (Ee) que se caracteriza pelas condições *sociais* (S) e *ideológicas* (I) a que o sujeito está inserido, revelando a *materialização da consciência coletiva do locutor* (MCcL) que se determina pelas *condições impostas pelo meio* (Cim) que podem ser de ordem *histórica* (H), *cultural* (C) ou *psicológica* (Ps) e, também, pela clivagem dos *discursos outros* (DOs).

No que se refere ao tipo de relação teórica estabelecida, o processo de interação verbal, desenvolvido por Bakhtin (1988), assevera a sua própria concepção polifônico-dialógica da linguagem. Portanto, o filósofo considera no processo de expressão enunciativa a presença das condições de produção do ato de se enunciar algo a alguém (ou a si próprio), assim como a consciência coletiva que designa os OUTROS no discurso do sujeito-locutor.

O conceito de enunciatividade tratada por Santos (2000, p. 114) contextualiza, aqui, a inserção do processo de interação verbal na questão da polifonia, bem como a dinâmica dessa polifonia no discurso literário, uma vez que a enunciatividade se apresenta como um *conjunto de propósitos contidos na práxis social de um sujeito, declaradas em suas ações e colocadas em uma situação específica de atribuição de sentidos*.

Voltemos a Dostoiévski para exemplificar a relação entre polifonia e discurso literário. O romance polifônico que, de acordo com Bakhtin (1981), foi criado por Dostoiévski, gerou o principal elemento da teoria dialógica bakhtiniana: a polifonia. Apesar de Bakhtin não ter elaborado uma conceituação pontual para a polifonia, tal conceito desenvolve-se no conjunto de sua análise do romance como uma representação

do homem que fala e discute idéias, em uma produção bivocalizada da imagem da linguagem, ou seja, nos limites do diálogo:

Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência. (Bakhtin, 1981, p. 223)

Embora a teoria do romance de Bakhtin tenha se constituído a partir do romance polifônico, o filósofo da linguagem reconhece que polifonia não é um atributo de todo romance. Foi Dostoiévski quem realizou a polifonia pela primeira vez em seus romances, definindo o seu processo criativo enquanto autor. Dessa forma, nem todo discurso bivocalizado garante a polifonia, que surge exatamente pela total ausência de um ponto de vista autoral. Somente dessa maneira o debate de idéias acontece em uma arena de confrontos dinâmicos sem caminhar para uma conclusão (Machado, 1995, p. 132).

Como uma realização primordial do dialogismo, a polifonia, não é apenas expressão de um discurso bivocalizado. Na verdade, a polifonia marca um posicionamento radicalmente inusitado do autor no romance. Assim, é necessário reconhecer, no universo literário, que várias vozes falam simultaneamente, sem que uma dentre elas seja preponderante e julgue as outras.

2.7. OS CAMPOS DE APLICAÇÃO DO DISCURSO E AS SUAS RELAÇÕES COM AS REGULARIDADES DE ANÁLISE PROPOSTAS

Neste tema de estudo traçaremos a descrição da organização do campo de enunciados em que emergem os acontecimentos discursivos, tais sejam o *campo de presença*, o *campo de concomitância* e o *campo de memória*, formulados por Foucault (2002), e a relação que se estabelece com as regularidades propostas para a análise do discurso literário, ou seja, como a *polifonia* constitui as *relações interdiscursivas* e os *processos heterotrópicos*.

Por campo de presença, concordamos com Foucault (2002, p. 64):

(...) todos os enunciados já formulados em alguma outra parte e que são retomados em um discurso a título de verdade admitida, de descrição exata, de raciocínio fundado ou de pressuposto necessário, e também os que são criticados, discutidos e julgados, assim como os que são rejeitados ou excluídos do discurso.

Nesse campo de presença, podemos observar que as relações instauradas podem ser de algumas ordens: da verificação experimental, da validação lógica, da repetição pura e simples, da aceitação justificada pela tradição e pela autoridade, do comentário, da busca das significações ocultas, da análise do erro. Essas relações, por sua vez, podem ser explícitas (formuladas em enunciados especializados, tais sejam referências, alusões, discussões críticas) ou implícitas, pois são introduzidas polifonicamente nos enunciados correntes. A este campo enunciativo relaciona-se a polifonia, uma vez que o sentido do enunciado é uma descrição de sua enunciação e para essa descrição o enunciado fornece indicações fundamentais, seja a atribuição à própria enunciação feita

por um ou vários sujeitos que seriam sua origem, seja a necessidade de se distinguir entre esses sujeitos que enunciam algo.

Em nossa pesquisa o campo de presença será tomado como elemento de inter-relação para construirmos os índices de polifonia referentes à *Odisséia*, de Homero, instaurados em *Ulisses*, de Joyce.

Distinto do *campo de presença* podemos descrever um *campo de concomitância*, que trata

(...) dos enunciados que se referem a domínios de objetos inteiramente diferentes e que pertencem a tipos de discurso totalmente diversos, mas que atuam entre os enunciados estudados, seja porque valem como confirmação analógica, seja porque valem como princípio geral e como premissas aceitas para um raciocínio, ou porque valem como modelos que podemos transferir a outros conteúdos, ou ainda porque funcionam como instância superior com a qual é preciso confrontar e submeter, pelo menos, algumas proposições que são afirmadas. (Foucault, *op. cit.*, p. 64-65)

A este campo enunciativo relacionamos o interdiscurso, uma vez que o estudo da especificidade de um discurso faz-se colocando-o em relação com outros discursos. Sob essa perspectiva, o interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos não seriam senão componentes. Esses discursos teriam a sua identidade estruturada a partir da relação discursiva entre eles e não independentemente uns dos outros para posteriormente serem colocados em relação.

Na constituição de nosso percurso de análise de *corpus*, o campo de concomitância será tomado como elemento de inter-relação para identificarmos a interdiscursividade da *Odisséia*, de Homero, que atravessa os sentidos construídos em *Ulisses*, de Joyce.

Finalmente, podemos citar o *campo de memória*, pois trata-se

(...) dos enunciados que não são mais nem admitidos nem discutidos, que não definem mais, conseqüentemente, nem um corpo de verdades nem um domínio de validade, mas em relação aos quais se estabelecem laços de filiação, gênese, transformação, continuidade e descontinuidade histórica (*idem, ibidem*, p. 65).

Podemos, então, relacionar o campo da memória com a heterotropia de sentidos. Partindo de uma monumentalização de sentidos, situados na diacronia de constituição de significações nos discursos, a inter-relação heterotrópica se articula na percepção de pontos convergentes entre sentidos de uma enunciação sincrônica que são atravessados pela constitutividade diacrônica de significações e a transgressão sentidural que se instaura nessa sincronia enunciativa. Em nossa pesquisa, Joyce constitui sentidos em *Ulisses*, deslocando sentidos já-ditos na *Odisséia*. Assim, a partir da heterotropia não se fala mais em definir um discurso, mas em transformar os enunciados, ou seja, deturpar o sentido discursivo primeiro, criando, dessa forma, um sentido outro.

Assim, o campo da memória serve de espaço de interseção entre um sentido primeiro e a instauração de um sentido outro. Assim, a significação diacrônica desse sentido primeiro, um posto constituído, se instaura na anterioridade discursiva de significação desse sentido, como elemento fundador do processo enunciativo. Nesse sentido, os espaços de apagamento, esquecimento e denegação, podem ser resgatados no campo de memória, não somente porque alguém desloca um sentido ou porque *apagou* um sentido primeiro, ou porque *o esqueceu*, ou porque quis *denegá-lo*, mais do que isso, o campo de memória relaciona-se com os processos heterotrópicos por este constituir-se

como uma das vozes inscritas no dialogismo da linguagem, sendo condição de alteridade entre as formas de dizer e não-dizer.

Logo, pela natureza conceitual dos campos de aplicação do discurso, construiremos inter-relações para examinar as regularidades verificadas em nosso *corpus* com o intuito de demarcar uma unidade de sentido na enunciação. É importante mencionar que a polifonia é objeto primeiro de estudo e que, a partir dela, podemos verificar a presença do interdiscurso, que, por sua vez, revela a heterotropia. Elaboramos, portanto, uma figura representativa dessas inter-relações sentidurais, constituindo, assim, uma equivalência entre os campos de aplicação do discurso e as regularidades apreendidas para análise do *corpus*. Esta figura nos auxiliará na compreensão dos comportamentos sentidurais no discurso literário, enfoque a ser abordado no capítulo de análise.

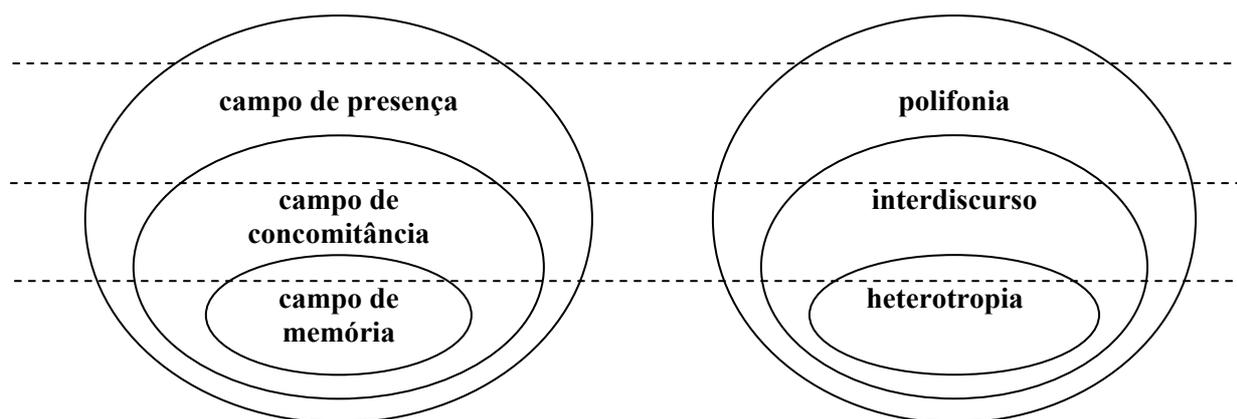


FIGURA 2: INTER-RELAÇÕES SENTIDURAIS ENTRE OS CAMPOS DE APLICAÇÃO DO DISCURSO E AS VARIÁVEIS DISCURSIVAS.

Assim, a partir da articulação teórica desenvolvida até então, pontuaremos as duas obras literárias em epígrafe – a *Odisséia*, de Homero e *Ulisses*, de James Joyce – uma vez que estas se constituirão objetos de estudo para uma análise eminentemente discursiva, considerando para tal análise as relações interdiscursivas e os processos heterotrópicos entremeando polifonias.

III. AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS E OS PROCESSOS HETEROTRÓPICOS ENTREMEANDO POLIFONIAS

Paraíso de pretendentes então e agora. Ele salvou homens do afogamento e tu tremes aos ladrios de um vira-lata. Mas os cortesãos que ridicularizavam Guido em Or san Michele estavam em sua própria casa. Cães de... Não queremos de tuas abstrusidades medievais. Farias tu o que ele fez? Um bote haveria de estar perto, um salva-vidas. Natürlich, posto aí para ti. Farias ou não farias? O homem que se afogara nove dias antes ao largo da pedra da Virgem. Esperam por ele agora. A verdade, cospe-a fora. (Joyce, 1992, p. 38)

3.1. CONSIDERAÇÕES SOBRE O *CORPUS*

O *corpus* desta dissertação é constituído pelas obras literárias *Ulisses*, de James Joyce e *Odisséia*, de Homero. No entanto, estabelecemos um recorte de análise, considerando os episódios, em *Ulisses*, que apresentam uma relação polifônico-enunciativa com a *Odisséia*, sendo estas observadas a partir de relações interdiscursivas, bem como através dos processos heterotrópicos, uma vez que tais aspectos discursivos são focos representativos para a discussão aqui pretendida.

Preferencialmente, foi feita a opção de utilizar as obras traduzidas para a língua portuguesa, uma vez que o interesse de pesquisa não reside na questão de “autenticidade” de sentidos entre línguas ou da legitimidade de “autoria”. Por outro lado, o interesse da pesquisa reside em resgatar os entrecruzamentos de discursos e

sentidos na alteridade enunciativa da narrativa de Joyce em relação às vozes de Homero presentes em *Ulisses*. Nesse sentido, foram utilizadas as obras *Ulisses*, de James Joyce, tradução de António Houaiss, 7ª ed., da Editora Civilização Brasileira e a *Odisséia*, de Homero, tradução direta do grego (como informa o próprio livro), introdução e notas por Jaime Bruna (da Universidade de S. Paulo), 17ª ed., da Editora Cultrix.

As opções epistêmico-metodológicas já foram detalhadas no capítulo anterior, mas cabe ressaltar um aspecto: a proposta desta dissertação é a de empreender uma análise do ponto de vista da AD, a partir das interlocuções entre as duas obras literárias selecionadas, considerando as condições de produção dos discursos que circunscrevem a materialização em textos escritos, de gênero literário, buscando os indícios de interdiscurso e heterotropia tomados neste presente trabalho como aspectos constituintes dos efeitos polifônicos.

3.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE A METODOLOGIA DE ANÁLISE DO *CORPUS*

Desenvolveremos o trabalho proposto partindo da hipótese inicial de que “há influências das manifestações discursivas de Homero em Joyce”, chegando-se à seguinte relação dialógica: um autor *x* se espelha num autor *y* com o intuito de conceber a sua própria obra. Dessa relação surgem duas questões que orientarão o desenvolvimento da pesquisa em questão revelando, também, a questão da interdiscursividade e das heterotropias que envolvem as obras: i) Quais são os elementos pertencentes à *Odisséia* que podem ser encontrados em *Ulisses*?; ii) Como se

caracterizam os elementos pertencentes à *Odisséia* que podem ser encontrados em *Ulisses?*; iii) Como Joyce incorpora os elementos pertencentes à *Odisséia* em *Ulisses?*

Tratando-se de uma pesquisa analítico-descritiva e interpretativa das vozes de Homero em Joyce, será observada a negociação de sentido entre ambos os textos a partir de interferências enunciativas. Portanto, consideraremos algumas subcategorias de análise com o intuito de circunscrever a interação verbal, de caráter discursivo, entre a *Odisséia* e *Ulisses*, na referencialidade polifônica de quem está com a palavra. Desse modo, tomaremos como subcategorias a *semelhança*, a *tensão*, o *afastamento*, a *interação*, a *diferença* e a *transformação*¹⁰.

Entendendo que esta é uma análise interpretativa, consideraremos não apenas o intenso diálogo entre as obras supracitadas, como também, o universo sócio-histórico – que chamaremos aqui de *lugar discursivo* – no qual se inserem os discursos enunciados. É notório observar que não está em jogo o *status* dos autores, Homero e Joyce, nem também a questão de autoria, mas sim a relação dialógico-polifônica das obras em estudo.

Com relação às matrizes de análise do *corpus*, estas foram construídas com o intuito de constatar de forma operacional-demonstrativa a presença das vozes de ambos os autores, Homero e Joyce, quando reveladas no texto *Ulisses*. Assim, é possível

¹⁰A conceituação das subcategorias citadas será tratada no próximo item de estudo.

observar três (03) matrizes: i) *Homero/Joyce* – quando as vozes não se misturam, sendo possível observar na enunciação “quem fala”; ii) *Joyce em si mesmo* – quando apenas Joyce se manifesta, revelando a sua referencialidade polifônico-ideológica e iii) *Joyce transformando Homero* – quando Joyce subverte a voz de Homero, contribuindo com a (re)significação do sentido posto na obra *Odisséia*.

É relevante mencionar que a matriz de maior interesse deste capítulo encontra-se em *Joyce transformando Homero*, pois é nesse domínio de análise que poderemos constatar a possibilidade de estudo das regularidades discursivas, como a polifonia, o interdiscurso e a heterotropia, bem como as subcategorias já mencionadas.

Delinearemos nesta análise, portanto, os estudos sobre a dispersão dos sentidos no discurso literário e as vozes de Homero na obra de Joyce a partir das constatações internarrativas levantadas. Preocupar-nos-emos, portanto, com a análise das inter-relações concomitante às seguintes regularidades verificadas na obra *Ulisses*:

- *Heterotropia*: constitui-se como deslocamentos de sentidos no domínio de uma dada conjuntura sentidural. Evidencia a apropriação de vozes e a natureza dos processos de re-significação de um sentido primeiro; esta voz assegura a referencialidade polifônica-ideológica de quem enuncia;
- *Interdiscurso*: a relação de um discurso com outros discursos através de evidências polissêmicas, que revelam a natureza da atributividade, e evidências polifônicas, que explicitam a apropriação de determinadas vozes;

- *Polifonia*: evidencia a multiplicidade de vozes que emergem do discurso literário, neste caso, e promove inte-relações entre formações discursivas (FDs).

A partir do estudo do *corpus*, pretendemos estabelecer uma análise das relações polifônicas existentes entre as obras *Odisséia*, de Homero e *Ulisses*, de James Joyce. Nesse percurso, trabalharemos com as regularidades *interdiscurso* e *heterotropia* que serão tomadas, neste trabalho, como regularidades de caráter polifônico, uma vez que a condição primeira de tais processos encontra-se em utilizar a voz do OUTRO para se enunciar algo, seja um simples diálogo, seja uma (re)significação do que foi dito anteriormente. Por outro lado, para haver heterotropia é condição preliminar a interdiscursividade, pois, como tomar a palavra do OUTRO para deslocar os sentidos atribuídos, sem dialogar com o discurso primeiro?

Desse modo, podemos perceber, nesta pesquisa, que esse deslocamento ocorre com relação aos campos de aplicação do discurso, cujo campo de presença envolve os campos de concomitância e de memória, uma vez que no campo de presença as relações instauradas podem ser de n ordens e, dentre essas ordens, configuram-se aquelas que caracterizam os campos de concomitância e de memória.

Então, pela natureza conceitual dos campos de aplicação do discurso, relacionamos a esses as regularidades apreendidas com o intuito de demarcar a unidade de sentido na enunciação. É importante mencionar que a polifonia constitui-se objeto primeiro de estudo e que, a partir dela, podemos verificar a presença do interdiscurso, que, por sua vez, revela a heterotropia. Elaboramos, portanto, um gráfico representativo dessa unidade sentidural para expor a equivalência entre os campos de aplicação do discurso e as regularidades, bem como as suas disposições no discurso literário, objeto

de estudo nesta pesquisa e que será tratado, na seqüência deste, no capítulo de análise do *corpus*.

3.3. GRÁFICO-BASE DE ANÁLISE DO CORPUS: ACOMPANHAMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO DE ANÁLISE

Uma vez demarcada as propostas iniciais de análise do *corpus*, que já foram discutidas anteriormente, verificamos a relevância de se estabelecer e seguir uma orientação teórico-discursiva fundamentada nas reflexões empreendidas do Capítulo II. Com isso, sentimos a necessidade de construção de um *gráfico-base*¹¹ para analisar as seqüências discursivas do *corpus* com o intuito de facilitar, posteriormente, a leitura do exame pormenorizado do *corpus* e, também, porque este gráfico poderá ser utilizado como roteiro de acompanhamento teórico-metodológico nos próximos tópicos do capítulo.

¹¹ A denominação de “gráfico-base” é notação nossa, por ser uma síntese reflexiva de nossa autoria, além de se constituir uma base referencial para investigações discursivas futuras.

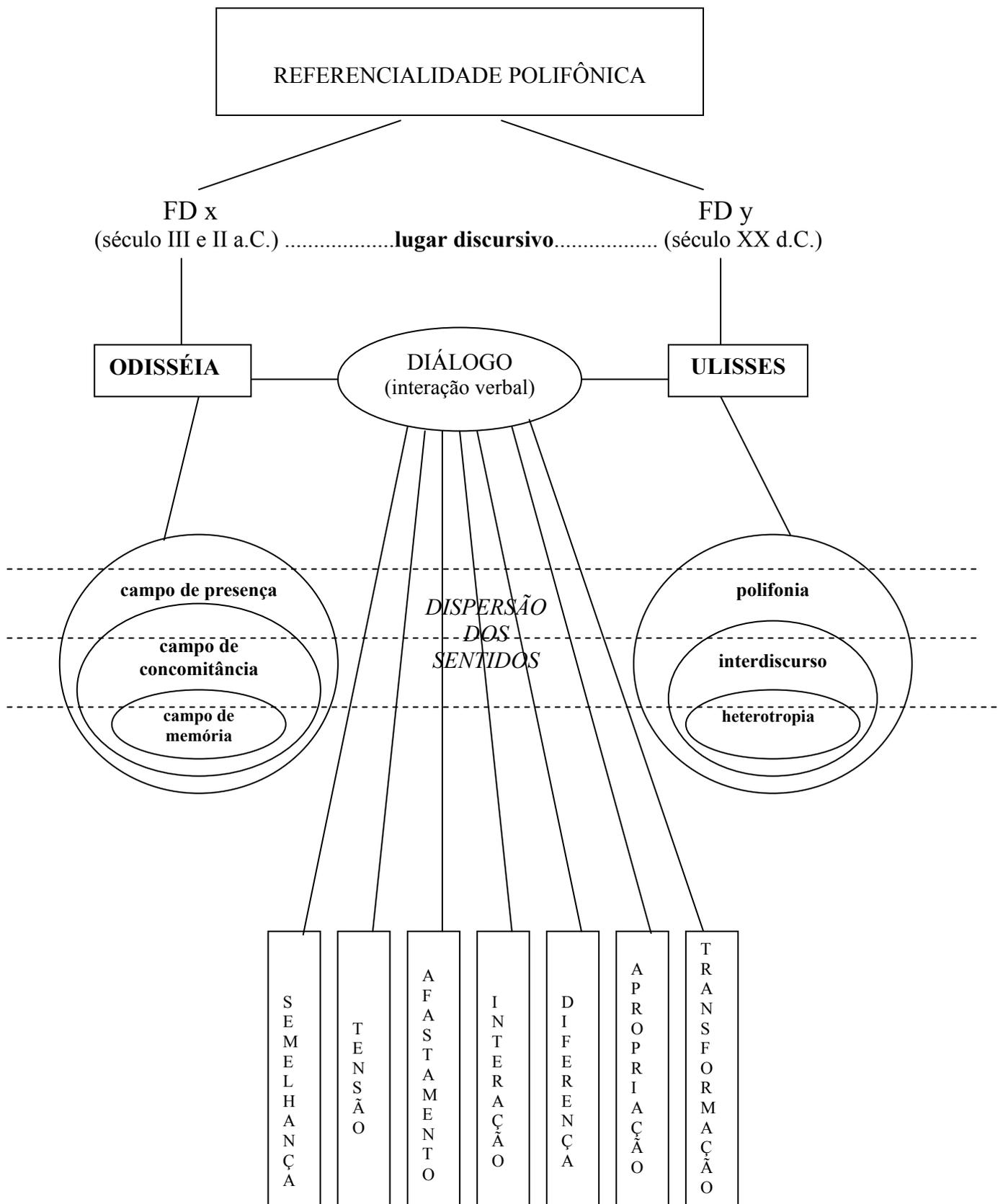


FIGURA 3: GRÁFICO-BASE DE ANÁLISE DO CORPUS.

É importante acrescentar, neste momento, algumas considerações sobre as relações teórico-metodológicas que se fizeram necessárias para a construção do *gráfico-base* para análise do *corpus* nesta dissertação, uma vez que ele é elemento fundante da análise que será explicitada logo a seguir.

A *referencialidade polifônica* apresenta-se como elemento intrínseco a duas *formações discursivas* distintas – tomemos *FDx* como a circunscrição enunciativa diacrônica¹² da obra *Odisséia* e *FDy* como a circunscrição enunciativa sincrônica¹³ consagrada a *Ulisses*¹⁴ – e, ao mesmo tempo revelador de um mesmo lugar discursivo em que o tempo cronológico não se estabelece enquanto distância de uma manifestação discursiva para outra, mas sim enquanto localidade dos sentidos que se consegue em uma e na outra manifestação discursiva, a partir de seus próprios tempos.

O componente-chave do gráfico, no entanto, encontra-se no diálogo entre as duas obras, especificamente na interação verbal que elas estabelecem. Assim, o discurso do OUTRO apresenta-se de fundamental relevância para que o UM constitua-se discursivamente, pois dentro do processo de interação verbal, a palavra procede de alguém e se dirige a alguém, definindo o locutor em relação ao OUTRO, que, sujeito ativo no processo da interação verbal, constitui-se dialogicamente também através do discurso.

¹² Que traz em sua enunciatividade um legado de diferentes leituras e interpretações constitutivas de sua interdiscursividade.

¹³ Sincrônica porque é pontual quando recorta um olhar sobre as vozes de Homero em Joyce.

¹⁴ Deve-se considerar que cada obra apresenta várias FDs que compõem o seu discurso. Utilizamos, contudo, de forma pragmática, *FDx* e *FDy* (no singular) para distinguirmos cada conjunto de formações discursivas observados nas obras *Odisséia* e *Ulisses*, respectivamente.

Desse modo, podemos observar o processo de interação verbal através do intervalo histórico de dispersão dos sentidos do diálogo que se estabelece entre as obras em pesquisa:

- i) Percebemos uma **semelhança** de caráter polifônico-dialógica entre as obras – FALAM A MESMA COISA;
- ii) Uma vez dada esta semelhança o diálogo passa a apresentar uma **tensão**, já que os discursos são pertencentes a formações discursivas distintas – CONFRONTAM-SE AO FALAR;
- iii) Assim, os discursos entram em um processo de **afastamento** para mostrarem o quanto são **diferentes** – DISTINGUEM-SE AO FALAR;
- iv) Contudo, ao se diferenciarem o diálogo é retomado a partir de uma **interação** – DIALOGAM;
- v) Dessa forma, o discurso homérico é **apropriado** pelo discurso joyceano, que, nesse processo de interação-apropriação **transforma** o discurso POSTO em um discurso OUTRO – UM TRANSFORMA O OUTRO.

É notório explicitar que as subcategorias de análise serão destacadas a partir da relação polifônico-dialógica entre as manifestações discursivas homérica e joyceana, já

os campos de aplicação referem-se às regularidades discursivas que serão observadas a partir de sua materialidade lingüística.

Logo, com o intuito de revelar os processos interdiscursivos e heterotrópicos entremeando polifonias, optamos em analisar de forma discursiva quatro recortes de análise do *corpus*, imprescindíveis no desenvolvimento do presente capítulo. Assim, para o estudo das relações interdiscursivas que se inserem no campo de concomitância serão analisados: o Canto VI – “Nausícaa” (O.) X “Episódio das Rochas” (U.) e o Canto XII – “As Sereias” (O.) X “Sala de Concerto” (U.). Já para o estudo dos processos heterotrópicos inseridos no campo de memória, analisaremos o Canto XI – “Evocação aos Mortos” (O.) X “Conversa sobre o Enterro de Paddy Dignam” (U.) e, também, fragmentos dos Cantos X, XI e XII – “Circe” (O.) X “O bordel” (U.). É importante elucidar que os fragmentos literários completos, referentes as obras em questão, encontram-se em ANEXO.

3.4. A ANÁLISE DAS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS INSERIDAS NO CAMPO DE CONCOMITÂNCIA

3.4.1. NAUSÍCAA (*ODISSÉIA*) X EPISÓDIO DAS ROCHAS (*ULISSES*)

No Canto VI da *Odisséia*, Atena, a deusa protetora de Ulisses, serve-se da princesa Nausícaa, filha do rei dos feácios, Alcínoo e da rainha Arete, para conseguir que os feácios proporcionem a Ulisses os meios para regressar a Ítaca. Ulisses, com efeito, foi vítima de um naufrágio, depois de ter deixado a ilha de Calipso. Muito

abatido, e depois de ter nadado durante muito tempo segurando-se em uma madeira para não ser puxado pelo mar, foi lançado para uma ilha que não conhecia.

Então, o herói adormece em um bosque, na margem de um rio. Durante esse sono, Atena envia um sonho a Nausícaa: a jovem sonhou que uma das suas amigas lhe censurava a negligência e a convidava a ir o mais depressa possível lavar no rio a roupa de toda a família. De manhã, Nausícaa pede a seus pais licença para ir lavar as roupas. Os pais permitem a sua ida de boa vontade, e ela parte, por todo o dia, com as criadas, em um carro puxado por mulas.

Assim que Nausícaa e suas aias chegam ao local, imediatamente, começam a lavar as roupas e depois de terminada a tarefa estendem-nas nas rochas para secar-lhes. Enquanto a roupa seca, a princesa e suas aias põem-se a jogar bola, junto à margem do rio. De repente, a bola escapa-se-lhes e rola para a água. Elas gritam entusiasmadas e acordam Ulisses.

Assim, o herói que estava nu, cobre-se rapidamente com ramos de árvore e aparece às jovens, mas ao verem um homem nu, as aias correm assustadas, porém, Nausícaa, influenciada por Atena, permanece. Ulisses, então, dirige-se a Nausícaa com hábeis palavras, tomando-a por uma divindade ou uma ninfa do rio, dada a sua extraordinária beleza. Nausícaa responde-lhe e promete-lhe a sua ajuda. Dá-lhe de comer, empresta-lhe vestuário, ralha com as criadas e envergonha-as por terem tido medo em vez de acolherem um hóspede enviado pelos deuses.

Ao anoitecer, Nausícaa pensa em regressar à cidade e, dessa maneira, indica a Ulisses o caminho do palácio e volta no carro com suas aias. O seu papel, na *Odisséia*, acabou, mas no fundo do coração ela ficou impressionada com o infortúnio e, sobretudo, com a beleza do herói. Confessa expressamente a suas aias que gostaria

muito de o ter por marido, e Alcínoo está disposto a dar sua filha em casamento. Entretanto, Ulisses está casado em Ítaca e deseja voltar a sua pátria e para sua Penélope e, por isso, não aceita casar-se com Nausícaa, pois isso significaria a sua renúncia ao seu lar e a sua família.

Desse modo, podemos perceber que do encontro, descrito da *Odisséia*, entre Ulisses e Nausícaa surge uma simpatia recíproca, porém, um tanto quanto contida que, supostamente seria confessada em *Ulisses*, de James Joyce, com o “Episódio das Rochas” nas peles de Leopold Bloom e Gerty MacDowell.

Em *Ulisses*, de Joyce, Leopold Bloom encontra-se desamparado caminhando sobre a praia de Sandymount quando é observado por Gerty, que projeta todo o seu desejo marital em Bloom: uma amorosa cumplicidade os aproxima, com a ajuda do anoitecer na orla marítima. Dessa forma, o entrecruzamento de Gerty e Nausícaa, Bloom e Ulisses, constitui-se como tema para o dialogismo entre os episódios, inclusive, a comparação da própria descrição da cena joyceana com a homérica. Temos, portanto, sob esta perspectiva de análise, uma relação dialógica de **semelhança** entre as cenas em estudo que se manifesta através da interdiscursividade constatada na narrativa joyceana.

Nesse sentido, construímos o quadro abaixo com o propósito de compor a relação interdiscursiva entre “Nausícaa” e o “Episódio das Rochas”, verificando o modo como Joyce confere a *Ulisses* uma relação polifônico-enunciativa com a *Odisséia*. Desse modo, abordaremos, principalmente, a caracterização das personagens Bloom X Ulisses e Gerty X Nausícaa e, também, os relacionamentos entre Bloom e Gerty, Ulisses e Nausícaa.

<p style="text-align: center;">NAUSÍCAA, SEGUNDO HOMERO</p>	<p style="text-align: center;">EPISÓDIO DAS ROCHAS, SEGUNDO JOYCE</p>
<p>Quando a moça montou na carroça, a mãe deu-lhe óleo fluido numa galheta de ouro, para que se untasse com as aias. Nausícaa apanhou o chicote e as luzidias rédeas e fustigou as mulas para que partissem; estas ornearam e arrancaram com ímpeto, levando as roupas de Nausícaa. Não ia só; juntamente com ela seguiam suas aias. (O. p.73)</p>	<p>As três mocinhas amigas estavam sentadas nas rochas, comprazendo-se com a cena vespéral e a atmosfera que era fresca mas não demais friorenta. Muitas e freqüentes vezes sóiam elas vir àquele recanto favorito para entreterem conversa aconchegada cerca das ondas faiscantes e discutirem assuntos femininos, Cissy Caffrey e Edy Boardman com o bebê no carrinho e Tommy e Jacky Caffrey, dois garotinhos de cabelos encaracolados, vestidos à marinheiro com chapéus condizentes e o nome de H. M. S. Belleisle impresso em ambos. (U. p. 258-259)</p>
<p>A seu palácio foi ter Atena, deusa de olhos verde-mar, diligenciando o repatriamento do intrépido Odisseu. Dirigiu-se à alcova ricamente decorada, em que dormia uma donzela semelhante às imortais no talhe e no semblante, Nausícaa, filha do magnânimo Alcínoo. (O. p.71)</p> <p>Quanto Ártemis frecheira se lança pelos montes, no altíssimo Taigeto ou no Erimanto, deleitando-se na perseguição dos javalis ou das céleres corças, e com ela folgam as ninfas do campo, filhas de Zeus, senhor da Égide, sua cabeça e sua fronte, para júbilo do coração de Leto, se destacaram acima das demais; por isso é fácil reconhece-la de pronto, embora todas sejam lindas; assim sobressaía entre as aias Nausícaa, a virgem inupta. (O. p.73)</p> <p>[<i>Ulisses diz a Nausícaa assim que se encontram</i>]- Suplico-te, princesa; és deusa ou mortal? Se és uma deusa, dentre as que habitam a vastidão do céu, imagino, pelo semblante, pela estatura e pelo talhe, que bem deves ser Ártemis, filha do grande Zeus; se és uma mortal das que moram na terra, três vezes bem-aventurados teu pai e tua augusta mãe, três vezes bem-aventurados teus irmãos; seus corações, sem dúvida, sempre se aquecem de íntima alegria por seres quem és, quando vêm entrar num coro de danças tão viçosa</p>	<p>Gerty MacDowell, que estava sentada perto das suas companheiras, perdida em pensamentos, contemplando longe nas distâncias, era a bem da verdade um tão bom espécime da atraente mocidade irlandesa quanto se podia desejar ver. Ela era tida como bela por todos os que a conheciam embora, como as gentes diziam com freqüência, ela fosse mais Giltrap do que MacDowell. Seu talhe era esbelto e gracioso, inclinando-se mesmo para a fragilidade, mas esses gelóides de ferro que ela vinha tomando ultimamente lhe tinham feito um mundo de bem muito maior do que as pílulas femininas da Viúva Welch e ela se sentia muito melhor daquelas perdas que costumava ter e daquele sentimento de cansaço. O palor cérico das suas faces era quase espiritual em sua pureza eburnea embora sua boca de rosa em botão fosse um autêntico arco de Cupido, gregamente perfeito. Suas mãos eram de um alabastro finamente venoso com dedos afilados e tão brancas quanto o suco de limão e o rei dos unguentos podiam tornar, ainda que fosse verdade que ela não costumava usar luvas de pelica no leito nem tampouco tomar banhos-de-pé de leite. Bertha Supple é que contara certa feita isso a Edy Boardman, uma mentira deliberada, quando ela esteve de armas desensarilhadas com Gerty (os companheirismos moçoilescos têm é claro seus pequeninos arrufos de tempo em tempo como o resto dos mortais) e pedira a ela que não passasse adiante pelo que quer que ela fizesse que fora ela que contara a ela ou ela nunca</p>

<p>vergôntea. Mas acima de todos, felicíssimo em seu coração aquele que exceder os rivais na magnificência dos dons esponsalícios e te conduzir para o seu lar. Jamais viram meus olhos um ser humano como tu, homem ou mulher; ao contemplar-te, sinto-me subjugado por tua majestade. (...) senhora, despertas em mim admiração e maravilha, e um profundo temor de tocar os teus joelhos. Porém, princesa, tem compaixão; és a primeira pessoa a quem deparo após passar tantas penas e não conheço nenhum dos outros habitantes desta cidade e deste país. Mostra-me o rumo da cidade, dá-me uns farrapos que vista (...) (O. p. 74-75)</p>	<p>mais falaria com ela de novo. Não. O seu a seu dono. Havia um refinamento inato, uma lânguida <i>hauteur</i> reginal em Gerty que eram iniludivelmente evidenciados em suas mãos delicadas e meios pés curvados. Tivessem os bons fados senão querido fosse ela nascida donadalgo de alta laia por direito próprio e tivera ela não mais que recebido o benefício de uma boa educação Gerty MacDowell poderia facilmente ombrear lado a lado com qualquer grande dama da terra e ver-se requintadamente ataviada, com jóias na fronte e requestadores patricios a seus pés rivalizando-se entre si por pagarem-lhe seus tributos. (U. p. 260)</p> <p>Ela caminhava com uma certa tranqüila dignidade sua característica mas com cuidado e muito lentamente porque Gerty MacDowell era...</p> <p>Sapatos apertados? Não. Ela é coxa! Oh! O senhor Bloom olhava para ela no que ia manquejando. Pobre moça! Lá estava por que havia sido deixada de molho e os outros davam aquela disparada. Entendi que alguma coisa estava errada pelo jeito da pinta dela. Beleza escorraçada. Um defeito é dez vezes pior numa mulher. Mas as faz polidas. (U. p. 273)</p>
<p>Como um hábil artífice, que aprendeu de Hefesto e Palas Atena uma arte onímoda, executa trabalhos graciosos debruando a prata com ouro, assim ela verteu graça na cabeça e nos ombros de Odiseu. Ele, então, dirigiu-se para a beira do mar e foi sentar-se apartado, resplandecente de beleza e graça; a donzela ficou a admira-lo e, por fim, disse às aias de ricas tranças:</p> <p>- Prestai atenção, aias de alvos braços, ao que vou dizer; se esse varão entra em contato com os divinos feácios, não é contra a vontade de todos os deuses moradores do Olimpo; antes se afigurava insignificante e agora assemelha-se aos deuses que habitam a vastidão do céu. Oxalá chamassem esposo meu a um homem assim! Se ele morasse aqui e lhe aprovesse aqui permanecer! Bem, aias, daí de comer e beber ao forasteiro. (O. p.76)</p>	<p>[<i>Gerty em seus pensamentos</i>] Seu galã ideal não é nenhum príncipe encantado que pusesse aos seus pés um amor raro e maravilhoso, mas antes um homem viril com um forte rosto tranqüilo que não houvesse encontrado o seu ideal, com a cabeleira talvez ligeiramente salpicada de cinza e que a entendesse, a tomasse em seus braços aconchegantes, a apertasse contra ele em toda a força de sua profunda natureza apaixonada e a acarinhasse com um longo beijo. Seria como o céu. Por esse ela anelava nessa tarde embalsamada de Verão. Com todo o seu coração dela ela anseia por ser só dele, sua noiva comprometida na riqueza como na pobreza, na doença como na saúde, até que a morte nos separe os dois, deste para todos os dias por vir. (U. p. 262-263)</p>
<p>[<i>Ulisses diz a Nausícaa</i>] Do mesmo modo, senhora, despertas em mim admiração e maravilha, e um profundo temor de tocar os teus joelhos. Atingiu-me, porém, um sofrimento cruel; ontem, escapei ao mar cor de</p>	<p>E então veio pelos ares o som de vozes e uma reboante antifona de órgão. Era o retiro da temperança dos homens regido pelo missionário, o reverendo John Hughes S.J., rosário, sermão e benção do Santíssimo</p>

<p>vinho, após vinte dias, durante os quais sem descanso vagas e furacões violentos me trouxeram desde a ilha de Ogígia. Agora os fados lançaram-me nesta praia, para também aqui sofrer alguma tribulação; não creio que elas se acabem; muitas mais ainda me reservam os deuses para o futuro. (...) Que os deuses te concedam tudo a que aspira teu coração; um esposo e um lar, mais a graça da concórdia; nada é mais valioso e feliz do que a harmonia de vistas de marido e mulher sob o mesmo teto; ela causa mágoa enorme aos inimigos e alegria aos amigos, mas quem melhor o compreende é o próprio casal. (O. p.75)</p>	<p>Sacramento. Lá estavam eles todos reunidos sem distinção de classe social (e era espectáculo edificantíssimo de ver) naquele singelo templo à beira-mar, após as tempestades deste largo mundo fatigado, ajoelhando ante os pés da imaculada, rezando a ladainha de Nossa Senhora de Loreto, suplicando-lhe que intercedesse por eles, as velhas palavras familiares, Santa Maria, santa virgem das virgens. (U. p.264)</p>
<p>Quando esta [<i>Nausícaa</i>], enfim, ia voltar para casa, já atreladas as mulas e dobradas as belas roupas, ocorreu outra idéia a Atena, deusa de olhos verde-mar: que Odisseu acordasse e visse a donzela de belos olhos e esta o conduzisse à cidade do povo feácio.</p> <p>Nesse momento, a princesa atirou a bola a uma das aias, mas não acertou nela e sim num remoinho profundo. Então elas emitiram gritos agudos. O divino Odisseu acordou e, sentado, meditou em sua alma e seu coração:</p> <p>- Pobre de mim! De que mortais será a terra aonde chego desta vez? Serão cruéis, selváticos e iníquos? Ou de índole hospitaleira e temente aos deuses? Chegaram a meus ouvidos gritos de timbre feminino, como vozes de moças, de ninfas que habitam os elevados cimos das montanhas, as fontes dos rios e as relvasas campinas. Estarei num lugar próximo de gente de linguagem humana? Eia, vamos apurar e ver isso pessoalmente.</p> <p>Dito isso, o divino Odisseu emergiu de sob as moitas; com a grossa mão, partiu da densa mata um ramo folhudo para usar em torno de si, cobrindo as partes masculinas, e pôs-se a caminho. (...)</p> <p>Assim, apesar da nudez, compelido pela necessidade, partiu Odisseu ao encontro das donzelas de ricas tranças. Surgiu diante delas com aspecto temeroso, todo esqualido da salsugem.</p> <p>Assustadas, elas dispersaram-se, fugindo para os cômodos de areia. Restou apenas a filha de Alcínoo; Atena lhe depositara coragem na alma e tirara de seus membros o medo. Ela aguardou-o de pé firme; de sua parte, Odisseu hesitava entre abraçar-se, como suplicante, aos joelhos da jovem de lindos olhos, ou manter-se</p>	<p>Os gêmeos brincavam agora na mais aprovável das maneiras fraternas, até que por fim o senhorzinho Jack que era realmente traquinas como um diabrete que não se deixa pegar deliberadamente deu um pontapé na bola tão forte quanto podia em direção às rochas marlimosas. Desnecessário dizer que o pobre do Tommy não se fez de rogado para abrir a boca de desalento mas por sorte o cavaleiro de preto que por lá estava sentado sozinho veio galantemente em auxílio e interceptou a bola. Nossos dois campeões reivindicavam o brinquedo com berros vigorosos e para evitar complicações Cissy Caffrey gritou ao cavaleiro que atirasse, por favor, a bola para ela. O cavaleiro mirou a bola uma ou duas vezes e então a atirou por sobre a areia em direção de Cissy Caffrey mas ela rolou pelo declive e parou exactamente debaixo das saias de Gerty perto da pocinha junto da rocha. Os gêmeos clamaram de novo por ela e Cissy pediu a ela que a atirasse longe e os deixasse lutar por ela e assim Gerty deu um pontapé de volta mas ela bem que quisera que aquela boba da bola não tivesse rolado para ela e ela deu um pontapé mas errou e Edy e Cissy riram.</p> <p>– Quando se erra se tenta de novo – disse Edy Boardman.</p> <p>Gerty sorriu assentindo e mordiscou o próprio lábio. Um delicado róseo espocou em suas belas faces mas ela estava determinada de mostrar a elas então levantou um pouquinho que não mais a saia e fez uma boa pontaria e deu na bola um belo pontapé que ela foi parar bem longe com os dois gêmeos atrás dela na direção dos calhaus. Pura ciumeira está claro era aquilo e nada mais que para chamar a atenção por causa do cavaleiro em frente a</p>

<p>a distância, como estava, e rogar-lhe com palavras gentis que lhe ensinasse o rumo da cidade e desse roupas. Assim refletindo, pareceu-lhe melhor rogar-lhe à distância, com palavras gentis; a donzela podia agastar-se em seu coração, se lhe abraçasse os joelhos. (O. p. 73-74)</p>	<p>olhar. Ela sentiu o rubor quente, sempre sinal de perigo para Gerty MacDowell, surgir e incandescer suas faces. Até ali eles tinham apenas trocado olhares dos mais fortuitos mas agora sob a aba do seu chapéu novo ela aventurava mira-lo e o rosto que a fitou ali no crepúsculo, lívido e estranhamente contraído, pareceu-lhe o mais triste que jamais houvera ela visto. (U. p. 265-266)</p>
<p>Nausícaa chegou-se ao pai e disse: - Querido paizinho, será que não me arrumarias uma carroça alta e de boas rodas, a fim de levar ao rio para lavar nossa roupa fina, que está suja? A ti mesmo fica bem teres roupas limpas no corpo quando te reúnes com os próceres para deliberar; tu tens no solar cinco filhos estremecidos; dois estão casados e três solteiros exuberantes; estes quando vão dançar sempre querem vestir roupas recém-lavadas e a mim cabe cuidar de tudo isso. (O. p.72)</p> <p>Tornou-lhe [<i>a Ulisses</i>], então, Nausícaa de alvos braços: - Forasteiro, não me pareces um homem ruim nem louco. É o próprio Zeus Olímpio quem dispensa a sorte no mundo aos bons e aos maus, a cada um como lhe apraz; naturalmente ele te destinou esse fadário e, queiras ou não queiras, tens de suportá-lo. No entanto, já que vieste parar em nossa cidade e nosso país, não te faltarão roupas, nem outras atenções devidas a um suplicante que se nos depara no caminho. Mostrar-te-ei o rumo da cidade e direi o nome do povo. São os feácios os habitantes da cidade e do país; eu sou filha do magnânimo Alcínoo, em cujas mãos estão o poder e a força dos feácios. (O. p.75)</p> <p>(...) a donzela [<i>Nausícaa</i>] ficou a admirá-lo e, por fim, disse às aias de ricas tranças: - Prestai atenção, aias de alvos braços, ao que vou dizer; se esse varão entra em contato com os divinos feácios, não é contra a vontade de todos os deuses moradores do Olimpo; antes se afigurava insignificante e agora assemelha-se aos deuses que habitam a vastidão do céu. Oxalá chamassem esposo meu a um homem assim! Se ele morasse aqui e lhe aprovesse aqui permanecer! Bem, aias, daí de comer e beber ao forasteiro. (O. p.76)</p> <p>[<i>Nausícaa diz a Ulisses</i>] - Levanta-te agora, forasteiro; vamos à cidade, para eu te encaminhar à casa de meu judicioso pai, onde,</p>	<p>E no que escrutava seu coração fazia tiquetaque. Sim, era ela que ele olhava e havia sentido no seu olhar. Seus olhos queimavam nela como se a rebuscassem através e através, bem a sua própria alma. Olhos maravilhosos que eram, soberbamente expressivos, mas podia-se confiar neles? As gentes são tão estranhas. Ela podia ver logo pelos seus olhos escuros e seu pálido rosto intelectual que ele era um estrangeiro (...) Ele levava luto completo, ela podia ver isso, e a história de uma tristeza obsessiva estava escrita na sua face. Ela daria um mundo para saber o que era. Ele olhava tão intencionalmente, tão fixo e a vira dar o pontapé na bola e talvez tivesse podido ver as fivelas de aço luzidio dos seus sapatos se ela os balançasse reflexivamente com as pontas para baixo. Ela estava contente de que algo lhe dissera para pôr as meias transparentes pensando que Reggy Wylie pudesse estar fora mas isso era passado. Aqui estava aquilo em que ela sonhara tantas vezes. Era ele que importava e havia alegria no seu rosto porque ela lhe queria porque ela sentia instintivamente que ele não era como um qualquer. O coração mesmo da menina-mulher ia em pós ele, seu marideal, porque ela compreendia naquele instante que era ele. Se ele tinha sofrido, mais objecto do pecado que pecador, ou mesmo, mesmo, se ele próprio tivesse sido um pecador, um homem malvado, ela não se importava. Mesmo que ele fosse um protestante ou metodista ela podia facilmente convertê-lo se ele a amasse de verdade. Havia feridas que pediam ser curadas com o bálsamo do coração. Ela era uma mulher mulher não como tantas outras moças volúveis, infemininas que ele tinha conhecido, essas ciclistas a mostrarem o que não têm e ela apenas anelava saber tudo, para perdoar tudo se ela pudesse fazê-lo amá-la, faze-lo esquecer a memória do passado. (U. p.267)</p>

<p>asseguro-te, conhecerás todos quantos constituem a nobreza do povo feácio. Eia, faze o seguinte; tu não me parece néscio; enquanto caminhamos pelos campos e terras cultivadas pelos homens, segue a passos estugados no meio das aias, após as mulas e a carroça; eu irei mostrando o caminho. (...) Quero evitar seus comentários malignos; não quero que ninguém me achincalhe ao depois; há excessiva insolência no povo e, se algum mais maldoso nos encontra agora, talvez diga: “Quem é esse forasteiro bonito e alto, que acompanha Nausícaa? Onde o foi achar? Decerto, vai ser seu marido. Ou quem sabe ela foi buscar no barco algum extraviado de um povo distante, pois não os há por perto; talvez tenha vindo para ela, descido do céu, graças a suas preces, um deus longamente invocado, e ela o terá consigo para toda a vida. Antes assim, ainda que ela mesma tenha ido procurar um marido fora daqui; é claro, ela despreza aqui os feácios do país; não são poucos os fidalgos que a namoram”. Assim falarão e isso seria uma vergonha para mim. Eu mesma havia de indignar-me se outra assim procedesse, contra a vontade do pai e da mãe ainda vivos, andando com homens antes de realizar um casamento às claras. Forasteiro, não hesites em escutar minhas recomendações, a fim de obteres de meu pai quanto antes uma escolta para o repatriamento. (O. p.77)</p>	
<p>Assustadas, elas dispersaram-se [<i>as aias</i>], fugindo para os cômodos de areia. Restou apenas a filha de Alcínoo; Atena lhe depositara coragem na alma e tirara de seus membros o medo. Ela aguardou-o de pé firme; de sua parte, Odisseu hesitava entre abraçar-se, como suplicante, aos joelhos da jovem de lindos olhos, ou manter-se a distância, como estava, e rogar-lhe com palavras gentis que lhe ensinasse o rumo da cidade e desse roupas. (O. p. 73-74)</p>	<p>E todos eles viram o estendal relampejante mas Tommy o via também por sobre as árvores do lado da igreja, azul e depois verde e púrpura. – São fogos – disse Cissy Caffrey. E eles todos precipitaram-se pela margem para ver por sobre as casas e a igreja, num correrre, Edy e o carrinho com o bebé Boardman nele e Cissy segurando Tommy e Jacky pela mão para que não caíssem correndo. – Vamos, Gerty – Cissy chamou – são os fogos da quermesse.</p>
<p>[<i>Nausícaa</i>] Disse e ordenou às aias de ricas tranças: – Aias, paraí. Para onde fugis à vista de um homem? Por certo não supondes tratar-se de algum inimigo nosso; não há, nem haverá homem mortal temível que chegue ao país dos feácios com propósitos hostis, porque somos muito benquistos dos imortais. Moramos muito adentro do mar ondeante; somos os mais afastados e nenhum outro mortal mantém contacto conosco. Este pobre homem aqui</p>	<p>Mas Gerty era adamantina. Ela não tinha a intenção de ser maria-mandada. Se eles podiam correr como doidos ela podia ficar sentada portanto ela disse que podia ver de onde ela estava. Os olhos que estavam cravados nela faziam suas pulsações retinir. Ela fitou-o por um instante, acolhendo-lhe o olhar, e uma luz irrompeu nela. Paixão ardente havia naquele rosto, paixão silente como um túmulo, e esta a fazia dele. Por fim eles haviam sido deixados a sós sem os outros a se</p>

<p>chegou desgarrado; é nosso dever socorrê-lo. São enviados por Zeus todos os forasteiros e mendigos, e o pouco que se dê é bem recebido. (O. p. 75-76)</p>	<p>intrometerem e a fazerem observações e ela compreendeu que podia confiar até a morte nele, constante, um homem leal, um homem de honra inflexível até à raiz dos cabelos. As mãos e o rosto dele contraíram-se e um tremor se apoderava dela. (U. p.272)</p>
--	---

QUADRO 1: RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE “NAUSÍCAA”, DA *ODISSÉIA*, E O “EPISÓDIO DAS ROCHAS”, DE *ULISSES*.

A interdiscursividade entre os episódios em estudo pode ser verificada através da relação entre as manifestações discursivas transcritas no quadro acima. Tendo Joyce apropriado-se dos dizeres de Homero com o intuito de construir o seu “Episódio das Rochas”, Joyce, singulariza uma relação com os dizeres da *Odisséia* em que a voz de Homero faz-se essencial para a constituição dessa relação interdiscursiva.

Observemos, inicialmente, no fragmento *As três mocinhas amigas estavam sentadas nas rochas (...)* (U. p. 258), uma referência aos dizeres de Homero com relação à princesa Nausícaa (simbolicamente Gerty) e suas aias (simbolicamente Cissy Caffrey e Edy Boardman, amigas de Gerty) que foram à praia lavar roupas e as secaram nas rochas. Na passagem *jogando com sua grande bola colorida, felizes quão longo era o dia* (U. p. 259), visualizamos a mesma referência cênica tanto na obra *Odisséia* como em *Ulisses*. Nesse sentido há uma relação de **apropriação-semelhança** dos dizeres de Homero por Joyce, pois, em Homero, Nausícaa e as aias brincavam com uma bola próximas ao rio, enquanto esperavam que a roupa secasse. Joyce, seguindo as trilhas narrativas homéricas, alude a essa cena ao apresentar o jogo de bola entre as crianças, na orla da praia.

A caracterização da personagem Gerty no fragmento *Ela era tida como bela por todos os que a conheciam embora, como as gentes diziam com freqüência, ela fosse*

mais Giltrap do que MacDowell (U. p. 260), pode ser verificada como uma contraposição – e aqui observamos uma certa **tensão** discursiva – das características existentes em Gerty, isto é, Giltrap, mortal, MacDowell, imortal. Assim como Nausícaa, na *Odisséia*, foi interpelada por Ulisses como imortal, devido a sua beleza, Gerty, em *Ulisses*, caracterizada pelo avesso de Nausícaa apresenta-se mais mortal do que imortal.

Ressaltemos, nesse momento, a concepção teórica estabelecida neste trabalho: revelar o interdiscurso polifônico não significa desautorizar a ocorrência de processos heterotrópicos e vice-versa. Assim, o sentido atribuído a Gerty se distancia da descrição homérica de Nausícaa, sendo a primeira (uma garota coxa explorando a sua sexualidade e sonhando com uma vida conjugal) caracterizada pelo avesso da segunda (virgem e perfeita fisicamente a espera de um esposo). Porém, como já foi esclarecido anteriormente, o recorte de análise neste tópico consiste em focalizarmos a interdiscursividade entre as obras.

A questão supracitada também pode ser observada em: *Seu talhe era esbelto e gracioso (...) mas esses gelóides de ferro que ela vinha tomando ultimamente lhe tinham feito um mundo de bem muito maior do que as pílulas femininas* (U. p. 260). Nessa passagem, a aproximação de Gerty e Nausícaa é condicionada não para mostrar igualdades, mas sim para antagonizá-las. Dessa forma, o autor aproxima as personagens para mostrar o quanto são **diferentes**.

Com relação ao herói Ulisses, temos na narrativa joyceana o seguinte fragmento: *naquele singelo templo à beira mar, após as tempestades deste largo mundo fatigado, ajoelhando ante os pés da imaculada (...) suplicando-lhe que intercedesse por eles* (U. p. 264). Essa passagem possui uma relação de **apropriação-semelhança**, pois retrata o primeiro encontro entre Ulisses e Nausícaa, na *Odisséia*. Assim, após a tempestade

(enviada por Zeus como castigo pelos companheiros do herói terem saqueado o rebanho de Hélios) que destruiu a embarcação e naufragou todos os amigos de Ulisses, este consegue chegar à ilha dos feácios agarrado a um pedaço de madeira. O herói chega, portanto, totalmente esgotado e dorme, mas, depois de algum tempo, é acordado pelos gritos das aias e de Nausícaa que brincam com uma bola. Daí a referência homérica apropriada por Joyce quando Ulisses, ao deparar-se com a princesa Nausícaa, pensa imediatamente em abraçar suas pernas ajoelhando-se e suplicar-lhe ajuda para o repatriamento.

Já no fragmento *Jacky (...) deu um pontapé na bola tão forte quanto podia (...) por sorte o cavaleiro de preto que por lá estava sentado sozinho veio galantemente em auxílio (...) Cissy Caffrey gritou ao cavaleiro que atirasse, por favor, a bola para ela* (U. p. 265), verificamos a relação ainda de **apropriação-semelhança** com a cena homérica em que Nausícaa e as aias acordam Ulisses com gritos ao jogarem bola. Então, podemos citar como referências cênicas a praia, a bola, os gritos e a atenção de Bloom que, assim como Nausícaa e as aias acordam Ulisses, Bloom desperta-se para Gerty.

A questão da peregrinação do herói mítico revela-se a partir de uma **apropriação** dos dizeres homéricos. Explícita, contudo, a “pseudo-peregrinação” de Bloom que, caminhando pela orla marítima, vestindo luto pela morte de seu amigo Paddy Dignam, repensava os acontecimentos que permeavam sua vida. Podemos perceber que “luto completo” não se restringe à roupa do protagonista, mas a sua situação moral, uma vez que o luto é “completo”, referindo-se fato de Bloom sentir-se pesaroso com os rumos que tomou em sua vida. Nesse sentido, visualizamos uma relação de **interação** entre Bloom e Ulisses em *Ele levava luto completo (...) e a*

história de uma tristeza obsessiva estava escrita na sua face (U. p. 267), pois ambos encontravam-se humilhados, descrentes de suas atuais situações de vidas e, principalmente, sentiam-se perdidos: Ulisses encontrava-se longe de sua Ítaca, sofrendo turbulências de *n* ordens e Bloom, por sua vez, tinha a traição de sua esposa Molly marcada em sua consciência.

Já na passagem *algo lhe dissera para pôr as meias transparentes pensando que Reggy Wylie pudesse estar fora mais isso era passado. Aqui estava aquilo em que ela sonhara tantas vezes* (U. p. 267), notamos, no âmbito da **semelhança**, uma relação entre Gerty e Nausícaa. Nesse caso, assim como Gerty arruma-se com a intenção de encontrar o seu amado Reggy Wylie e acaba encontrando Bloom, sentindo-se atraída por ele, Nausícaa pensando em seus pretendentes feácios e sendo influenciada por Atena a lavar roupas para encontrar Ulisses, quando o encontra, sente-se desejosa de que o herói fique em sua terra e a tome por esposa. Nausícaa confessa esse seu desejo para as suas aias em:

- Prestai atenção, aias de alvos braços, ao que vou dizer; se esse varão entra em contato com os divinos feácios, não é contra a vontade de todos os deuses moradores do Olimpo; antes se afigurava insignificante e agora assemelha-se aos deuses que habitam a vastidão do céu. Oxalá chamassem esposo meu a um homem assim! Se ele morasse aqui e lhe aprovesse aqui permanecer! Bem, aias, daí de comer e beber ao forasteiro. (O. p.76)

Assim, como Nausícaa projeta por um instante seus sonhos conjugais em Ulisses, Gerty vê em Bloom o seu “marideal”. Abstrai-se, dessa forma, a essência sentidural do léxico no vocábulo “marideal”, isto é, MARIDO + IDEAL = MARIDEAL que se apresenta interligado a pessoa de Bloom, mas que possui um interdiscurso

referente ao herói Ulisses, pois Bloom foi a projeção do marido perfeito para Gerty, assim como Ulisses o fora para Nausícaa.

Essa relação de **interação** entre Bloom e Ulisses pode ser vista por meio dos seguintes referenciais alusivos pertencentes ao pensamento de Gerty: *Se ele tinha sofrido, mais objeto de pecado do que pecador* (U. p. 267), ou seja, ele sofre e não faz ninguém sofrer; *mesmo que ele fosse um protestante ou metodista* (U. *op.cit.*), isto é, mesmo que ele fosse um estrangeiro, um forasteiro; *fazê-lo amá-la, fazê-lo esquecer a memória do passado* (U. *idem, ibidem*), relacionando-se com a ilha de Ítaca e, conseqüentemente, Penélope, pois se Ulisses aceitasse desposar Nausícaa ele teria que renunciar todo o seu passado.

No fragmento:

E eles todos precipitaram-se pela margem para ver por sobre as casas e a igreja, num corre-corre (...) Gerty era adamantina. Ela não tinha a intenção de ser maria-mandada. Se eles podiam correr como doidos ela podia ficar sentada (...) Os olhos que estavam cravados nela faziam suas pulsações retinir. Ela fitou-o por um instante, acolhendo-lhe o olhar, e uma luz irrompeu nela. Paixão ardente havia naquele rosto, paixão silente como um túmulo (...) Por fim eles haviam sido deixados a sós (...) e ela compreendeu que podia confiar até a morte nele, constante, um homem leal, um homem de honra inflexível até à raiz dos cabelos (U. p. 272),

visualizamos o momento em que as aias correm assustadas ao ver Ulisses, porém, Nausícaa permanece. Especialmente em *Ela não tinha a intenção de ser maria-mandada* possui um tom irônico, uma vez que as aias correm obedecendo seus impulsos naturais de susto, já Nausícaa permanece influenciada, ou seja, “maria-mandada” por Atena. Temos, então, uma caracterização de censura pela postura de Nausícaa, na *Odisséia*, diferenciada da caracterização de liberdade de Gerty, em *Ulisses*, que podem ser relacionadas a partir da enunciatividade polifônica desta última obra. Aqui, é

importante observar o início da **apropriação-diferença** discursiva, que terá seu apogeu através dos processos interdiscursivos explicitados no encontro entre Nausícaa e Ulisses, nas peles de Gerty e Bloom. Nessa perspectiva, podemos destacar a reação de Gerty ao sentir-se envolvida por um estranho:

Deveria uma moça confessar? Não, mil vezes não. Esses lhes era o seu segredo, só deles, só no crepúsculo esconso e ninguém havia para saber ou dizer salvo o morceguinho que voara tão manso pela tarde aqui e ali e os morceguinhos não falam (U. p. 273).

Desse modo, os desejos e sentimentos que marcaram a relação entre Bloom e Gerty ficariam em segredo. Nausícaa, por sua vez, estabelece um jogo discursivo com Ulisses e, utilizando-se do discurso indireto, diz a ele que gostaria de ser sua esposa escondendo-se através da voz de outros:

- Levanta-te agora, forasteiro; vamos à cidade, para eu te encaminhar à casa de meu judicioso pai, onde, asseguro-te, conhecerás todos quantos constituem a nobreza do povo feácio. Eia, faze o seguinte; tu não me parece néscio; enquanto caminhamos pelos campos e terras cultivadas pelos homens, segue a passos estugados no meio das aias, após as mulas e a carroça; eu irei mostrando o caminho. (...) Quero evitar seus comentários malignos; não quero que ninguém me achincalhe ao depois; há excessiva insolência no povo e, se algum mais maldoso nos encontra agora, talvez diga: “Quem é esse forasteiro bonito e alto, que acompanha Nausícaa? Onde o foi achar? Decerto, vai ser seu marido. Ou quem sabe ela foi buscar no barco algum extraviado de um povo distante, pois não os há por perto; talvez tenha vindo para ela, descido do céu, graças a suas preces, um deus longamente invocado, e ela o terá consigo para toda a vida. Antes assim, ainda que ela mesma tenha ido procurar um marido fora daqui; é claro, ela despreza aqui os feácios do país; não são poucos os fidalgos que a namoram”. Assim falarão e isso seria uma vergonha para mim. Eu mesma havia de indignar-me se outra assim procedesse, contra a vontade do pai e da mãe ainda vivos, andando com homens antes de realizar um casamento às claras. Forasteiro, não hesites em escutar minhas recomendações, a fim de obteres de meu pai quanto antes uma escolta para o repatriamento. (O. p. 77)

Verificamos, portanto, que o sentimento de Nausícaa por Ulisses não confessado abertamente na *Odisséia*, explicita-se em *Ulisses*, revelando uma relação polifônico-enunciativa entre os episódios, instituída pela relação interdiscursiva. Joyce, porém, vai além do canto “Nausícaa” ao colocar no pensamento de Gerty, sensações não explicitadas de fato por Nausícaa.

Um fato, entretanto, pode ser curioso para essa análise: a alusão de que Gerty e Bloom relacionaram-se sexualmente na praia. De acordo com Gerty:

Ela fitou-o por um instante, acolhendo-lhe o olhar, e uma luz irrompeu nela. Paixão ardente havia naquele rosto, paixão silente como um túmulo, e esta a fazia dele. Por fim eles haviam sido deixados a sós sem os outros a se intrometerem e a fazerem observações e ela compreendeu que podia confiar até a morte nele, constante, um homem leal, um homem de honra inflexível até à raiz dos cabelos. As mãos e o rosto dele contraíram-se e um tremor se apoderava dela. (...) Então tudo se esfundiou rorejadamente no ar cinzento: tudo era silêncio. Ah! Ela mirava-o a ele no que se declinava rápida, uma miradazinha patética de protesto plangente, de reproche tímido a ele que enrubescia como uma menina. Ele estava inclinado contra a rocha de trás. Leopold Bloom (pois que era ele) mantém-se silencioso a cabeça baixada ante aqueles olhos impérfidos. Mas que cruel havia sido! Às voltas de novo? Uma bela alma pura o chamara e miserável que era, como lhe respondera? Um grosseirão consumado é que fora. Ele dentre todos os homens! Mas havia uma infinita reserva de piedade naqueles olhos, para ele também uma palavra de perdão embora ele tivesse errado e pecado e desgarrado. (U. p. 272-273)

Se Gerty deixa “no ar” se houve ou não uma relação sexual entre ela e Bloom, Bloom já desfaz muito do mistério e o sexo acontece somente no pensamento de ambos:

Oh! Exausto que essa mulherzinha me deixou. Já não sou jovem. Será que ela vem amanhã aqui? Esperar para sempre por ela em algum lugar. Deve voltar. Os assassinos voltam. Voltarei? (...) Mas foi adorável. Adeus, querida. Obrigado. Me fez sentir tão moço. (...) Oh doçurinha toda tua brancurinha moça em cima eu vi sujinha da faixa-cinta levou me fazer amor grudento nós dois travessos Graça querida ela ele metade da cama metem picosos babados Raoul para perfumar tua esposa cabeleira negra arfando sob embon *sñorita* olhos jovens Mulvey rechonchuda anos sonhos retornam fim de becos Agendath amorequinho doidinho me mostrou dela próximo ano nos calçõezinhos retorna junto dela junto dela junto dela junto.

Um morcego voava. Ali. Aqui. Longe no cinza um sino repicava. O senhor Bloom de boca aberta, sua botina esquerda aproada de viés, cabeceava, ressonava. Só por uns poucos.

Cuco

Cuco

Cuco

(...) Pois tinha um canariozinho que saía de sua casinha para dizer a hora que Gerty MacDowell tinha notado na hora que ela esteve lá pois ela era rápida como ninguém para uma coisa assim, era Gerty MacDowell, e ela notou logo que aquele cavalheiro estrangeiro que estava olhando sentado nas rochas era

Cuco

Cuco

Cuco

DESHIL Holles Eamus. Deshil Holles Eamus. Deshil Holles Eamus.

Envia-nos, ó brilhante, ó iluminado, Hornhorn, vivificação e uterifruito.

Envia-nos, ó brilhante, ó iluminado, Hornhorn, vivificação e uterifruito.

Upa, machimacho, upa! Upa! Machimacho, upa! Upa, machimacho, upa! (U. p. 283-282)

Sexo em pensamento entre Gerty e Bloom e não expresso em pensamento entre Nausícaa e Ulisses, apesar do herói ter admirado a beleza da princesa e esta ter desejado ser sua esposa. No entanto, Nausícaa representou a heroína de Ulisses, pois foi ela a responsável por ter conduzido o seu repatriamento. Gerty, por outro lado, não colaborou com a união de Bloom e Molly, mas houve resposta de Bloom à estimulação de Gerty, fazendo com que Bloom se sentisse mais jovem, sedutor, desejado e não rejeitado e perdido, como ele sentia-se frequentemente com Molly.

Dada a constatação interdiscursiva, analisada entre o Canto VI, da *Odisséia* e o “Episódio das Rochas”, de *Ulisses*, notamos – no que tange o tipo de relação – o interdiscurso polifônico inserido no campo de concomitância, isto é, a relação de um dado discurso (os dizeres de Homero apropriado por Joyce) com outros discursos (o discurso que se institui a partir desta apropriação de Joyce). Dessa forma, temos um entrecruzamento de significações e vozes, da narrativa homérica na narrativa joyceana,

que revela um dialogismo mútuo em que perpassa ora a voz de Joyce, ora a voz de Homero apropriada e re-significada pela voz de Joyce.

3.4.2. AS SEREIAS (*ODISSÉIA*) X SALA DE CONCERTO (*ULISSES*)

No Canto XII, pertencente à obra *Odisséia*, Ulisses e seus marinheiros regressam da mansão de Hades chegando ao palácio da deusa Circe. Ela, então, prepara um banquete de despedida, pois o herói seguiria viagem em busca de sua terra pátria, Ítaca. Após o banquete, Circe leva Ulisses pela mão longe dos seus companheiros para contar-lhe dos perigos que encontraria no caminho de retorno ao seu lar.

Então, Ulisses é informado pela feiticeira sobre o perigo das Sereias, que fascinam todos os homens que se aproximam, pois

Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque, com seu canto melodioso, elas o fascinam, sentadas na campina, em meio a montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas. (O. p. 142)

Desse modo, Circe orienta Ulisses a tapar com cera de mel derretida os ouvidos de toda sua tripulação para que ninguém as ouça. Porém, Ulisses poderia ouvir os cantos, se quisesse, mas seus marujos deveriam amarrá-lo com cordas no mastro da nau e apertar os nós a cada vez que o herói insistisse com os companheiros para soltar-lhe. Assim, Ulisses poderia deleitar-se ouvindo o canto das Sereias.

A deusa ainda avisou ao herói dos perigos que teria que passar com os monstros marinhos Cila e Caríbdis. Após passar por eles, Ulisses e sua tripulação chegaria a ilha de Trinácia, onde pasta o rebanho de Hélio; eles não poderiam abater nenhum animal da ilha e, se assim o fizessem, garantiriam o regresso a Ítaca.

Terminada as recomendações de Circe, Ulisses e os marinheiros voltaram-se ao mar, mas chegando próximo a ilha das Sereias, o herói resolve contar aos marujos do perigo que correm. Ulisses, então, prudente e curioso ao mesmo tempo, ordenou a todos os marinheiros que tapassem os ouvidos com cera e o amarrassem ao mastro, proibindo aos seus homens de soltá-lo quaisquer que fossem os pedidos que ele lhes fizesse. Procedia assim a conselho de Circe que lhe revelara o perigo que corria. Mal começou a ouvir a voz das Sereias, Ulisses sentiu um desejo incontrollável de ir ao seu encontro, mas os companheiros impediram-no. Dessa forma, elas diziam ao herói, entoando um belo cantar:

– Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda. (O. p. 145)

A idéia de que Sereias são seres marinhos, metade mulheres e metade peixes, advém da mitologia nórdica e não da grega. Segundo a mitologia grega, as Sereias (ou Sirenes) são gênios marinhos, metade mulheres, metade pássaros, sendo que os mitógrafos registram que elas foram citadas, pela primeira vez, na *Odisséia* (Grimal, 2000, p. 421).

Em *Ulisses*, alguns amigos reúnem-se no bar do hotel Ormond para uma conversa informal e, entre eles encontram-se, em uma mesa, Leopold Bloom, Richie Goulding, George Lidwell, já em outra, Blazes Boylan (o amante de Molly) e Lenehan e ainda, chega o padre Cowley que, costumeiramente, tocava piano na sala de concerto do bar. Contudo, antes mesmo desse cenário irromper-se na obra, uma espécie de epígrafe musical inicia-se, como uma abertura para a apresentação das garçonetes Miss Douce e Miss Kennedy que trabalham no bar e são retratadas nessa cena como as duas Sereias da *Odisséia*:

BRONZE com ouro ouviram os ferrocascos, açoferritinindo. (...)
 Uma vibrinota pifana assoprou.
 Assoprou. Azul afloração ficou sobre.
 O pináculo da cabeleira de ouro.
 Uma saltitante rosa no acetinado peito de cetim, rosa de Castela.
 Trilando, trilando: Eudolores.
 Pipi! Quem está no... pipidouro?
 Tlim tiniu a bronze em pena.
 E em apelo, puro, longo e latejante. Lentimorrente apelo.
 Engano. Palavra doce. Mas olha! As estrelas brilhantes fenecem. Ó rosa! Notas cicricrilando resposta. Castela. Rompe a manhã. (...)
 Coxa. Estalada. Confissão. Quente. Minha doçura, adeus! (...)
 Ribombo de acordes colidentes. Quando amor absorve. Guerra! Guerra! O tímpano.
 Um veleiro! Um véu vagando sobre as vagas.
 Perdido. Um tordo atordoou. Tudo perdido agora.
 Corno. Cocorno.
 Quando ele viu primeiro. Ai, ai!
 Todo investida. Todo palpação.
 Gorjeio. Ah, imã! Imantante.
 Martha! Vem! (...)
 Surdo calvo Pat trouxe forro faca levou.
 Um noctapelo lucilunar: longe: longe.
 Me sinto tão triste. P. S. Florescendo tão só.
 Escuta!
 O aguilhado e espiralado maricorno frio. Tem você o? Cada um e para o outro esparrinhamento e silente bramido. (...)
 Nunca: não, não: creia: Lidlyd. Com um galo com uma curra. (...)
 Profundissonante. Sim, Ben, sim. (...)
 Com bronze, com ouro, num verdeoceano de sombra. Bloomfloresce. Velho Bloom.
 Um titila, outro dedilha, com uma curra, com um galo.
 Orai por ele! Orai, boa gente!
 Os gostosos dedos deles anuindo.
 Bem Benaben. Bem Benben.
 Última rosa Castela de verão deixada bloomflórea eu me sinto tão triste só.
 Pímimo! Ventinho aflauta mínimo.

Homens leais. Lid Ker Cow De e Doll. É, é. Como tu homens. Vibrarei teu txantro
 com txânsia. (...)
 Então, não até então. Meu epriptáfio. Sê pfrscrito.
 Feito.
 Começar! (U. p. 193-195)

Essa introdução musical é o resultado de uma compilação de trechos musicais cantados por Simon Dedalus – que se apresenta posteriormente à chegada de todos na sala de concertos do bar – com as conversas que os amigos travaram juntamente, ainda, com pensamentos e delírios do protagonista Leopold Bloom. Assim, temos como exemplo em “Martha! Vem!” a referência a datilógrafa Martha Clifford, com a qual Bloom correspondia-se precavidamente com o nome falso de Henry Fleury e com ela fantasiava aventuras sexuais. Mas também, essa mesma evocação exclamativa pertence ao refrão da primeira música cantada por Dedalus, que se apresenta recortada pelas conversas paralelas, mas pela junção de sua letra, observamos:

Ao ver primeiro a forma tão querida.
 Pareceu-me fugir toda a tristeza.
 Esperança e delícias me acenavam.
 Mas era um sonho apenas essa vida.
 ...raio de esperança...
 Cada olhar gracioso...
 Encantaram meus olhos...
 Martha! Ah, Martha!
 Ve-em perdido bem!
 Vê-em querido bem!
 Vem!
 Para mim! (U. p. 207-208)

Voltando a citação da introdução musical da cena, observamos no fragmento *Surdo calvo Pat trouxe forro faca levou* (U. p. 194), as referências de Bloom sentado no bar do hotel esperando ser servido por Pat (que era um sujeito surdo e calvo), empregado do bar, uma espécie de faz-tudo.

Nesse mesmo fragmento introdutório já há alusões aos dizeres de Homero com relação também ao episódio das sereias, como em *Uma vibrinota pifana assoprou; O pináculo da cabeleira de ouro; Tlim tiniu a bronze em pena / E em apelo, puro, longo e latejante. Lentimorrente apelo; Ribombo de acordes colidentes. Quando amor absorve. Guerra! Guerra! O tímpano / Um veleiro! Um véu vagando sobre as vagas / Perdido. Um tordo atordoou. Tudo perdido agora* (U. p. 193).

É interessante pontuar que o próprio Joyce deu como órgão simbólico a esta cena a ORELHA, pois é expressiva a forma como a narrativa desenvolve-se a partir do que os personagens ESCUTAM, seja com relação a música ambiente, seja com relação as conversas ou por via dos próprios pensamentos íntimos.

Desse modo, com o intuito de revelar a interdiscursividade entre o episódio “As Sereias”, da *Odisséia*, e a cena da “Sala de Concerto”, de *Ulisses*, utilizaremos o quadro abaixo para apontar os referenciais musicais, os órgãos humanos que trazem a noção de música e canto, bem como as alusões as duas sereias que, inicialmente, podem ser vistas através das garçonetes Miss Douce e Miss Kennedy.

REFERENCIAIS DA MÚSICA	ÓRGÃOS DO CORPO HUMANO	ALUSÕES AS SEREIAS	ALUSÕES A <i>ODISSÉIA</i>
Num repique cochichiridente as jovens vozes ourobronze juntaram-se. (U. p. 196)	(...) atrás da orelha recurva (U. p. 195)	Miss Kennedy retirava-se triste da luz brilhante, encaracolando uma madeixa solta (...) (U. p. 195)	(...) lenta fria obscura verdemar deslizante profundura de sombra (...) (U. p. 202)
(...) em notas agudas perfurantes. (U. p. 196)	(...) jovens vozes (U. p. 196)	Miss Kennedy (...) tapou ambas as orelhas com os dedos mindinhos. (U. p. 196)	Suavemente ele cantou então uma barcarola cinzenta <i>Um Último Adeus</i> . Um promontório, um barco, um veleiro sobre ondas. Adeus. (U. p. 205)
O afinador veio hoje (...) para afinar para o concerto livre e eu nunca vi um pianista tão delicioso. (U. p. 199)	(...) abrochou de novo os lábios (...) (U. p. 196)	(...) sua cabeça bronze [<i>Miss Douce</i>] (U. p. 196)	Ela ondulava, não ouvindo a Cowley, o véu dela para um que partia, um querido, ao vento, amor, veloz veleiro, retorno. (U. p. 205)
Ouves? Palpitara, puro, mais puro, suave e mais suave, suas zumbidoras hastes. (U. p. 199)	(...) para ouvir o afogado caimartelo em acção. (U. p. 199)	Miss Douce ufava e bufava pelas narinas aquele molóide impertxnentx como um brado a caça. (U. p. 196)	Ante o rochedo de ananás de Graham Lemon, ante o elefante de Elvery ginga solavanca. Bife, rim, fígado, amassado com carne dignos de príncipes sentavam-se os príncipes Bloom e Goulding. Príncipes à carne se erigiram e beberam Power e sidra. (U. p. 205)
Uma surda canção cantada de dentro (...) (U. p. 199)	(...) chamavam uma voz a cantar a toada da manhã aljofrada, da juventude, do dá-e-toma do amor, da vida, da manhã do amor. (U. p. 199)	Arremessaram jovens cabeças para trás, bronze cochicouro, para deixar livrevoar sua risada, histeririndo, o seu outro, uma para a outra (...) (U. p. 196)	Bravos, não sabem do perigo. Xinga nomes. Toca na água. Sege ginga. Muito tarde. Ela ansiava por ir-se. É por isso. Mulher. Tão fácil como parar o mar. Sim: tudo é perdido. (U. p. 206)
Uma dúzia de alinotas	Rascantemente o	Ele enfiava fibras de	Bloom destacava lento a fita elástica do seu embrulho (...) Bloom atacava a fita à volta de quatro dedos

<p>chilrearam brilhante responso sopranino sob mãos sensitivas. (U. p. 199)</p>	<p>pomo de sua goela rascou suavemente. (U. p. 205)</p>	<p>fio, sua capilária, da sua sereia, para dentro do bocal. (U. p. 197)</p>	<p>em garfo, esticava-a, relaxava-a, e atacava-a turvado em volta em duplo, quádruplo, em oitavo, agrilhoando-a rápido. - <i>Esperança e delícias me acenavam.</i> (U. p. 207)</p>
<p>Alta, uma nota aguda repicou em tiple, nítida. (U. p. 201)</p>	<p>Cerebrespicaçados, faces tocadas de flama, eles ouviam sentindo um fluir querido fluir sobre pele membros coração humano alma espinha. (U. p. 207)</p>	<p>Quer pôr seu bico na minha garganta e retirar um osso? (U. p. 198)</p>	<p>Palavras? Música? Não: é o que é por trás. Bloom enlaçava, deslaçava, num nuto, num não nuto. Bloom. Fluxo de quente chepechape tilintante secretude fluía a fluir em música, em desejo, escuro no tili-fluir, invadindo. Nela tenteando, tacteando, titilando, tucutucando. Tape. Poros a dilatar dilatantes. Tape. O júbilo, o senso, o quente, o. Tape. Jorrar de represas efusões. Fluxo, efusão, fluído, jorralegre, pulsipulso. Eia! A língua do amor. -...raio de esperança... (U. p. 207-208)</p>
<p>Trinando os acordes fugiam da melodia, fundiam-se de novo, perdido acorde, e perdido e achado em balbuceio. (U. p. 201)</p>	<p>A voz se erguia, suspirava, modulava: forte, cheia, brilhante, audaz. - <i>Mas era um sonho apenas essa vida.</i> (U. p. 207)</p>	<p>O prudente Bloom espiou na porta um cartaz, uma curvilínea sereia fumando a meio de belas ondas. Fume sereia, a mais fresca baforada de todas. Cabeleira ondulante: malamado. (U. p. 199)</p>	<p>E mais Bloom retesava sua corda. Cruel, parece. Deixar as gentes gostar-se entre si: amarramrem-se juntas. Depois rompe-las à parte. Morte. Explos. Pancada no crânio. Proinfernoprafora. Vida humana. (U. p. 209)</p>
<p>(...) é o que lhe dá o baixo barríltone. Por exemplo, eunucos. Pergunto-me quem é que está tocando.</p>	<p>Cantava de novo para Richie Poldy Lydia Lidwell cantava também para Pat</p>	<p>Os lábios de Miss Douce que quase zuniam, não cerrados, a canção oceânica que</p>	<p>Ele espera enquanto esperas. Enquanto esperas se esperas ele esperará enquanto</p>

Bonito toque. Deve ser o Cowley. Musical. Conhece qualquer nota que se toque. (U. p. 204)	abertas boca orelha servidas para servir. (U. p. 208)	seus lábios trinararam. (U. p. 201)	esperas. Hi hi hi hi. Oh. Espera enquanto esperas. (U. p. 212)
As teclas, obedientes, altearam mais alto, falaram, tremularam, confessaram, confundiram-se. (U. p. 205)	Cantava. <i>Esperando</i> ela cantou. (...) Voz plena de perfume de quê perfume usa sua lírios. O colo eu via, ambos plenos, garganta gorjeando. (U. p. 208)	Apenas a harpa. Luz amorável brilhando ouro. Mocinha a tocava. (U. p. 205)	O mar que eles pensam que ouvem. Cantando. Um rugido. É o sangue é o que é. Esparrama-se pelo ouvido por vezes. Bem, é um mar. Ilha corpusculares. (U. p. 212)
A mais bela ária para tenor jamais escrita (...) (U. p. 205)	Miss Kennedy esgarriu, desservindo, lábios corais (...) (U. p. 209)	Canta também: <i>Em baixo com os homens mortos.</i> (U. p. 206)	Mar, vento, folhas, trovão, águas, vacas mugindo, o mercado de gado, galos, galinhas não cucuricam, serpentes que tsiam. Há música por toda parte. (U. p. 213)
Os acordes arpegiados do prelúdio findavam. Um acorde sustentado, expectante, soltou longe uma voz. (U. p. 207)	A voz humana, duas diminutas cordas de seda. Maravilhosa mais que todas as outras. Aquela voz era um lamento. Mais calma agora. É no silêncio que se sente que se ouve. Vibrações. Agora ar silencioso. (U. p. 209)	Na caluda do ambiente uma voz cantava-lhes, baixo, nem chuva, nem folhas murmuradas, nem como a voz de cordas de junquilha ou comoéqueschama dulcímeros, tocando-lhes as orelhas quedas com palavras, os corações quedos deles cada um com vidas revividas. (U. p. 207)	Homens bons e leais. (U. p. 213)
Uma transressonância dos acordes de Cowley fechou-se, morreu no ambiente tornado mais rico. (U. p. 209)	Precisa-se ouvir com rigor. Preciso. Principia muito bem: em seguida ouvir acordes um pouquinho por fora: sentir como perdido um pouquinho. (U. p. 210)	Remontava, um pássaro, sustinha seu voo, em vivo grito puro, remontar orbe argênteo que ele saltava sereno, célere, sustido, para voltar não o rodopies longo demais longo sopro que ele essoprava longa vida, remontando alto, alto resplendente, inflamando, coroadado, alto na simbolística efulgência, alto, de colo etéreo, alto, da alta	A voz de era sombria, de desamor, de cansaço da terra fez grave intróito, e penoso, vinda de longe, de montanhas vetustas, conclamando os homens bons e leais.

		vasta irradiação em toda parte tudo remontando tudo em torno ao tudo, a interminabilidade... (U. p. 208)	(U. p. 214)
Música provoca isso. Música tem encantos disse Shakespeare. Citações para cada dia. Ser ou não ser. Prudência no esperar. (U. p. 212)	Ah, agora ele ouvia, ela segurando-o à orelha. Ouve! Ele ouvia. Magnífico. Maravilhoso. Ela o suspendia à sua própria (...) Para ouvir. Tape. (U. p.212)	Eles cantam. Esquecidos. Eu também. E um dia ela com. Deixa-la: se cansará. Sofrer então. Choradeiras. Grandes olhos espanholados esbugalhados para o nada, Sua onduladope sadadadada cabeleira des pent': ada. (U. p. 210)	Eu também, último de minha raça. Milly jovem estudante. Bem, culpa minha talvez. Seu filho. Rudy. Muito tarde agora. E se não? Se não? Se ainda? Ele não alimentava ódio. Ódio. Amor. Isso são nomes. Rudy. Breve sou um velho. (U. p.215)
Música de câmara. Podia se fazer uma espécie de trocadilho com isso. É uma espécie de música que eu sempre penso quando ela. Acústica é o que é isso. Tilintar. Recipientes vazios fazem mais barulho. Por causa da acústica, a ressonância muda conforme o peso da água igual à lei da queda d'água. (U. p. 213)	Sua orelha também é uma concha (...) (U. p. 212)	Matcham pensa freqüentemente em feiticeiras gargalhantes. (U. p. 212)	E se eu fizesse isso num banquete. É no fundo uma questão de costume xá da Pérsia. Orar uma prece, verter uma lágrima. Apesar de tudo ele devia ter sido um tantinho idiota para não ver que era um capi da guarda. Todo encapuçado. Quem seria aquele sujeito à beira da cova a parda impermeá. Oh, a puta do beco! (U. p. 219)
Os acordes arpegiavam mais lento. A voz em pena e em mágoa vinha lenta, embelecida, trémula. (U. p. 214)	Ouve. Bloom ouvia. Richie Goulding ouvia. E perto da porta o surdo Pat, o calvo Pat, o Pat-gorjeta, ouvia. (U. p. 214)	Arruína-os. Naufragalhes as vidas. Então construir-lhes cubículos para terminarem seus dias. Aquietando. Acalanta. Morre (...) (U. p. 214)	Marbloom, graxabloom mirava últimas palavras. Docemente. <i>Quando minha terra tomar seu lugar entre.</i> (U. p. 219)
Fundo mergulhava a música, melodia e palavras (...) Tape. Tape. (U. p. 215)		Alma honesta. Um pouco confusa agora. (...) Pássaro aconchegante num ninho chocando. Lais do último menestrel é o que pensou que era. (...) Ela vê às avessas é depressão. (U. p. 214)	

Instrumentos. Uma folicula de grama, a concha das mãos dela, então o sopro. Mesmo um pente e papel de seda se pode tirar uma toada. (U. p. 218)		Essas garotas, essas adoráveis. Perto das tristes ondas do mar. (U. p. 215)	
		Se não, que acontecerá delas? Fenecimento, desesperança. Isso as mantém jovens. De tal modo que elas se apreciam a si mesmas. Vê. Brinca nelas. Lábio avulta. Corpo de branca mulher, uma flauta viva. Sopra doce. Forte. Três furos toda mulher. Deusa eu não vi. Elas querem isso: nada de rodeios em demasia. Aí está por que ele as consegue. Ouro no teu bolso, bronze na tua cara. Com gana de enganar: canções sem palavras. (U. p. 215-216)	
		Um rapazola cego, com uma vareta tapetante, vinha tapetapetapitando perto da vitrina do Daly onde uma sereia, cabeleira toda cascadeante (mas ele não podia ver), soprava baforadas de uma sereia (cego não podia), um sereia da mais fresca baforada dentre todos. (U. p. 218)	

QUADRO 2: RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS ENTRE A CENA “AS SEREIAS”, DA *ODISSÉIA*, E A “SALA DE CONCERTOS”, DE *ULISSES*.

Primeiramente, é notória a quantidade de recursos estilísticos e semânticos que Joyce desenvolveu para conceber a cena da “Sala de Concerto” a partir de uma musicalidade que dispensa até mesmo um narrador. O efeito musical da narrativa ultrapassa os limites do ambiente fechado – que é a idéia que se tem de uma sala de concerto que se localiza dentro de um bar – fluindo pela mente das personagens: Joyce reproduz, então, no bar das sereias, uma fuga *per canonem*¹⁵ que envolve *repique cochichirridente, notas agudas perfurantes, zumbidoras hastes, alinotas que chilrearam brilhante resposso sopranino, acordes arpegiados e sustenido, teclas que tremulam, uma transressonância, tilintar, sopro*, entre muitos outros referenciais melódicos.

Com relação às duas Sereias, desde a Antigüidade, os mitógrafos especularam sobre a origem e a dupla forma das Sereias. Diz-se que nem sempre tiveram asas. Em outros tempos, eram Ninfas que desprezavam os prazeres do amor, companheiras de Perséfone¹⁶. Porém, quando esta foi raptada por Hades, as Ninfas pediram aos deuses que lhes dessem asas para poderem procurar sua amiga, tanto no mar como na terra.

¹⁵ Técnica que James Joyce concebeu para desenvolver a cena da “Sala de Concerto”; em português significa fuga *pelo cânone*, o que nos remete a uma ironia, pois Joyce foi um autor que evitou a tradição literária de sua época, inovando e construindo com sua linguagem própria uma literatura peculiar (ver em ANEXO “O simbolismo da obra *Ulisses* sugerido por Joyce”.)

¹⁶ Perséfone é a deusa dos Infernos, companheira de Hades. Segundo a principal lenda, Hades, seu tio, apaixonou-se por Perséfone e raptou-a, aproveitando para isso um instante em que ela colhia flores em companhia das Ninfas. Quando Zeus, pai de Perséfone, ordenou ao seu irmão Hades que devolvesse Perséfone à mãe Deméter; Hades, no entanto, já havia dado de comer à Perséfone um bago de romã. Assim, quem comesse algo no subterrâneo estaria ligada ao Inferno eternamente. (Grimal, 2000, p. 369)

Depois da metamorfose, pretenderam rivalizar com as Musas¹⁷ por uma disputa entre cantos e estas, irritadas, pois são consideradas por todos os deuses do Universo como cantoras divinas, depararam-nas e coroaram-se com os despojos.

Assim, a caracterização das Sereias como pássaros cantores devoradores de homens aparecem em várias passagens de *Ulisses* e possuem uma relação de **semelhança** com o que poderia acontecer com o herói grego e sua tripulação caso não tivessem seguido os conselhos de Circe. Assim, tem-se os seguintes fragmentos que aludem as Sereias não somente pelas características, mas ao que elas seriam capazes de fazer com os marinheiros que passassem perto de sua ilha:

- *Miss Douce ufava e bufava pelas narinas aquele molóide impertxnentx como um brado a caça. (U. p. 196)*
- *Arremessaram jovens cabeças para trás, bronze cochicouro, para deixar livrevoar sua risada, histeririndo, o seu outro, uma para a outra (...) (U. p. 196)*
- *Quer pôr seu bico na minha garganta e retirar um osso? (U. p. 198)*
- *Canta também: Em baixo com os homens mortos. (U. p. 206)*
- *Cerebrespicaçados, faces tocadas de flama, eles ouviam sentindo um fluir querido fluir sobre pele membros coração humano alma espinha. (U. p. 207)*

¹⁷ As Musas são as nove filhas de Zeus, concebidas em nove noites de amor com Mnemósine. De fato, as Musas não são somente as Cantoras divinas, cujos coros e hinos alegam Zeus e todos os deuses; presidem também ao Pensamento em todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemáticas, astronomia. O canto mais antigo das Musas é o que elas entoaram depois da vitória dos Olímpicos sobre os Titãs, para celebrar o surgimento de uma nova ordem. (Grimal, 2000, p. 319)

- *Remontava, um pássaro, sustinha seu voo, em vivo grito puro, remontar orbe argênteo que ele saltava sereno, célere, sustido, para voltar não o rodopies longo demais longo sopro que ele essoprava longa vida, remontando alto, alto resplendente, inflamando, coroadado, alto na simbolística efulgência, alto, de colo etéreo, alto, da alta vasta irradiação em toda parte tudo remontando tudo em torno ao tudo, a interminabilidade...* (U. p. 208)
- *Arruína-os. Naufraga-lhes as vidas. Então construir-lhes cubículos para terminarem seus dias. Aquietando. Acalanto. Morre (...)* (U. p. 214)
- *Se não, que acontecerá delas? Fenecimento, desesperança. Isso as mantém jovens. De tal modo que elas se apreciam a si mesmas. Vê. Brinca nelas. Lábio avulta. Corpo de branca mulher, uma flauta viva. Sopra doce. Forte. Três furos toda mulher. Deusa eu não vi. Elas querem isso: nada de rodeios em demasia. Aí está por que ele as consegue. Ouro no teu bolso, bronze na tua cara. Com gana de enganar: canções sem palavras.* (U. p. 215-216)

Notamos que a relação de **semelhança** dá-se também através da **apropriação** do que a lenda mitológica contida na *Odisséia* diz sobre as Sereias: a *desesperança* dos marinheiros em regressar aos seus lares fazem-nos ouvi-las, pois seus cantos trazem reconforto e prazer àqueles que estão perdidos em alto-mar. Mas o falecimento dos marinheiros ou como diria Joyce, *o fenecimento as mantém jovens* e, assim, as Sereias *arruína-os, naufraga-lhes as vidas* assim como as garçonetes Miss Kennedy e Miss Douce fariam com quem se envolvesse com elas, mas no sentido financeiro. Visto que, como as Sereias não querem *rodeios em demasia* para poderem se alimentar de carne

humana, as garçonetes sonham em ascenderem-se socialmente através de quem tem “ouro no bolso”, *com gana de enganar: canções sem palavras*.

Desta maneira, o canto das Sereias, na *Odisséia*, é o elemento de encanto e magia que dá gozo, mas ao mesmo tempo é enganador porque resulta na morte de quem o ouve. As Sereias, em *Ulisses*, estão presentes nas músicas e não somente nas personagens Miss Kennedy e Miss Douce, pois a música ultrapassa os limites dos sentidos e cada um que canta, como Simon Dedalus ou o padre Cowley, por exemplo, carrega na voz metaforicamente uma Sereia, pois tem o dom de persuadir o pensamento de quem os ouve. Observe os seguintes fragmentos:

- *Ouves? Palpitara, puro, mais puro, suave e mais suave, suas zumbidoras hastes.* (U. p. 199)
- (...) *chamavam uma voz a cantar a toada da manhã aljofrada, da juventude, do dá-e-toma do amor, da vida, da manhã do amor.* (U. p. 199)
- *Uma surda canção cantada de dentro (...)* (U. p. 199)
- *Uma dúzia de alinotas chilream brilhante responso sopranino sob mãos sensitivas.* (U. p. 199)
- *Os lábios de Miss Douce que quase zuniam, não cerrados, a canção oceânica que seus lábios trinaram.* (U. p. 201)
- (...) *é o que lhe dá o baixo barriltono. Por exemplo, eunucos. Pergunto-me quem é que está tocando. Bonito toque. Deve ser o Cowley. Musical. Conhece qualquer nota que se toque.* (U. p. 204)

- *Suavemente ele [padre Coweley] cantou então uma barcarola cinzenta Um Último Adeus. Um promontório, um barco, um veleiro sobre ondas. Adeus. (U. p. 205)*
- *Ela ondulava, não ouvindo a Cowley, o véu dela para um que partia, um querido, ao vento, amor, veloz veleiro, retorno. (U. p. 205)*
- *As teclas, obedientes, altearam mais alto, falaram, tremularam, confessaram, con-fundiram-se. (U. p. 205)*
- *A voz se erguia, suspirava, modulava: forte, cheia, brilhante, audaz. - Mas era um sonho apenas essa vida. (U. p. 207)*
- *Cantava de novo para Richie Poldy Lydia Lidwell cantava também para Pat abertas boca orelha servidas para servir. (U. p. 208)*
- *Miss Kennedy esgarriu, desservindo, lábios corais (...) (U. p. 209)*
- *Ah, agora ele ouvia, ela segurando-o à orelha. Ouve! Ele ouvia. Magnífico. Maravilhoso. Ela o suspendia à sua própria (...) Para ouvir. Tape. (U. p.212)*
- *Música provoca isso. Música tem encantos disse Shakespeare. Citações para cada dia. Ser ou não ser. Prudência no esperar. (U. p. 212)*
- *Ouve. Bloom ouvia. Richie Goulding ouvia. E perto da porta o surdo Pat, o calvo Pat, o Pat-gorjeta, ouvia. (U. p. 214)*

A música representava, portanto, na *Odisséia*, o encontro do herói mitológico com as Sereias e, conseqüentemente, o lugar de enfrentamento em que Ulisses deveria garantir a sua vida e as de seus companheiros. Em *Ulisses*, de Joyce, as Sereias compõem o ambiente da narrativa através da musicalidade, uma vez que as botas dos cavalheiros que adentram ao bar “rangem”, as porcelanas “tilinitam”, os garfos e facas

“raspam”, a platéia de Simon faz “plaqueplaque” e, além dessa sonoridade propositalmente incomum, as vozes, o piano, a acústica do lugar, a escolha das músicas e o que elas dizem aos personagens constituem o objeto da cena.

Assim, em *ouve. Bloom ouvia. Richie Goulding ouvia. E perto da porta o surdo Pat, o calvo Pat, o Pat-gorjeta, ouvia*, verificamos que a música ultrapassa os limites dos próprios sentidos das personagens, pois até Pat, que por sinal era surdo, ouvia a música que ressonava da sala de concerto. É interessante observarmos que a música que Pat poderia ouvir pertencia aos seus pensamentos íntimos e a sua imaginação, porque é essa a representação que tem as Sereias em *Ulisses*: a música toca a alma, *uma surda canção cantada de dentro*; o barulho faz com que as personagens voltem-se para si mesmas e repensem as suas vidas.

No entanto, a música expressada seduz e é preciso que as personagens previnam-se dela, por isso a cada pensamento de Bloom que flui na narrativa um, dois e até três *tape* conclui tal pensamento. *Tape. Tape* seus ouvidos para encantamentos, eles não são da ordem do real e segundo o próprio Bloom *música provoca isso, música tem encantos disse Shakespeare* e Bloom deve vencer esse ambiente de persuasão musical e seguir em suas andanças porque há muito que fazer na cidade.

Outra questão que sinaliza a relação **apropriação-semelhança** dos dizeres de Homero em Joyce é o fato de Bloom sentir-se perdido em sua vida, visto que o herói Ulisses, na *Odisséia*, assim sentia-se ante as tribulações por ele enfrentadas, mostrando, com isso, os sentimentos que o caracterizava como homem, distanciando-o dos deuses. Observemos, então, nos seguintes fragmentos, as referências que expressam a **interação** entre as personagens Bloom e Ulisses:

- *O prudente Bloom espiou na porta um cartaz, uma curvilínea sereia fumando a meio de belas ondas. Fume sereia, a mais fresca baforada de todas. Cabeleira ondulante: malamado. (U. p. 199)*
- *Ante o rochedo de ananás de Graham Lemon, ante o elefante de Elvery ginga solavanca. Bife, rim, fígado, amassado com carne dignos de príncipes sentavam-se os príncipes Bloom e Goulding. Príncipes à carne se erigiram e beberam Power e sidra. (U. p. 205)*
- *Bravos, não sabem do perigo. Xinga nomes. Toca na água. Sege ginga. Muito tarde. Ela ansiava por ir-se. É por isso. Mulher. Tão fácil como parar o mar. Sim: tudo é perdido. (U. p. 206)*
- *Bloom destacava lento a fita elástica do seu embrulho (...) Bloom atacava a fita à volta de quatro dedos em garfo, esticava-a, relaxava-a, e atacava-a turvado em volta em duplo, quádruplo, em oitavo, agrilhoando-a rápido. - Esperança e delícias me acenavam. (U. p.207)*
- *Palavras? Música? Não: é o que é por trás. Bloom enlaçava, deslaçava, num nuto, num não nuto. Bloom. Fluxo de quente chepechape tilintante secretude fluía a fluir em música, em desejo, escuro no tilifluir, invadindo. Nela tenteando, tateando, titilando, tucutucando. Tape. Poros a dilatar dilatantes. Tape. O júbilo, o senso, o quente, o. Tape. Jorrar de represas efusões. Fluxo, efusão, fluído, jorralegre, pulsipulso. Eia! A língua do amor. – ...raio de esperança... (U. p. 207-208)*
- *E mais Bloom retesava sua corda. Cruel, parece. Deixar as gentes gostar-se entre si: amarramrem-se juntas. Depois rompe-las à parte. Morte. Explos. Pancada no crânio. Proinfernoprafora. Vida humana. (U. p. 209)*

- *Ele espera enquanto esperas. Enquanto esperas se esperas ele esperará enquanto esperas. Hi hi hi hi. Oh. Espera enquanto esperas.* (U. p. 212)
- *A voz de era sombria, de desamor, de cansaço da terra fez grave intróito, e penoso, vinda de longe, de montanhas vetustas, conclamando os homens bons e leais.* (U. p. 214)
- *Eu também, último de minha raça. Milly jovem estudante. Bem, culpa minha talvez. Seu filho. Rudy. Muito tarde agora. E se não? Se não? Se ainda? Ele não alimentava ódio. Ódio. Amor. Isso são nomes. Rudy. Breve sou um velho.* (U. p. 215)
- *Marbloom, graxabloom mirava últimas palavras. Docemente. Quando minha terra tomar seu lugar entre.* (U. p. 219)

Podemos ressaltar, através das citações acima, que o “caminho” que Bloom percorre em sua vida é tão tumultuoso quanto à rota de Ulisses para retornar a Ítaca com Sereias e outros monstros marinhos a serem encarados. Assim como Ulisses deixa-se prender no mastro da embarcação para a sua própria segurança com relação às Sereias, Bloom simbolicamente enlaça os seus dedos desejando e ao mesmo tempo não desejando ouvir a música que fluía no ambiente, uma vez que sente a necessidade de sair da sala e seguir sua rota.

A virtude da paciência e da prudência que reflete o herói de Homero, também é expresso em Bloom com a expressão “o prudente Bloom” e, também, através do fragmento *ele espera enquanto esperas, enquanto esperas se esperas ele esperará enquanto esperas*. Porém, notemos o **afastamento** das personagens com relação ao sentir-se perdido no amor, que por sinal, é típico em Bloom, pois Ulisses não precisava

preocupar-se com sua fiel esposa Penélope que o esperou durante os vinte anos de sua ausência. Bloom, por outro lado, sabia das traições de Molly e a compara com as Sereias, numa demonstração de que por trás das semelhanças havia também **diferenças** entre ele e o herói grego em:

- *bravos, não sabem do perigo* [referência a Ulisses e sua tripulação enfrentarem as Sereias, Cila e Caríbdis no caminho de regresso à pátria; referência a Bloom e seus amigos deixarem-se seduzir pelo canto e refletirem sobre suas vidas] (U. p. 260);
- *Xinga nomes. Toca na água. Sege ginga* [como o herói mitológico tenta retornar a Ítaca, Bloom tenta tocar sua vida adiante] (U. p. 260);
- *Muito tarde. Ela ansiava por ir-se* [referência à Molly, pois Penélope devotou-se a esperar pelo regresso de seu esposo Ulisses] (U. p. 260);
- *É por isso. Mulher. Tão fácil como parar o mar* [Penélope para Ulisses, Molly para Bloom, as Sereias para os marujos] (U. p. 260);
- *Sim: tudo é perdido* [Bloom em relação à vida, de um modo geral, e a Molly; Ulisses em relação a sua pátria] (U. p. 260).

Nesse ponto de análise, é notória que a **apropriação** do discurso referido na *Odisséia*, fez-se em *Ulisses* a partir da temática mitológica das Sereias. Joyce, então, inseriu todo o seu conhecimento sobre música no cenário, traçando uma linguagem que o leitor pudesse realmente ouvir uma música ao lê-lo e sentir-se seduzido pelo canto. Assim, a **semelhança** entre as Sereias, de Homero, e as garçonetes, de Joyce, pode ser vista como uma analogia à musicalidade e a sedução provocada em quem as ouve, reforçando a **apropriação** do discurso da *Odisséia* por Joyce.

Assim, observamos a **interação** entre os personagens Bloom, de Joyce e Ulisses, de Homero que mantêm um intercâmbio somente para assinalar que as suas **semelhanças** encobrem profundas **diferenças**, tanto com relação à vida quanto as suas esposas. Finalmente, verificamos a interdiscursividade no discurso joyceano, pois o estudo da especificidade de um discurso – no caso o de Joyce – faz-se colocando-o em relação com outros discursos – os presentes em Homero. Logo, podemos compreender que a cena da “Sala de Concerto” tem a sua identidade estruturada a partir da relação discursiva com o canto das “Sereias”.

Finalizadas as análises propostas para as relações interdiscursivas inseridas no campo de concomitância, iniciaremos a primeira análise dos processos heterotrópicos inseridos no campo de memória: “Evocação aos Mortos” (*Odisséia*) X “Conversa sobre o enterro de Paddy Dignam” (*Ulisses*).

3.5. A ANÁLISE DOS PROCESSOS HETEROTRÓPICOS INSERIDOS NO CAMPO DE MEMÓRIA

3.5.1. EVOCAÇÃO AOS MORTOS (*ODISSÉIA*) X CONVERSA SOBRE O ENTERRO DE PADDY DIGNAM (*ULISSES*)

Hades, segundo a mitologia grega, é o deus dos Mortos que reina sobre eles nos Infernos. É um amo impiedoso que não permite a nenhum dos seus súditos que voltem ao mundo dos vivos. A seu lado reina Perséfone que é tão cruel quanto o próprio Hades, sendo ambos auxiliados por demônios e vários gênios que estão sob suas ordens.

No Canto XI da *Odisséia*, “Evocação aos Mortos”, Ulisses relata a Alcínoo que após chegar à terra dos cimérios, na entrada do mundo subterrâneo, degola os animais e recolhe o sangue dos mesmos em uma cova para, posteriormente, receber os mortos. Desse modo, somente os Mortos que bebessem do sangue retomariam suas memórias e, assim, poderiam reconhecer e comunicar-se com Ulisses. Surge, então, primeiramente, a alma de Elpenor.

Elpenor foi um dos companheiros de Ulisses. Quando estava vivo, foi metamorfoseado em porco por Circe, recuperando depois a forma humana. Entretanto, na manhã em que Ulisses e os seus companheiros preparavam-se para deixar a ilha da feiticeira, Elpenor estava dormindo na varanda do palácio de Circe, sofrendo ainda os efeitos do vinho que bebera na véspera. Chamaram-no e ele, sem se lembrar onde se encontrava, meio adormecido, caiu da varanda quando se encaminhava para junto dos companheiros. Com a queda, Elpenor quebrou o seu pescoço, morrendo de forma instantânea.

Assim, quando Ulisses encontra a sombra de Elpenor nos Infernos, ele pede-lhe que celebre em sua honra as cerimônias devidas aos mortos, requisito que o herói apressou-se a satisfazer assim que saiu da mansão de Hades.

Anticléia, sua mãe, é a segunda alma a se aproximar, porém, usando de cautela, o herói afasta-se para ouvir as predições do tebano Tirésias, relativas às tribulações que o aguardavam. Ao término da conversa, Ulisses permite que sua mãe beba o sangue, assim, reconhece o filho e conta-lhe notícias da ilha de Ítaca, dos pretendentes de sua esposa Penélope e de seu filho Telêmaco.

Este canto homérico constitui-se em uma espécie de narrativa retrospectiva das aventuras de Ulisses e sua tripulação à mansão de Hades, visto que é o próprio herói o

narrador deste episódio. Nesse sentido, podemos considerar o campo de memória enquanto *filiação* e *gênese*, ou seja, os dizeres joyceanos filiam-se aos dizeres homéricos com o intuito de conceber a manifestação discursiva *Ulisses*, assim, podemos resgatar os efeitos de sentido que a narrativa da *Odisséia* provoca na narrativa de Joyce.

O herói conta a Arete, Equeneu e Alcínoo as conversas que teve com as almas de Agamémnon, Aquiles e o silêncio de Ajax, ressentido contra ele. Nessas conversas houve uma descrição dos Infernos, de Minos, Oríon, Tício, Tântalo, Sísifo, Heracles. Enfim, Ulisses, assombrado pela afluência dos mortos, volta à sua nau e desce o rio Oceano.

Destacamos, nesse canto da *Odisséia*, a caracterização pesada, nebulosa e tensa da narrativa que se constitui um momento decisivo na vida do herói mítico; depois da descida ao Hades e da evocação dos mortos, Ulisses ouve as predições de Tirésias sobre os próximos acontecimentos e a sua vida se assegura:

O sol se punha e escureciam todos os caminhos, quando ele chegou aos extremos de Oceano de correntezas profundas, onde ficam o país e a cidade do povo cimério, envoltos em névoas e nuvens. O sol resplendente jamais os contempla com seus raios, nem ao galgar o céu estrelado, nem ao tornar de novo do céu para a terra; uma noite de morte se desdobra sobre aqueles desditosos mortais (O. p. 126).

Já em *Ulisses*, observamos uma cena que se relaciona com o canto já explicitado anteriormente. Essa cena diferencia-se da “Evocação aos Mortos”, da *Odisséia*, pelo processo discursivo de **apropriação-transformação** – característico da heterotropia – uma vez que esta realça a filiação dos dizeres de Joyce ao discurso de Homero, explicitando os deslocamentos de sentidos, nesse caso, do discurso gênese para um discurso OUTRO que se instaura. Então, aqui, a personagem Alf comenta a Joe e Bob

Doran, que avistou o amigo Paddy Dignam sem imaginar que este já era falecido. Joe e Bob Doran dizem-lhe que ele deveria estar enganado, uma vez que Dignam já tinha sido até mesmo enterrado. Assim, Alf fica pasmado por ter plena convicção de ter visto o falecido. Desse diálogo entre amigos surge uma narração em que Dignam relata o “outro lado da vida”:

Na escuridão sentia-se flutuarem mãos espíritas e quando orações pelos tantras foram dirigidas para o setor apropriado uma desmaiada mas crescente luminosidade de luz rubi tornou-se gradualmente visível, a aparição do duplo etérico sendo particularmente vitassimil devido à descarga de raios jívicos da coroa da cabeça e rosto. A comunicação se efectuava através do corpo pituitário e também por meio de raios laranjinitentes e escarlates emanados da região sacra e do plexo solar (U. p. 226-227).

Podemos observar a relação de **diferença** entre a descrição dos ambientes: enquanto o Hades é descrito como um lugar tenebroso, sombrio e mortal, o “Hades” de Joyce é uma continuação da vida terrena, uma vez que este é caracterizado, principalmente, por descrições espirituais irônicas: o autor brinca com a linguagem espiritualista, chegando até mesmo a praticar verborragias. Um exemplo dessa construção exagerada de linguagem encontra-se no fragmento final da citação em análise que alude à forma como os espíritos comunicam-se com os vivos: *A comunicação se efectuava através do corpo pituitário e também por meio de raios laranjinitentes e escarlates emanados da região sacra e do plexo solar* (U. p. 227) – o destaque é nosso.

Nesse sentido, estabelecemos uma relação, inicialmente, de **semelhança** entre a situação de falecimento da personagem Elpenor (amigo de Ulisses, na *Odisséia*) e Paddy Dignam (amigo de Bloom, em *Ulisses*). No entanto, verificamos a relação de

apropriação-transformação das personagens a partir da análise das falas de Elpenor dirigidas a Ulisses quando este estava no Hades, e do diálogo que Paddy Dignam tem com o seu interlocutor em uma sessão mediúcnica. É notória, contudo, a aproximação estabelecida entre Elpenor e Paddy Dignam, pois essa aproximação revela deslocamentos de sentido entre as personagens.

O momento em que o herói Ulisses, na *Odisséia*, questiona os mortos sobre diversos acontecimentos de suas vidas pode ser resgatado em Joyce, mas ao contrário da obra homérica, Paddy Dignam revela-se como o centro das interlocuções, sendo este o responsável pelas respostas acerca do “outro lado da vida” e suas primeiras sensações pós-morte:

Perguntado por seu nome terráqueo quanto ao seu paradeiro no mundo celestial ele asseverou que agora estava passando pelo pralaya ou retorno mas que estava ainda submetido a provas em mãos de certas entidades sanguissedentas dos níveis astrais mais baixos. Em resposta a uma pergunta quanto às primeiras sensações na grande divisão do além ele asseverou que ele previamente via como se num espelho escuro mas que os que haviam ido à frente tinham abertas a eles possibilidades maximais de desenvolvimento átomico. Interrogado quanto a se a vida ali se assemelhava à nossa experiência em carne ele asseverou que tinha ouvido de outros mais favorecidos agora em espírito que suas sedes eram equipadas com todos os confortos domésticos modernos tais como talafana, alavadar, rafragaraçana, lavatarya e que os mais altos adeptos estavam imersos em onda de volúpia da mais pura natureza. Tendo solicitado uma quarta de leiteiro isso lhe foi levado e lhe trouxe evidentemente alívio. (U. p. 227)

Podemos notar que o autor utilizou recursos descritivos de uma sessão mediúcnica para compor a relação entre perguntas e respostas com toda ironia joyceana presente. Nesse caso, verifica-se que Paddy Dignam, assim como Elpenor, não se encontra em um “mundo celestial”, que seria a designação de “céu” ou mesmo “paraíso”. De outra forma, estava ele *ainda submetido a provas em mãos de certas*

entidades sanguissedentas dos níveis astrais mais baixos, que, nesse sentido, podemos aludir como ao “inferno” e aos “demônios que o governam”.

No entanto, essa relação de **semelhança** entre Paddy Dignam e Elpenor não se justifica para Joyce, uma vez que a alma de Elpenor fora para o inferno e Paddy Dignam, em sua interlocução, garantiu ter alguns privilégios no local onde ele permanecia no momento: *Interrogado quanto a se a vida ali se assemelhava à nossa experiência em carne ele asseverou que (...) suas sedes eram equipadas com todos os confortos domésticos modernos tais como talafana, alavadar, rafragaraçana, lavatarya* (U. p. 227) – o destaque é nosso.

Logo, seja lá o que “talafana”, “alavadar”, “rafragaraçana” e “lavatarya” possam significar, elas vêm com um rótulo que diz *equipamentos com todos os confortos domésticos modernos*. Assim, Joyce moderniza o inferno, não apenas com equipamentos domésticos, mas também com a questão de dar a voz ao espírito de Paddy Dignam que, diferentemente, de Elpenor, não precisou ingerir sangue de animais para recompor sua memória e recordar-se de sua vida e sua morte: Paddy Dignam solicitou, por sua vez, “uma quarta de leiteiro” que “lhe trouxe evidentemente alívio”.

Para melhor analisarmos esses deslocamentos de sentido entre Paddy Dignam e Elpenor, elaboramos o quadro abaixo com o intuito de abordar as próprias vozes dessas personagens, pois, assim, poderemos resgatar o sentido odisséico que permitem-nos relacionar Paddy Dignam a Elpenor pelos processos heterotrópicos.

ELPENOR, SEGUNDO HOMERO	PADDY DIGNAM, SEGUNDO JOYCE
<p>A primeira alma a chegar foi a de meu companheiro Elpenor; ele não fora sepultado sob a terra de largos caminhos, pois nós havíamos deixado seu corpo no palácio de Circe, sem pranteio e insepulto, premidos por outra urgência. Ao vê-lo, chorei com pesar no coração e, proferindo aladas palavras, lhe disse:</p> <p>- Elpenor, como chegaste a estas nebulosas trevas? Vieste mais depressa a pé do que eu com o escuro barco?</p> <p>Assim falei; ele gemeu e respondeu-me com estas palavras:</p> <p>- Filho de Laertes, progênie de Zeus, engenhoso Odisseu, fui perturbado pelos maus desígnios de um nome e pelo excesso de vinho. Deitado na mansão de Circe, esqueci-me de voltar e descer pela longa escada e caí do telhado de ponta-cabeça; o pescoço partiu-se, desunindo-se das vértebras, e a alma desceu à mansão de Hades. Agora te suplico pelos que ficaram para trás e não estão presentes, por tua esposa e teu pai, que te criou quando criança, e por Telêmaco, que deixaste sozinho no solar; sei que, saindo daqui da mansão de Hades, deterás o bem construído barco na ilha de Eéia; ali, majestade, peço que te lembres de mim; quando te fores, não partas deixando-me para trás, sem pranteio e insepulto, para que eu não te seja motivo de cólera divina; sim, crema-me com minhas armas, com todas as que tenho, e ergue-me um túmulo na beira do mar cinzento, para informar os pósteros sobre este homem desventurado. Faze-me esses obséquios e finca no túmulo o remo com que eu remava em vida com meus companheiros.</p> <p>Assim falou ele e eu lhe disse em resposta:</p> <p>- O que me pedes, ó desditoso, eu farei e cumprirei.</p> <p>Ficamos sentados os dois assim trocando palavras dolorosas, de um lado eu, segurando minha arma por cima do sangue; do outro lado, o vulto de meu companheiro, a falar. (O. p. 127-128)</p>	<p>Perguntado se ele tinha alguma mensagem para os vivos ele exortou a todos os que ainda estavam do lado mau de Maya a reconhecerem a verdadeira senda porque se relatava nos círculos devânicos que Marte e Júpiter estavam soltos para malfeitos no ângulo ocidental onde o Ariete tem poder. Foi então inquirido se havia quaisquer desejos especiais por parte do defunto e a resposta foi: <i>Nós vos saudamos, amigos da terra, que estais ainda em corpo. Cuidado para que C. K. não carregue demais.</i></p> <p>Foi averiguado que a referência era ao senhor Cornelius Kelleher, gerente dos senhores H. J. O'Neill, do estabelecimento de funerais populares, amigo pessoal do defunto, que ficara responsável pela condução dos trâmites do sepultamento. Antes de partir ele solicitou que se dissesse ao seu querido filho Patsy que a outra botina pela qual ele estivera procurando estava no momento sob a cômoda no quarto do oitão e que o par devia ser enviado ao Cullen para receber apenas as solas já que os saltos ainda estavam bons. Ele asseverou que isso perturbava grandemente sua paz de espírito na outra região e empenhadamente solicitava que seu desejo fosse feito saber.</p> <p>Garantias foram dadas de que o assunto seria cuidado e foi dado entender que isso lhe dava grande satisfação.</p> <p>Ido é ele dos pousos mortais: O'Dignam, sol de nossa manhã. Lépidio era seu pé sobre os fetos: Patrick o da frente irradiante. Gemei, Banba, com o vosso vento: e gemei, ó oceano, com os vossos turbilhões. (U. p. 227)</p>

QUADRO 3: PROCESSOS HETEROTRÓPICOS ENTRE “ELPENOR”, NA *ODISSÉIA*, E “PADDY DIGNAM”, EM *ULISSES*

A principal **diferença** com relação à situação de falecimento entre as personagens Elpenor e Paddy Dignam encontra-se na questão do sepultamento. Enquanto Paddy Dignam, em *Ulisses*, já havia sido enterrado com todas as homenagens fúnebres, Elpenor, na Odisséia, devido o encontro com o seu amigo Ulisses nos Infernos, reclama sepultura à ele dizendo: *crema-me com minhas armas, com todas as que tenho, e ergue-me um túmulo na beira do mar cinzento, para informar os pósteros sobre este homem desventurado* (O. p.127).

Contudo, para o espírito de Dignam, ter sido enterrado com honras não bastou para lhe dar paz, pois quando lhe perguntam se havia algum desejo particular por parte dele, Paddy Dignam responde ao seu interlocutor: *Nós vos saudamos, amigos da terra, que estais ainda em corpo. Cuidado para que C. K. não carregue demais* (U. p.227) – o grifo é nosso. Observamos que, enquanto Elpenor gostaria de obter todas as honrarias fúnebres, inclusive para que, quem passasse pelo seu túmulo pudesse ter conhecimento de seu falecimento, Dignam remete-se a C. K., o senhor Cornelius Kelleher, gerente do estabelecimento funerário e amigo do finado, que estava como responsável dos trâmites do sepultamento, pedindo-lhe que “não carregue demais”, que pode ter o sentido contrário ao desejo de Elpenor: Dignam gostaria de ter um sepultamento simples.

Depois desse primeiro pedido, Dignam faz outro que se configura como um chiste: o espírito do defunto solicita ao seu interlocutor que dissesse ao seu filho Patsy que a outra botina, pela qual ele estivera procurando, estava sob a cômoda no quarto, e que o par deveria ser enviado ao sapateiro Cullen para receber apenas as solas, uma vez que os saltos estavam bons. E, assim, termina a conversa afirmando que essa questão *perturbava grandemente sua paz de espírito na outra região e empenhadamente solicitava que seu desejo fosse feito saber* (U. p. 227). Nesse caso, Joyce dá ao espírito

de Dignam plena vidência, revelando que a sua morte trouxe-lhe liberdade para o espírito. Já Elpenor, só para garantir consciência de si próprio, teria de sorver sangue se assim o fosse permitido por alguém.

Logo, Joyce não apenas desloca os sentidos da narrativa homérica, quanto ao herói Ulisses submeter a sua vida a riscos ao entrar no Hades e evocar os Mortos no episódio da *Odisséia*, uma vez que mortal algum estivera em tal lugar e os que passaram por perto jamais voltaram para seus lares, como também re-seignifica subvertendo o texto de Homero trazendo a tona elementos irônicos acerca do que seria a morte.

Desse modo, as respostas dadas pelo espírito de Paddy Dignam confrontam, no geral, as crenças do catolicismo que, por sua vez, não acredita nessa liberdade do espírito após a morte, sendo este o prisma do espiritismo. Nesse sentido, Joyce rivaliza com o embate ideológico entre a posição da Igreja Católica em valorizar o “dia do juízo final” como fé suprema de suas leis bíblicas, visto que os Mortos seriam julgados por Deus, e a atitude do espiritismo em avaliar a morte como símbolo do livre-arbítrio dos espíritos, sendo ela uma extensão da vida e não o fim.

Assim, Joyce particulariza o Hades de Homero, em seu *Ulisses*, ao estabelecer essa mescla de religiões: Elpenor estava preso no Hades, pois lá era o lugar das almas (a espera do julgamento católico), mas ao mesmo tempo seu espírito comunicou-se com Ulisses que estava vivo (a comunicação espírita entre os falecidos e os vivos). Dignam, por sua vez, no Hades joyceano, demonstra ter liberdade de espírito comunicando-se com os vivos, mas as perguntas e as respostas pouco convencionais dão um ar de descrédito e o Hades de Joyce vira zombaria carnavalesca.

Ao final do fragmento de *Ulisses* em análise, podemos notar que os laços de filiação e gênese são retomados, explicitando o campo de memória a partir da

semelhança do ato de narrar homérico: *Ido é ele dos pousos mortais: O’Dignam, sol de nossa manhã. Lérido era seu pé sobre os fetos: Patrick o da frente irradiante. Gemei, Banba, com o vosso vento: e gemei, ó oceano, com os nossos turbilhões* (U. p. 227).

Desse modo, a constatação polifônico-dialógica analisada entre o Canto XI – “Evocação aos Mortos”, da *Odisséia*, e a cena relativa a “Conversa sobre o Enterro de Paddy Dignam”, de *Ulisses*, refere-se aos processos heterotrópicos que se inserem no campo de memória. Assim sendo, um discurso filia-se a outro para, em um determinado momento, adentrar em um processo de **apropriação-transformação** que, como analisamos, encontra-se a partir da situação de óbito entre as personagens Elpenor e Dignam.

É esta, pois, a fundamentação de sentido da heterotropia na obra de Joyce: deslocar o sentido primeiro criando, dessa forma, um certo incômodo estético-literário no leitor que o faça confrontar os outros sentidos instaurados (*Ulisses*) com esse sentido posto constituído (*Odisséia*).

Assim, *Ulisses*, através de sua anterioridade discursiva, evoca os sentidos clássicos da *Odisséia* para utilizá-los na constituição de seu dizer moderno. Nesse sentido, num processo de heterotropização do dizer, (des) (re) monta os sentidos clássicos da literatura homérica, possibilitando a construção de sentidos outros, ditos modernos, para se dizer sobre o mundo.

Isto equivale a dizer que a heterotropia abre espaços para significações outras em que, um sentido pré-construído em uma dada conjuntura pode se apresentar resignificada por uma outra conjuntura discursiva. Logo, neste caso, essa questão aplica-se aos textos literários tomando-se por ocasião *Ulisses*, pois esta obra designa os

processos heterotrópicos e a *Odisséia*, considerada neste estudo como uma conjuntura de discursos postos que se configura como um avesso à conjuntura discursiva joyceana.

3.5.2. CIRCE (*ODISSÉIA*) X O BORDEL (*ULISSES*)

Para abordarmos os aspectos relevantes da personagem mitológica Circe e, desse modo, construirmos uma análise pertinente a sua figura, recorreremos a todos os Cantos que a mencionam. Por isso, ao perseguirmos a história de Circe na *Odisséia*, verificamos a ocorrência de três cantos em que a feiticeira apresenta-se: Cantos X, XI e XII¹⁸.

Circe habita a ilha de Eéia, que os autores localizam em diversos sítios. Na lenda odisséica, esta ilha situa-se na Itália; é, sem dúvida, a península hoje chamada Monte Circeu, próxima a Caieta e de Terracina, que domina a costa baixa dos Pântanos Pontinos (Grimal, 2000, p. 92).

Quando Ulisses, depois das aventuras que teve no país dos Lestrígonos, sobe pela costa da Itália e aporta na ilha de Eéia, ordena, sob o comando de Euríloco, metade da tripulação para fazer o reconhecimento do lugar. O grupo penetra numa floresta e chega a um vale onde os homens deparam-se com um palácio magnífico. Todos entram,

¹⁸A transcrição dos cantos referidos não foi feita na íntegra nos ANEXOS, uma vez que a análise é específica aos acontecimentos referentes à personagem mitológica Circe. Assim, transcrevemos as partes concernentes à personagem de Homero retiradas dos cantos em questão.

exceto Euríloco, que decide ficar na defensiva. Então, esconde-se e observa o acolhimento recebido pelos seus companheiros. Os gregos são bem recebidos pela proprietária do palácio, que é Circe em pessoa. Ela convida-os a sentarem-se e a tomarem parte em um banquete. Os marinheiros aceitam, encantados, mas, mal provaram os manjares e as bebidas, Euríloco vê Circe tocar os convivas com uma varinha e eles transformam-se em diversos animais: porcos, leões, cães, cada um – diz-se – de acordo com as tendências profundas do seu caráter e da sua natureza. Depois, Circe empurra-os para os estábulos, que já estão cheios de animais semelhantes. Perante tal espetáculo, Euríloco apressa-se a fugir e volta para junto de Ulisses, a quem narra o sucedido. Ulisses decide então ir pessoalmente procurar a feiticeira, para tentar saber dos companheiros.

Vagueava Ulisses pelo bosque, interrogando-se como havia de conseguir libertar os seus marinheiros, quando vê aparecer-lhe o deus Hermes, que lhe fornece o segredo para escapar aos feitiços de Circe: nada teria a temer se deitasse uma planta mágica, chamada *môli*, na poção que a feiticeira lhe desse. Assim, Ulisses poderia desembainhar a sua espada e ameaçar Circe para que ela desenfeitice os seus companheiros. E Hermes entrega ao herói uma planta de *môli*.

Ulisses, então, dirige-se para junto da feiticeira, que o recebe da mesma maneira que recebeu os seus amigos e lhe oferece de beber. Ulisses bebe, mas toma a precaução de misturar o *môli* no conteúdo da taça. Depois, quando Circe lhe toca com a varinha, fica insensível ao feitiço e puxa a espada. O herói ameaça matá-la, mas ela serena-o e jura que não o fará mal nenhum. Devolve, então, aos marinheiros e aos seus prisioneiros a forma que tinham antes e, assim, Ulisses conserva-se um ano na ilha de Eéia, ao lado de Circe.

Decorrido esse período, Ulisses sente a necessidade de voltar ao mar e seguir viagem em busca da rota que o levaria a Ítaca. Logo, Circe aconselha-o a consultar a alma do tebano Tirésias, na mansão de Hades, para saber como assegurar o seu retorno a sua pátria. Assim o herói fez e terminada a incumbência regressou para junto de Circe. Em seguida, após os preparativos de viagem, partiu, não sem que a deusa ainda lhe tivesse dados os seus conselhos: Ulisses e sua tripulação deveriam prevenir-se das Sereias, dos monstros marinhos Cila e Caríbdis e assim que aportassem na ilha de Hélio (o deus Sol) não poderiam abater os animais que por lá pastavam, pois a Hélio pertenciam. Se Ulisses e seus marujos agissem dessa forma, segundo Circe, o regresso deles seria assegurado, de outro modo, caso saqueassem as reses, a feiticeira previu o fim do barco e da tripulação.

Em *Ulisses*, de Joyce, eram 22 horas e Leopold Bloom vai ao hospital, na ala da maternidade, visitar a Sra. Mina Purefoy, conhecida da família de Bloom, que se encontra em trabalho de parto há três dias e sofre para dar à luz o seu robusto bebê. Enquanto a futura mãe se debate ao leito, os estudantes de medicina, que deveriam estar acompanhando-a, se distraem contando piadas e se embriagando.

Assim, ainda na maternidade, Bloom encontra-se com Stephen Dedalus e ambos seguem ao bordel Bella Cohen, um antro grotesco. Simbolicamente tem-se o encontro entre pai e filho, como na *Odisséia* essa é a penúltima cena; em *Ulisses*, o final pertence ao famoso monólogo interior de Molly, já na *Odisséia* verifica-se a matança dos pretendentes.

Então, no bordel, Stephen e Bloom embriagam-se e se envolvem em devaneios de múltiplas ordens: maternal, sexual, literário, sentimental, musical, etc. Aqui toda exegese se perde. Assim que é transposto ao limiar do bordel em que simbolicamente

Circe reina como subchefe, um prodigioso delírio se apodera dos temas do dia, mescla mil e um quadros inspirados no sabá¹⁹, na orgia, na dança macabra, no *delirium-tremens*, no *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, na *Walpúrgis*, de Goethe e na *Tentação de Santo Antônio*, de Gustave Flaubert. A mais complexa exposição de símbolos segue essa apoteose em que os objetos começam a falar: sabonete, relógio, fivelas, gramofone, boné, leque, maçaneta, entre outros.

Os animais místicos surgem na indigesta narrativa, desde o cão de Mefisto da obra *Fausto*, de Goethe, até o cavalo de Tróia, da *Iliada*, de Homero. Os espíritos baixam e se misturam à sarabanda como as alucinações próprias do bordel, onde até os heróis mudam de nome, de sexo, de idade, de caráter, como se revivessem os seus carmas. Bloom, por exemplo, surge para evocar ao mesmo tempo as grandiosidades do herói Ulisses e os encantamentos que tinha pela datilógrafa Martha, no modo “Bloom tal como é Bloom”: moleque, turco, estudante, cavaleiro apaixonado, Napoleão, réu, marujo, anarquista, profeta, São Martinho, doutor, juiz, líder político, Lord Byron, Jean-Jacques Rousseau, Robison Crusoé, Sherlock Holmes, mulher grávida, Jesus, vagabundo, emigrante, corno, criada, prostituta, etc., exceto herói de sua terra e de sua gente, como Ulisses o fora.

¹⁹ Segundo Aurélio (1999, p. 1791), o sabá pode significar tanto o descanso religioso que, conforme a legislação mosaica, devem os judeus observar no sábado, consagrado a Deus como, também, referir-se ao conciliábulo de bruxos e bruxas que, segundo superstição medieval, se reunia no sábado, à meia-noite, sob a presidência do Diabo. Desse modo, apesar do dia da semana do romance de Joyce ser referente a uma quinta-feira, Bloom afirma-se judeu, mas ironicamente frequenta um bordel exatamente a meia-noite. Essa cena possui uma relação também com um episódio da obra *Fausto*, de Goethe, “Sonho da noite de Walpúrgis ou bodas de ouro de oberon e titânia”, cujos personagens goethianos possuem uma certa identificação com os personagens referidos na cena do bordel de Joyce.

Após essas transformações identitárias, fundamentadas na embriaguez das personagens e, também, do narrador, pois este sustenta as alucinações, narrando-as sem contestá-las ou explicá-las aos leitores que todas são frutos da ebriedade das personagens, Bloom convida Stephen para ir a sua casa, dando início à última parte da obra *Ulisses*.

Consideramos conveniente relatar a cena do bordel na íntegra, mas devemos observar que essa análise abordará somente um dos primeiros devaneios de Bloom, em que a narrativa joyceana estrutura-se a partir de referenciais alusivos a personagem mitológica da feiticeira Circe e a sua relação com o herói grego. Circe, nesse frenesi, é apresentada de forma comparativa a cafetina do bordel.

Assim, para analisarmos os fragmentos que trazem tais referências, construímos o quadro abaixo para uma melhor visualização dos deslocamentos de sentidos que sofre a figura de Circe e do herói Ulisses na obra de Joyce.

Circe e Ulisses segundo a <i>Odisséia</i>, de Homero	A cafetina e Bloom segundo <i>Ulisses</i>, de Joyce
Juntos, eles [<i>os companheiros</i>] revolveram o mar, com medo da morte. Meu barco fugiu alegre (...) para o alto-mar, enquanto os outros eram ali destruídos em massa. Dali prosseguimos nossa viagem de coração pesaroso, mas contentes de escapar à morte (...) (O. p. 116)	Mas era o medo do moço Ferrabreseiro vencido pela palavra do Amansador? Não, porque ele trazia nos seus peitos um agulhão chamado Amargura que não podia por palavras refugar. E era ele então nem manso como o um e nem adeusado como o outro? (U. p. 293)
O sol se punha e escureciam todos os caminhos, quando ele chegou aos extremos de Oceano de correntezas profundas, onde ficam o país e a cidade do povo cimério, envoltos em névoas e nuvens. O sol resplendente jamais os contempla com seus raios, nem ao galgar o céu estrelado, nem ao tornar de novo do céu para a terra; uma noite de morte se desdobra sobre aqueles desditosos mortais. (O. p. 126)	Porque por aquele tudo ele vira que estava na terra de Fenômeno onde devia um dia por certo de morrer pois que era também como os mais uma aparência passageira. E não queria ele aceitar de morrer como os mais e trespassar? (U. p. 293)

<p>Arribamos à ilha Eéia. (O. p.116)</p>	<p>Então não sabia ele daqueloutra terra que é chamada Crê-em-Mim, que é a terra da promessa que cabe ao rei Deleitoso e será sempre onde não há nem morte nem nascimento nem esposamento nem madrimento à qual deverão ter tantos quantos crêem nela? (U. p. 293)</p>
<p>Nesta vivia Circe de ricas tranças, deusa terrível, de humana linguagem (...) (O. p. 116)</p> <p>Parados no vestíbulo da deusa de belas madeixas, ouviam a voz maviosa de Circe, que, dentro, cantava, indo e vindo a tecer uma trama grande e imperecível como são os trabalhos finos, bonitos e brilhantes, das deusas. (O. p. 118)</p> <p>Ela não tardou a sair; abriu as luzidias portas e convidou-os. (...) Ela os fez entrar e sentar em divãs e cadeiras; preparou-lhes uma papa de queijo, cevada e pálido mel, com vinho de Pramnos; nessa comida misturou drogas daninhas, para tirar-lhes toda lembrança da terra pátria. Assim que lha serviu e eles a sorveram, bateu-lhes com a vara de condão e fechou-os em pocilgas. Tinham agora cabeça, voz, cerdas e corpo de suínos, embora conservassem a inteligência como antes. Foram assim encurralados (...) (O. p. 118)</p>	<p>Sim (...) lhe houvera ensinado o caminho mas a razão era que no caminho ele topara com uma puta de um exterior bom de ver cujo nome, ela dissera, é Passarinho-na-Mão e ela o enganara por descaminhos da trilha verdadeira pelas lisonjas que ela lhe dissera como, Oh, homem belo, virai daí para cá que eu vos vou mostrar um lugar bonito, e ela jogue com ele tão lisonjeiramente que ela o tinha na sua gruta que é chamada Dous-na-Mouta ou, segundo alguns letrados, Concupiscência Carnal. (U. p. 293)</p>
<p>– Ó Circe, cumpre-me a promessa que fizeste de enviar-me para casa; eu e meus companheiros já nos sentimos ansiosos na alma; basta que te afastes um pouco e eles já me rodeiam e cortam o coração com seus lamentos.</p> <p>Assim falei e a augusta deusa prontamente me respondeu:</p> <p>– Filho de Laertes, progênie de Zeus, engenhoso Odisseu, se assim não vos apraz, não fiqueis mais tempo em minha casa; antes, porém, é necessária outra viagem; deveis ir à morada de Hades e da terrível Perséfone (...) (O. p. 123-124)</p> <p>[Na volta da mansão de Hades, com todos os preparativos prontos para Ulisses e seus companheiros retornarem a Ítaca, Circe diz ao herói] – Agora, escuta; o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro, encontrarás as duas Sereias (...). Do outro lado (...) mora Cila, a ladrar terrivelmente (...). O outro penedo (...) há nele uma figueira brava,</p>	<p>Isso era aquilo de que a companha que lá assentava em redondas na Mansão das Mães mais tesão havia e se eles achassem essa puta Passarinho-na-Mão (que tinha dentro de si todas as quatro pragas, monstros e um diogo danado) eles tomariam conta dela e a conversariam. (U. p. 293)</p>

<p>de fronde viçosa; por baixo dela , a divina Caribdis aspira água escura (...). Chegará a ilha Trinácia; pastam ali grande número de vacas e nédios carneiros de Hélio (...) se deixares estas intactas e cuidares do regresso, asseguro que chegareis a Ítaca, a despeito de sofrerdes reveses. Caso, porém, as saqueies, então te predigo o fim do barco e da tripulação; se tu mesmo escapares, chegarás tardio e humilhado, perdidos todos os companheiros. (O. p. 142-145)</p>	
<p>[<i>O deus Hermes previne Ulisses de Circe</i>] Serei minucioso; quando Circe quiser tanger-te com sua longa vara, tu sacas de junto da coxa o gládio aguçado e remete-a como se tencionasses matá-la. Circe, amedrontada, te convidará a deitar com ela. Tu, então, daí por diante, nada de recusares o leito da deusa, a fim de que liberte os teus companheiros e te dê gasalhado; exige, porém, dela o grande juramento dos bem-aventurados de como não planeará contra tua pessoa nenhuma maldade, que bem pode, quando te vir sem as armas, fazer de ti um covarde e emasculado. (O. p. 119)</p> <p>[<i>Circe diz a Ulisses surpresa dele não ter se transformado em um animal</i>] – Quem és? De que lugar no mundo? Onde demoram tua cidade e teus pais? Espanta-me que, ingerindo aquela droga, não tenhas sofrido o mínimo sortilégio; jamais outro homem resistiu aos efeitos destas drogas depois de bebê-las, apenas transposta a barreira dos dentes. Tu, porém, abrigas no peito uma inteligência imune a feitiços. Tu deves ser Odisseu, o engenhoso; costumava Argeifontes da vara de ouro predizer-me que virias aqui, ao regressares de Tróia com o escurso barco. Eia, porém, embainha teu gládio e subamos em seguida na cama, a fim de que unidos no leito de amor, criemos confiança um no outro. Assim falou ela, mas eu lhe disse em resposta: – Ó Circe, como podes esperar ternura em mim, se em teus salões mudaste em porcos os meus camaradas e a mim mesmo recebes aqui com propósitos dolosos? Convida-me a tua alcova e a subir em teu leito, mas tencionas, quando me vires sem armas, fazer de mim um covarde e emasculado? Eu não estou disposto a subir em teu leito a não ser que ouses, ó deidade, proferir o grande juramento de como não planeará nenhuma outra maldade contra</p>	<p>Porque com respeito a Crê-em-Mim eles diziam que não era senão mais miga que noção e eles não podiam conceber pensamento disso porque, primeiro, Dous-na-Mouta aonde ela os atraía era a mais boníssima gruta e nela havia quatro almofadas em cima das quais havia quatro escritos com estas palavras impressas por cima Picatrás e Pernasproar e Cara-Escondida e Face-Queixada (...) (U. p. 293)</p>

<p>minha pessoa. Assim falei e ela prontamente jurou como eu exigia. Depois de ela jurar e solenizar o juramento, subi, enfim, no magnífico leito de Circe. (O. p. 120)</p> <p>Todos os dias de um ano ali passamos banqueteados-nos, à mesa, de carne abundante e vinho suave; mas quando já fazia um ano, voltou a primavera, e os meses, passando, trouxeram os dias longos. (O. p. 123)</p>	
<p>[<i>Diz Circe a Ulisses quando este demonstra-se desejoso de regressar a sua Ítaca</i>] – (...) deveis ir à morada de Hades e da terrível Perséfone, a fim de consultardes a alma do tebano Tirésias, o adivinho cego, cuja mente continua viva. (O. p. 124)</p> <p>[<i>Diz Circe a Ulisses e aos companheiros assim que retornam da mansão de Hades</i>] – Homens formidáveis sois vós, que descestes vivos à mansão de Hades e assim tereis duas mortes, quando os demais morrem apenas uma vez. Eia, porém, comi da comida, bebi do vinho e ficai aqui o dia inteiro; zarpai assim que luzir a aurora. Eu vos indicarei a rota, esclarecendo todas as minúncias, a fim de que nenhuma trama funesta no mar ou em terra vos faça sofrer com tribulações. (O. p. 141)</p>	<p>(...) porque com aquela imunda praga Tudopostema e com os monstros eles não cuidavam, pois Preservativo lhe houvera dado um escudo forte de bovinitripa e, terceiro, porque não podiam ser magoados nem por Rebento que era aquele Diogo danado por virtude do mesmo escudo que era chamado Mantinfante. (U. p. 293)</p>
<p>– A ele [<i>ao tebano Tirésias, segundo as palavras de Circe a Ulisses</i>] Perséfone concedeu inteligência ainda após a morte, para que só ele fosse inspirado, enquanto os outros adejam como sombras. (...) Assim falou ela. Então, meu coração se partiu; sentei-me no leito a chorar; minha alma já não mais queria viver nem ver a luz do sol. (O. p. 124)</p> <p>[<i>Na mansão de Hades</i>] Depois de invocar com votos e preces as nações dos mortos, peguei as reses, degolei-as sobre a cova, e o sangue de negros vapores correu. Aglomeraram-se, então, subidas do Érebo, as almas das pessoas mortas. (...) A primeira alma a chegar foi a de meu companheiro Elpenor (...). Veio em seguida a alma de minha falecida mãe, Anticléia (...). Veio depois dela a alma do tebano Tirésias (...). Depois (...) vi Antíope (...), Alcmena, esposa de Anfitrião (...), vi Mégara, filha do denodado Creonte (...). Vi também a mãe de Édipo, a formosa Epicasta (...). Vi também a linda Clóris, que Neleu desposou um dia por causa de sua beleza (...). (O. p. 126-132)</p>	<p>Assim estavam eles em seu cego sossego, o Senhor Cavilagem, o Senhor Porvezes Adeusado, o Senhor Mono Chupacerveja, o Senhor Homofranco, o Senhor Delicio Dixon, o Moço Ferrabraseiro e o Senhor Cauto Amansador. No que, ó companha desgraçada, estáveis vós todos logrados pois aquela era a voz de deus que era em tão mui grave ira que ele estava presto a levantar seu braço e esbanjar vossas almas por vossos abusos e vossos esbanjamentos por vós feitos contrariamente a sua palavra que gerar junge jussivo. (U. p. 293)</p>

QUADRO 4: DESLOCAMENTOS DE SENTIDOS DA FIGURA DE “CIRCE” E DO “HERÓI ULISSES”, DA *ODISSÉIA*, NA OBRA DE JOYCE.

Circe apresenta-se na obra *Odisséia*, de Homero, como uma deusa que tinha o dom de comunicar-se com os seres humanos, pois era dotada de “humana linguagem” e, além disso, foi qualificada como uma “deusa terrível” por ter o conhecimento de feitiçarias e utilizá-las em quem se aproximasse de seu solar.

No entanto, o interesse de Circe por Ulisses acontece quando este se apresenta como tal e imune das bruxarias da deusa, saca de sua espada e demonstra que tem o domínio da situação. No momento em que o herói revela sua identidade a Circe, esta se lembra de que Hermes já havia lhe precavido da presença de Ulisses, então ela diz à ele:

Tu deves ser Odisseu, o engenhoso; costumava Argeifontes da vara de ouro predizer-me que virias aqui, ao regressares de Tróia com o escurso barco. Eia, porém, embainha teu gládio e subamos em seguida na cama, a fim de que unidos no leito de amor, criemos confiança um no outro. (O, p. 120)

Nesse momento, Ulisses pede a Circe um juramento de que quando estiverem em seu leito, ela nada tentará contra ele, uma vez que estará despido e, portanto, frágil. Feito o juramento, Ulisses e Circe seguem para o aposento da deusa e, subentende-se através desse diálogo entre ambos, de que eles realmente praticaram sexo.

A tese de que Ulisses teve vários relacionamentos sexuais durante o seu retorno a Ítaca, demonstra não somente a questão da virilidade do herói como também a relação de submissão que a mulher deveria ter em relação ao marido. Penélope não cabe ser citada nessa relação porque a espera de vinte anos deu-se por amor ao seu esposo, então,

o amor por Ulisses a fez submissa. Mas podemos citar Helena que estava apaixonada por Paris; quando este a raptou, Helena não partiu de mãos vazias, levou com ela tesouros e também as suas escravas. No entanto, o esposo de Helena, Menelau, parte para Tróia em busca de Helena e quando a encontra esta regressa a Esparta juntamente com Menelau e acaba sendo um exemplo de todas as virtudes domésticas.

A relação entre a feiticeira Circe e o herói Ulisses, bem como a caracterização da figura dessas mesmas personagens são abordadas em Joyce a partir de processos heterotrópicos. Nesse sentido, Circe poder ser vista – nas passagens transcritas no quadro acima referentes à obra *Ulisses* – como uma prostituta um tanto manipuladora o que demonstra certo **afastamento** em relação à Circe homérica, pois foi ela a responsável pelo repatriamento de Ulisses, orientando-o com relação aos perigos provenientes do mar.

Assim, temos em *Ulisses* o seguinte fragmento: (...) *no caminho ele* [o herói Ulisses] *topara com uma puta de um exterior bom de ver cujo nome, ela dissera, é Passarinho-na-Mão* [referência a Circe] *e ela o enganara por descaminhos da trilha verdadeira* [Circe contou a Ulisses os perigos que correria em seu regresso a Ítaca] *pelas lisonjas que ela lhe dissera* (...) (U. p. 293).

O ato sexual praticado por Circe e Ulisses é retratado em Joyce como um ato de libertinagem, promíscuo, de profanação ao sexo enquanto ato de amor, revelando uma **transformação** da conduta sexual, pois segundo a própria Circe, na *Odisséia*, eles deveriam “se amar” para criar laços de confiança um no outro. Logo, a ilha de Circe na *Odisséia* denomina-se “Eéia”, em Joyce chama-se “Concupiscência Carnal”, tal seja a referência de devassidão praticada no local (o bordel = o solar de Circe). Nesse sentido,

Joyce **apropria-se** do discurso da *Odisséia* que referenda Circe **transformando-o** de forma sarcástica na cena do bordel que metaforicamente significa o palácio da deusa.

Há, desse modo, duas expressões utilizadas por Joyce que se remetem ao nome de Circe e que a qualificam de dois modos: “Passarinho-na-Mão” e “Crê-em-Mim”. A primeira expressão revela a **apropriação-transformação** do discurso de Homero, referindo-se às relações sexuais entre Circe e Ulisses. Já a segunda mostra a **apropriação-interação** do discurso de Homero por Joyce, pois tal expressão alude a forma como Circe colaborou com o herói contando-lhe dos perigos que enfrentaria no mar dada a vontade do herói de retornar para casa. Podemos visualizar essa relação de **apropriação-interação-transformação** a partir das duas expressões, situando a figura de Circe, especialmente no fragmento abaixo,

Isso era aquilo de que a companha que lá assentava em redondas na Mansão das Mães mais tesão havia e se eles achassem essa puta Passarinho-na-Mão (que tinha dentro de si todas as quatro pragas, monstros e um diogo danado) eles tomariam conta dela e a conversariam. Porque com respeito a Crê-em-Mim eles diziam que não era senão mais miga que noção e eles não podiam conceber pensamento disso porque, primeiro, Dous-na-Mouta aonde ela os atraía era a mais boníssima gruta e nela havia quatro almofadas em cima das quais havia quatro escritos com estas palavras impressas por cima Picatrás e Pernasproar e Cara-Escondida e Face-Queixada e, segundo, porque com aquela imunda praga Tudopostema e com os monstros eles não cuidavam, pois Preservativo lhe houvera dado um escudo forte de bovinitripa e, terceiro, porque não podiam ser magoados nem por Rebento que era aquele Diogo danado por virtude do mesmo escudo que era chamado Mantinfante. (U. p. 293)

Assim, na *Odisséia*, passado um ano ao lado de Circe, Ulisses demonstrou-se desejoso de retomar sua viagem ao mar e Circe foi solícita com o herói. Disse-lhe primeiramente que ele deveria fazer outra viagem antes de tentar voltar para casa: descer à mansão de Hades a fim de consultar o tebano Tirésias sobre o seu futuro. O que

marcou Ulisses, de fato, nessa ida ao Hades foi a questão de deparar-se com a sua falecida mãe, pois ele desconhecía a sua morte e para ele foi um encontro inesperado; Joyce, então, denomina a mansão de Hades como a “Mansão das Mães”.

Circe representou para Ulisses, na *Odisséia*, uma espécie de oráculo, pois foi ela quem indicou o caminho de retorno à sua pátria, revelando os perigos que deveriam ser enfrentados no mar ou como diria Joyce “as quatro pragas”, tais sejam as Sereias, Cila, Caríbdis e os bois de Hélio. Então, na *Odisséia*, se Ulisses e a sua tripulação não sucumbissem a essas “quatro pragas” eles assegurariam o retorno a Ítaca.

Observemos que o sentido primeiro – o discurso sobre Circe na *Odisséia* – e a instauração do discurso outro – o discurso sobre Circe em *Ulisses* – pela relação **apropriação-interação-afastamento-transformação**, acontecem quando o sentido primeiro é objeto de deturpação. Nesse caso, Joyce **apropria-se** do discurso de Homero para **transformar** os enunciados desse sentido primeiro (*Odisséia*) e esse processo resulta num discurso outro (*Ulisses*). Nesse sentido, ocorre um resgate do sentido primeiro, pois este se encontra em um campo de memória que motiva a instauração de um discurso outro, isto é, os sentidos subvertidos em *Ulisses* correspondem a um processo heterotrópico, resgatado dos sentidos atribuídos a *Odisséia*. Logo, o campo de memória relaciona-se com os processos heterotrópicos, pois este se constitui como uma voz inscrita no dialogismo entre as obras em estudo, sendo *Ulisses*, portanto, condição de alteridade entre as formas de dizer e não-dizer a *Odisséia*.

Neste capítulo objetivamos resgatar os entrecruzamentos de discursos e sentidos na alteridade enunciativa da narrativa de Joyce em relação às vozes de Homero presentes em *Ulisses*. Pretendemos, pois, evidenciar a apropriação das vozes homéricas por Joyce e a natureza dos processos de re-significação da obra homérica como forma

de deslocamentos de sentidos no domínio de uma dada conjuntura sentidural. Discutimos também a natureza das relações de atributividade que revelam o processo de apropriação das vozes de Homero, além de refletirmos sobre a multiplicidade de vozes que emergem no discurso literário e promovem a relação de uma determinada formação discursiva com outras.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este trabalho dissertativo, apresentamos uma epígrafe, na qual Foucault descreve uma luta dialógica entre o desejo e a instituição. O desejo aspiraria não ter “de entrar na ordem arriscada do discurso”, justamente por ter que lidar com o que há de “categórico e decisivo”. De outra forma, o desejo gostaria que o discurso fosse dotado de tamanha “transparência” que todos os seus ouvintes “responderiam a sua expectativa”. É a complexa relação entre pensamento e linguagem: a ilusão do desejo de fazer-se entender pelo que se quer dizer e de controlar o que se diz.

Perante esse anseio tão comum do desejo de não ter que notar a falta, o silêncio, a lacuna, o apagamento, que são formas constituintes de todo e qualquer discurso, a instituição responde-lhe de modo irônico, impondo-lhe formas ritualizadas de abordar o discurso, como se este fosse um lugar seguro e completamente desvendado.

Segundo Foucault (2002, p. 54-55),

(...) não se trata, aqui, de neutralizar o discurso, transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, pelo contrário, mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria. Em uma palavra, quer-se, na verdade, renunciar às “coisas”, “despresentificá-las”; conjurar sua rica, relevante e imediata plenitude, que costumamos considerar como a lei primitiva de um discurso que dela só se afastaria pelo erro, esquecimento, ilusão, ignorância ou inércia das crenças e das tradições ou, ainda, desejo, inconsciente talvez, de não ver e de não dizer; substituir o tesouro enigmático das “coisas” anteriores ao discurso pela formação regular dos objetos que só nele se delineiam; definir esses *objetos* sem referência ao *fundo das coisas*, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico; fazer uma história dos objetos discursivos que não os enterre na profundidade comum de um solo originário, mas que desenvolva o nexo das regularidades que regem sua dispersão.

Desse modo, o discurso é tomado como lugar de enfrentamento social, de acontecimento histórico enquanto devir, de lutas e combates ideológicos, exclusão e adesão a um “pode e deve ser dito”. O discurso constitui-se, então, de dizeres selecionados e ilusoriamente controlados pelo sujeito, pois em seu jogo de dispersão a lógica da adesão a determinadas FDs pode ser desarticulada, talvez pelo sujeito questionar as suas próprias verdades, talvez pela linguagem (des) governá-lo.

Adotamos, portanto, como objetos discursivos desta dissertação as obras literárias *Odisséia*, de Homero, e *Ulisses*, de James Joyce, com o objetivo de resgatar os entrecruzamentos de discursos e sentidos na alteridade enunciativa da narrativa de Joyce em relação às vozes de Homero presentes em *Ulisses*.

Assim, descrevemos a organização dos enunciados em que emergem os acontecimentos discursivos joyceanos e homéricos na referencialização de proposição foucaultiana dos campos de aplicação do discurso, sejam eles o campo de presença, de concomitância e de memória. Nesse caso, utilizamos esses campos com o propósito de descrever o sistema de dispersão que conduz os discursos que atravessam essas obras de forma a encontrar aí uma unidade. Logo, das regularidades que regem a dispersão dos

discursos, elegemos para este trabalho a interdiscursividade e a heterotropia como formas polifônicas de *Ulisses* dizer a *Odisséia* e, então, relacionamo-nas com os campos de aplicação do discurso para daí construirmos as análises.

Cabe ao analista do discurso construir uma interpretação acerca de como Joyce trabalha com a dinâmica dos sentidos na concepção de sua obra *Ulisses*. A partir dessa movimentação de sentidos, o analista constitui um intenso diálogo entre as obras supracitadas para alcançar os sentidos de uma que atravessam a outra.

Assim, compreender que os dizeres de Joyce dialogam com outras vozes, entre as quais estão as de Homero que, em alguns momentos, estão em contínuo deslocamento, sempre alterando o sentido do dito e impregnando-se de sentidos outros. Nessa acepção, a interdiscursividade e a heterotropização resultam em acontecimentos polifônicos, quando se fazem ouvir, no discurso joyceano, diferentes vozes, articuladas em sentidos referenciais e, por vezes, antagônicos.

Authier-Revuz (1982, p. 140-141), corrobora com a teoria polifônica da enunciação de Bakhtin quando afirma que

(...) sob nossas palavras “outras palavras” se dizem, que atrás da linearidade conforme “emissão de voz” se faz ouvir uma “polifonia” e que todo discurso quer se alinhar sobre os vários alcances de uma “partição”, que o discurso é constitutivamente atravessado pelo “discurso do Outro”.

Dessa forma, a constituição de FDs, em *Ulisses*, **semelhantes** a *Odisséia* expressam que essas FDs existentes nessas manifestações do discurso literário, *dizem e significam coisas de mesma gênese sentidural*. Nessa semelhança, o diálogo travado entre as obras apresenta **tensão**, uma vez que os discursos atravessam FDs distintas e,

assim, *confrontam-se ao serem enunciados enquanto acontecimento dialógico* no interior do discurso literário. Com o confronto, esse acontecimento dialógico entra em um processo de **afastamento** para mostrar **diferenças** e, então, *distanciam-se em nível de pontualidade de significação*. Assim, o diálogo pode ser retomado a partir de uma **interação** entre as FDs, isto é, os discursos *dialogam entre si*. Nesse diálogo, o discurso de Homero é **apropriado** para atravessar-se nos dizeres de Joyce, que, nesse processo de interação-apropriação **transforma** o discurso odisséico, *re-significando e subvertendo o dito*.

Nesse sentido, as subcategorias propostas para a análise do *corpus* revelaram-se a partir de como se orientavam os discursos que se entrecruzaram as FDs pertencentes a *Ulisses* e a *Odisséia*. Podemos estabelecer, portanto, a partir dessas diferentes vozes, articuladas tanto em sentidos referenciais como antagônicos, dois tipos de FDs: *FDs concernentes*, encontradas nas subcategorias de semelhança, interação e apropriação e *FDs conflitantes* que se asseveram pelas subcategorias de tensão, diferença, afastamento e transformação.

No entanto, essas FDs não resultam na separação das regularidades – interdiscurso e heterotropia – visto que, nos fragmentos de discurso literário, os episódios trabalhados, foi possível relacionar as regularidades com as relações discursivas, quer de forma abrangente, quer de forma pontual. Por exemplo, na análise entre “Nausícaa” (*Odisséia*) X “Episódio das Rochas” (*Ulisses*) a relação entre as cenas, no geral, é de interdiscursividade, mas a relação pontual entre as personagens Nausícaa e Gerty é de **transformação**, ou seja, tipicamente heterotrópica.

Por isso, não se separam, no gráfico-base de análise do *corpus*, as subcategorias em relação às regularidades, porque afirmar a interdiscursividade na análise de uma

seqüência discursiva não significa a exclusão da heterotropia e vice-versa. É importante ressaltar que as subcategorias estão diretamente relacionadas à questão da interação verbal entre a *Odisséia* e *Ulisses*, ou seja, elas são todas constituintes de polifonia e, assim sendo, perpassam tanto o interdiscurso quanto a heterotropia, que as referendam discursivamente através das vozes de Homero referidas ou alterizadas²⁰ por Joyce.

Assim, ao resgatar os entrecruzamentos de discursos e sentidos na alteridade enunciativa de *Ulisses* em relação às vozes de Homero, pudemos destacar duas naturezas de análises: as relações interdiscursivas inseridas no campo de concomitância e os processos heterotrópicos inseridos no campo de memória.

Sob o ponto de vista da AD francesa, foi possível conceber que no funcionamento do interdiscurso, a maneira como os discursos que atravessam a obra de Homero foram trazidos para as FDs constitutivas da enunciação literária em *Ulisses*. Portanto, esse atravessamento manifesta uma materialidade de enunciados e sentidos que se entrelaçam sentiduralmente. Segundo essa visão, o canto “Nausícaa”, da *Odisséia*, relaciona-se interdiscursivamente com o “Episódio das Rochas”, de *Ulisses*, pois há indícios inter-narrativos como, por exemplo, os elementos cênicos entre as cenas (a bola, a praia, a brincadeira com a bola), a relação entre as personagens (Gerty e Nausícaa, Bloom e Ulisses, as amigas de Gerty e as aias), a situação moral de Bloom equiparando-se com a do herói grego.

²⁰ O verbo “alterizar” diz respeito à ação de alteridade de significações na pontualidade sentidural de diferentes processos enunciativos. A notação léxica é nossa.

Além disso, as vozes que situam o discurso de Homero na era das divindades dos séculos II e III a.C., também apresentam-se em um momento moderno pertencente ao século XX e isso equivale a dizer que o discurso da *Odisséia* se reconstrói em *Ulisses*, atribuindo-lhes status de acontecimento discursivo, em uma demonstração de atemporalidade dos dizeres clássicos.

Desse mesmo modo ocorreu a relação interdiscursiva entre “As Sereias”, da *Odisséia* e “Sala de Concerto”, de *Ulisses*. Ao utilizar recursos da música, Joyce lança a sugestão da sonoridade da sala de concerto: o discurso da música que seduz remete-nos ao discurso mitológico das Sereias. Assim, Joyce articula os órgãos humanos que são “chamados” a funcionar perante o tocar de uma melodia, o cantar de uma música, o soar de um som qualquer, seja de pisadas de botas, de gargalhadas, de aplausos ou até mesmo do próprio silêncio surdo de Pat. Joyce, então, tece todos esses elementos, de modo a referir à melodia persuasiva das Sereias, caracterizando-as na descrição das duas garçonetes Miss Douce e Miss Kennedy que estão sempre prontas a “encantar” os clientes ricos no bar do hotel Ormond. “Tape seus ouvidos para elas”, diria Joyce aludindo à interdiscursividade entre os episódios. Logo, Joyce assevera a relação do seu discurso com outros discursos através de evidências polissêmicas, que revelam a natureza da atributividade sentidural, e evidências polifônicas, que explicitam a forma de apropriação das vozes de Homero por Joyce.

Outra relação estabelecida encontrou-se entre o canto “Evocação aos Mortos”, da *Odisséia*, e “Conversa sobre o Enterro de Paddy Dignam”, de *Ulisses*. Aqui, Joyce inscreve em sua narrativa FDs conflitantes com o discurso de Homero ao transformar a mansão de Hades homérica, onde se encontra a alma de Elpenor, amigo de Ulisses, em uma sessão mediúnicamente com o espírito do falecido amigo de Bloom, Paddy Dignam.

Assim, subverte-se o discurso odisséico quando Joyce faz com que o Inferno seja representado por meio de uma mistura das religiões católica e espírita: desloca-se o sentido do inferno ser um lugar de sofrimento para as almas errantes, transformando-o em um lugar de manifestação mediúnica e de espera pela salvação.

Já na relação entre os fragmentos dos Cantos X, XI e XII – “Circe”, da *Odisséia*, e “O bordel”, de *Ulisses*, Joyce heterotropiza a personagem homérica Circe na cafetina do bordel Bella Cohen que lascivamente relaciona-se com Leopold Bloom. Em uma espécie de delírio inebriante, o ato sexual entre eles inicia-se de forma obscena, deslocando os sentidos acerca de como o herói Ulisses, na *Odisséia*, relacionou-se sexualmente com a feiticeira Circe para, com esta, criar um laço de confiança.

Então, nessa perspectiva de análise, Joyce desloca os sentidos no domínio da conjuntura sentidural da obra *Odisséia* para uma significação outra em *Ulisses*. Evidencia, portanto, a apropriação das vozes de Homero por Joyce e a natureza dos processos de re-significação do sentido primeiro, resultando em um processo de heterotropização dos dizeres homéricos.

As FDs que se integram através das relações interdiscursivas são compostas de discursos que se referendam polifonicamente. Isso equivale a dizer que as vozes instauradas no discurso joyceano *falam por si e pelos outros* em uma relação de adesão, deslocamento e transformação dos dizeres de OUTRO – neste caso dos dizeres de Homero. Nos casos em que as FDs se estabelecem pelos processos heterotrópicos, os sentidos são formados por discursos que atravessam os processos enunciativos e se subvertem polifonicamente. Portanto, as vozes que emergem do discurso joyceano *falam por si transformando as outras vozes*, em uma relação conflitante.

De acordo com Paris (1992, p. 116) sobre a obra *Ulisses*, de Joyce:

Enigma, *Ulisses* convidará o leitor a deslindar incessantemente a causa do efeito, a verdade da aparência – tentativa audaciosa que submete o romance à revolução que Freud impunha na psicologia, Marx na economia, Einstein na física, e não é por acaso que a obra se escalonará nos três planos do indivíduo, da sociedade e do cosmo, mostrando ao mesmo tempo o papel do inconsciente, os conflitos do modernismo e a relatividade dos fenômenos.

É importante moderar que não é tudo pleno de significação, de simetria, de alusões e de correspondências singulares entre *Ulisses* e a *Odisséia*, pois, como já observamos em nossas análises, o conflito e a tensão são formas de relações dialógicas entre as FDs que caracterizam os dizeres moderno e clássico, respectivamente, Joyce e Homero. Definitivamente, *Ulisses* pode ser aludido como uma quintessência de tudo que Joyce vivera, vira, ouvira e entreouvira. É uma obra que consagra e profana, ao mesmo tempo séria e cômica, hermética e lasciva, clássica e moderna, de grande conseqüência e inconstância, sons e silêncios.

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANASTÁCIO, Sílvia M. Guerra. *A Bloomíada em Ulysses*. São Paulo: ANNABLUME, 1998, 87p.

AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. In: DRLAV, n° 26, Paris III, 1982, p. 91-151.

_____. *Palavras incertas – As não-coincidências do dizer* (trad. e org. Eni Puccinelli Orlandi). Campinas: EDUNICAMP, 1998, 200 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal* (trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira *et al*). São Paulo: Martins Fontes, 1992, 421p.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem* (trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, 4^a ed., 1988, 196p.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (trad. Yara Frateschi Vieira). São Paulo: Hucitec, 1987, 419p.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski* (trad. Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, 239p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua* (trad. Antônio Gonçalves). Lisboa: Edições 70, 1987, 318p.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. Campinas: EDUCAMP, 1998, 96p.

COELHO, Eduardo Prado. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982, 561p.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum* (trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago). Belo Horizonte:UFMG (Humanitas), 2001, 303p.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo* (trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves). São Paulo: Loyola, 1996, 3^a ed., 229p.

DUCROT, Oswald. “Esboço de uma teoria polifônica da enunciação”. IN: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987, p. 161-218.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução* (trad. Waltensir Dutra). São Paulo: Martins Fontes, 1997, 348p.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber* (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, 6ª ed, 239p.

_____. *A ordem do discurso* (trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio). São Paulo: Loyola, 1996, 8ª ed, 79p.

_____. *O que é um autor?* (trad. Jorge Lima Barreto). Lisboa: Vega, 1992, 161p.

_____. *As palavras e as coisas* (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 1987, 4ª ed, 407p.

_____. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971, 79p.

FREADMAN, Richard & MILLER, Seumas. *Re-Pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea* (trad. Aguinaldo José Gonçalves e Álvaro Hattner). São Paulo: UNESP, 1994, 342p.

GADET, Françoise & HAK, Tony. *Por uma Análise Automática do Discurso: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux* (Eni Pulcinelli Orlandi et al). Campinas: EDUNICAMP, 1997, 3ª ed, 319p.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana* (trad. Victor Jabouille). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, 616p.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, 3^a ed, 2128p.

HOMERO. *Odisséia* (trad. Jaime Bruna). São Paulo: Cultrix, 1996, 293p.

JOYCE, James. *Ulisses* (trad. Antônio Houaiss). São Paulo: Civilização Brasileira, 7^a ed., 1992, 551p.

_____. *Ulysses*. London: Penguin Books, 1992, 933p.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas* (trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira). São Paulo: Perspectiva, 1989, 3^a ed, 257p.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995, 347p.

MACHADO, Roberto (org.). *Linguagem e Literatura* (anexo). In: Foucault, a filosofia e a literatura (trad. Jean-Robert Weissaupt e Roberto Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 137-175.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária* (trad. Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1995, 202p.

_____. *Novas tendências em Análise do Discurso* (trad. Freda Indursky). Campinas: Pontes, 1997, 3ª ed, 198p.

_____. *Pragmática para o discurso literário* (trad. Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1996, 205p.

O'BRIEN, Edna. *James Joyce* (trad. Marcos Santarrita). Rio de Janeiro: Objetiva, 1999, 190p.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu Funcionamento*. São Paulo: Pontes, 1987, 276p.

_____. *Análise de Discurso: Princípios & Procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999, 100p.

PARIS, Jean. *Joyce* (trad. Maria Ignez Duque Estrada). Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, 185p.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso – Uma Crítica à Afirmação do Óbvio* (Eni Pulcinelli Orlandi et al). Campinas: EDUCAMP, 1995, 2ª ed, 317p.

_____. *O Discurso – Estrutura ou Acontecimento* (Eni Pulcinelli Orlandi).
Campinas: Pontes, 1997, 2ª ed, 57p.

SANTOS, João Bôsko Cabral dos. *Por uma teoria do discurso universitário institucional*. Tese de Doutorado, UFMG/Belo Horizonte, 2000, 331p.

_____. *A polifonia no discurso literário*. IN: *Teorias Lingüísticas – Problemáticas Contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003, p. 45-50.

STAFUZZA, Grênissa. “Dialogismo entre Joyce e Homero: A cena das rochas e o Canto VI”. IN: *Análise do Discurso – Unidade e Dispersão*. (Orgs.) FERNANDES, Cleudemar Alves & SANTOS, João Bôsko Cabral dos. Uberlândia:EntreMeios, 2004, p. 119-128.

_____ *et al.* “Introdução aos estudos bakhtinianos”. IN: *Teorias Lingüísticas – Problemáticas Contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003, p. 35-44.

_____. “O avesso das vozes em Joyce e Homero”. IN: *Anais do VI Congresso Brasileiro de Lingüística Aplicada*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/ALAB, CD-ROM, 2002.

_____. “*Ulisses e a Odisséia: A dialética dos avessos*”. IN: *Teorias Lingüísticas – Problemáticas Contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003, p. 67-70.

VALVERDE, José Maria. *Conhecer James Joyce e a sua obra* (trad. João Maia). Lisboa:Ulisseia, 1977, 125p.

VILLARTA-NEDER, Marco A. *Os movimentos do silêncio: Espelhos de Jorge Luís Borges*. Tese de Doutorado, UNESP/Araraquara, 2002, 261p.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999, 217p.

VI. ANEXOS²¹

²¹ A cópia dos episódios abordados neste trabalho dissertativo foi extraída das edições escritas de *Ulisses* (1992) e *Odisséia* (1996), às quais fizeram-se as devidas referências, com indicação de página.

6.1. QUADRO BIOGRÁFICO DE JAMES JOYCE²²

1882 – Em 02 de fevereiro, nasce James Augustin Joyce, em Rathgar, Dublin. A agitação nacionalista na Irlanda confere os assassinatos de Lord Cavendish e Thomas Burke pelos Invencíveis.

1885 – Nasce Stanislaus Joyce, o “anjo-da-guarda” de seu irmão, James Joyce. Reforma eleitoral inglesa. Parnell, líder nacionalista irlandês, triunfalmente reeleito deputado.

1886 – O projeto de autonomia irlandesa é repellido pela Câmara dos Comuns.

1897 – O *Times* acusa Parnell de conluio com os terroristas.

1888 – Joyce ingressa no Colégio Clongowes Wood.

1890 – Parnell afasta-se da vida política.

1891 – Parnell falece. Joyce, com apenas 9 anos, escreve *E tu, Healy!* em homenagem a Parnell. Prematuramente reformado, o pai de Joyce retira Joyce e Stanislaus de Clongowes, fazendo-os ingressar em uma escola mais barata.

1892 – Novo projeto de autonomia repellido pelos Lordes. Política reformista na Irlanda.

1893 – Joyce entra no Colégio Belvedere administrado pelos jesuítas. Agitação anarquista na Europa.

²² A cronologia da vida e obra de Joyce, bem como o quadro histórico-social da época, foram retirados de O'Brien (1999), Paris (1992) e Valverde (1979).

1898 – Ingressa na Universidade (University College, de Dublin).

1899 – Acontece as primeiras estréias teatrais do ressurgimento literário irlandês.

1900 – Joyce publica o artigo *O novo drama de Ibsen* e começa *Stephen, o Herói*.

1901 – Joyce publica *The day of the rabblement (O dia do tumulto)*. A rainha Vitória falece. Coroação de Eduardo VII.

1902 – Joyce publica *James Clarence Mangan*, sai graduado com o bacharelado universitário e deixa a Irlanda. Em Londres encontra Yeats e Arthur Symons. Em Paris, Joyce vive miseravelmente. Victor Bérard revoluciona a crítica homérica com *Os fenícios e a Odisséia*.

1903 – Regressa de Paris porque sua mãe falece. Começa a escrever *Contos Dublinenses*.

1904 – Publica poesias em revistas. Os editores não aceitam o seu primeiro *Retrato do Artista quando Jovem*, por acharem muito breve. Conhece Nora Barnacle e em outubro segue com ela via Zurique, instalando-se em Pola.

1905 – Joyce leciona na Berlitz School de Trieste. Nasce o seu filho Giorgio. Primeira revolução russa. Na França, separam-se Igreja e Estado. Einstein publica suas descobertas sobre a relatividade restrita.

1906 – Põe de lado *Stephen, o Herói* e projeta *Retrato do Artista quando Jovem*. Trabalha alguns meses em Roma. Primeira idéia de *Ulisses*. Fundação do Partido Trabalhista e do Sinn Fein.

1907 – Publica *Música de Câmara*. Regressa a Trieste. Nasce Lucia. Termina *Os Mortos*, última novela de *Contos Dublinenses*.

1909 – Joyce traduz para italiano Synge e Yeats. Faz duas viagens à Irlanda.

1911 – Os Comuns aceitam a autonomia irlandesa; os Lordes repelem-na.

1912 – Última viagem de Joyce à Irlanda. Carta de Ezra Pound faz Joyce seguir à Paris.

1913 – Joyce leciona na Escola Revoltella. Escreve *Giacomo Joyce*.

1914 – Publica *Contos Dublinenses*, termina *Retrato do Artista quando Jovem* e publica-o em revista, entregando a colaboração de cada número à medida que iam saindo, trabalha em *Exilados*, começa *Ulisses*. Inicia a Primeira Guerra Mundial. Os irlandeses entram na guerra, ao lado dos britânicos, mas lhes repugna combater “sob uma bandeira estrangeira”.

1915 – Joyce vai para Zurique como refugiado de guerra. Finaliza *Exilados*.

1916 – Execução dos revoltados irlandeses rebelados.

1917 – Joyce publica em livro *Retrato do Artista quando Jovem*. Os Estados Unidos entram na guerra. Revolução Russa. Nas eleições dublinenses, triunfo do partido Sinn Fein.

1918 – Publica *Exilados*; primeiros capítulos de *Ulisses* aparece na revista *The Little Review*. Fim da Primeira Guerra Mundial. Os irlandeses proclamam a república sob a presidência de De Valera. Luta aberta entre o Exército Irlandês de Libertação (I.R.A.) e a polícia inglesa.

1919 – Joyce regressa a Trieste, agora italiana.

1920 – Instala-se em Paris. Conhece Pound, Valéry Larbaud, entre outros escritores. A Irlanda constitui-se um domínio da Commonwealth britânica.

1921 – Joyce conclui *Ulisses*. Fim da guerra civil na Rússia. Na Irlanda, De Valera recusa os acordos ingleses e exige independência total.

1922 – Em 02 de fevereiro Joyce publica *Ulisses* em Paris, editado pela Shakespeare & Co, de Sylvia Beach. Joyce, então, passa o verão em Sussex; primeira idéia de *Finnegans Wake*. De Valera é substituído por Griffith, depois por Cosgrave. Guerra civil na Irlanda.

1923 – Joyce começa *Finnegans Wake*. Fim da guerra civil na Irlanda.

1924 – Tradução francesa de *Retrato do Artista quando Jovem*. Joyce publica fragmentos de *Finnegans Wake*. Conhece Svevo. Vem a lume o livro de H. Gorman *James Joyce, Os seus Primeiros Quarenta Anos*.

1925 – Estréia de *Exilados*.

1926 – Edição pirata de *Ulisses* nos Estados Unidos. Sai a tradução francesa de *Contos Dublinenses*.

1927 – Tradução alemã de *Ulisses*. De Valera e seus partidários se reintegram ao Parlamento.

1928 – Joyce publica “Anna Livia Plurabelle”, parte de *Finnegans Wake*.

1929 – Publica “Tales Told of Shem and Shaun”, de *Finnegans Wake*. Aparece a coleção de ensaios sobre *Finnegans Wake*, intitulada *Our Examination etc.*, por Samuel Beckett e outros. Tradução francesa de *Ulisses*.

1930 – Publica “Haveth Childers Everywhere”, de *Finnegans Wake*. Submete-se a uma cirurgia nos olhos em Zurique. Seu filho Giorgio se casa. Encarrega Gorman de lhe escrever a biografia.

1931 – O pai de Joyce falece. Joyce casa-se oficialmente com Nora. Segue para Londres com sua filha Lucia que não se apresenta bem de saúde.

1932 – Lucia piora. Nasce o neto de Joyce Stephen, filho de Giorgio.

1933 – Autorizado *Ulisses* nos Estados Unidos.

1934 – *Ulisses* sai em Nova York.

1936 – Joyce publica *Collected Poems*.

1939 – Publica *Finnegans Wake* na íntegra. Inicia a Segunda Guerra Mundial.

1940 – Joyce foge de Paris para Zurique perante o avanço alemão.

1941 – Em 13 de janeiro, Joyce falece.

1944 – Publica-se *Stephen, o Herói*.

1949 – A Irlanda rompe os últimos laços com o Commonwealth e assume sua total soberania.

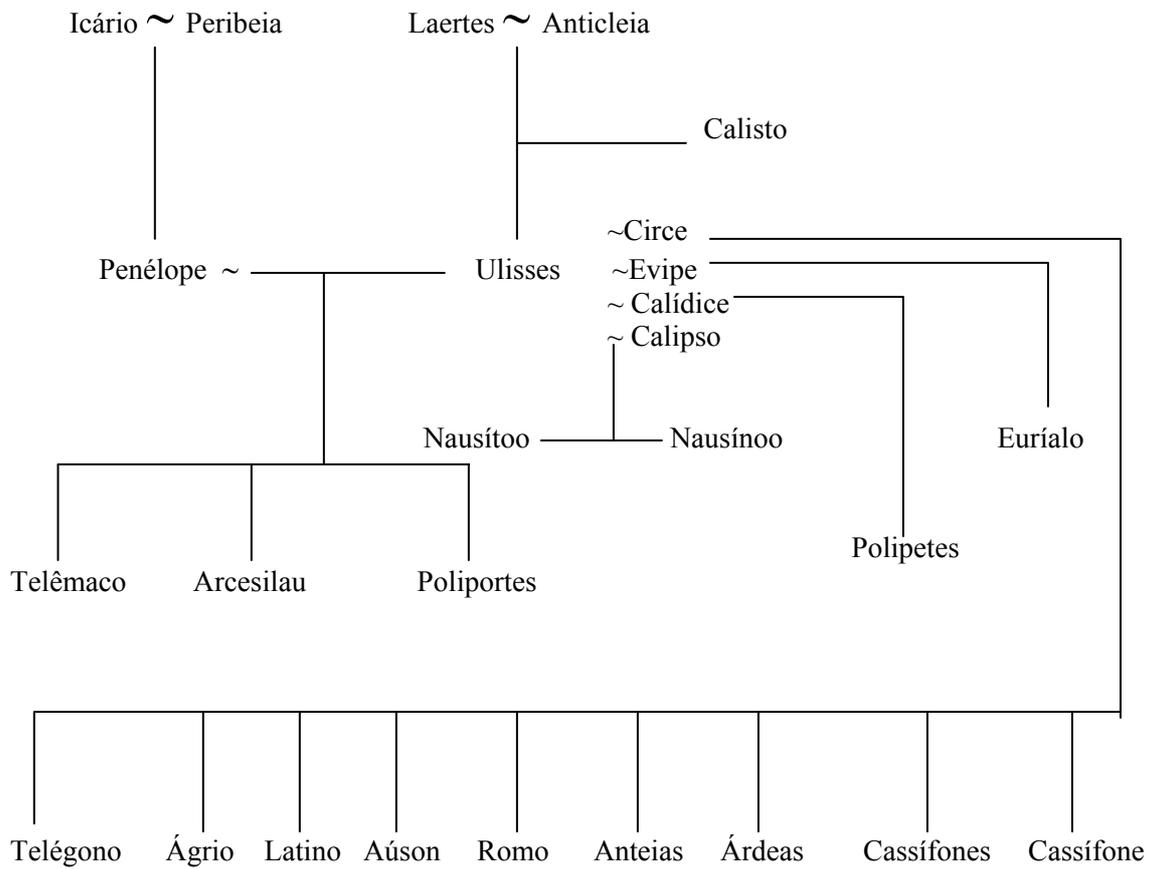
6.2. O SIMBOLISMO DA OBRA *ULISSES* SUGERIDO POR

JOYCE²³

PARTE	EPISÓDIO	CENA	HORA	ÓRGÃO	ARTE	COR	SÍMBOLO	TÉCNICA
I - Telemaquia	1. Telêmaco	A torre	8	–	Teologia	Branco, ouro	Herdeiro	Narrativa (<i>juvenil</i>)
	2. Nestor	A escola	10	–	História	Castanho	Cavalo	Catecismo (<i>peçoal</i>)
	3. Proteu	A praia	11	–	Filologia	Verde	Maré	Monólogo (<i>masculino</i>)
II - Odisséia	4. Calipso	O desjejum A casa	8	Rim	Economia	Laranja	Ninfa	Narrativa (<i>madura</i>)
	5. Os lotófagos	O banho	10	Sexo	Botânica Química	–	Eucaristia	Narcisismo
	6. Hades	O cemitério	11	Coração	Religião	Branco, preto	Zelador	Incubismo
	7. Éolo	O jornal	12	Pulmão	Retórica	Vermelho	Editor	Entimemática
	8. Os lestrígones	O almoço	13	Esôfago	Arquitetura	–	Soldados	Peristáltica
	9. Cila e Caribde	A biblioteca	14	Cérebro	Literatura	–	Stratford, Londres	Dialética
	10. Os rochedos serpentes	As ruas	15	Sangue	Mecânica	–	Cidadãos	Labiríntica
	11. As sereias	A sala de concerto	16	Orelha	Música	–	Servidoras em bar	Fuga per canonem
	12. O ciclope	A taverna	17	Músculo	Política	–	Feniano	Gigantismo
	13. Nausícaa	As rochas	20	Olho, nariz	Pintura	Cinza, azul	Virgem	Tumescência, detumescência
14. Gado do Sol	O hospital	22	Ventre	Medicina	Branco	Mães	Desenvolvimento embriônico	
15. Circe	O bordel	24	Aparelho locomotor	Mágica	–	Putas	Alucinação	
III - Nostos	16. Eumeu	O abrigo	1	Nervos	Navegação	–	Marinheiro	Narrativa (<i>senil</i>)
	17. Ítaca	A casa	2	Esqueleto	Ciência	–	Cometas	Catecismo (<i>impessoal</i>)
	18. Penélope	A cama		Carne	–	–	Terra	Monólogo (<i>feminino</i>)

²³ Paris, 1992, p. 154-155.

6.3. QUADRO GENEALÓGICO DE ULISSES²⁴



²⁴ Grimal, 2000, p. 460.

6.4. CÓPIA DO *CORPUS* EM ANÁLISE

6.4.1. CÓPIA DOS FRAGMENTOS ESCOLHIDOS PARA ANÁLISE DE *ULISSES*, DE JAMES JOYCE

- *Ulisses*, 1992:258-274 – *Episódio das Rochas*

“A tarde de Verão começara a envolver o mundo em seu misterioso amplexo. Bem longe no oeste o Sol se punha e o último fulgor de um mui fugaz dia apegava-se amorosamente ao mar e areal, no garboso promontório velho e querido de Howth a guardar como sempre as águas da baía, às rochas planticobertas ao longo da costa de Sandymount e, enfim mas não menos, à tranqüila igreja de onde fluía por vezes na quietude a voz de prece àquela que é na sua pura irradiância sempre um fanal para o coração tempestivo do homem, Maria, estrela-do-mar.

As três mocinhas amigas estavam sentadas nas rochas, comprazendo-se com a cena vespéral e a atmosfera que era fresca mas não demais friorenta. Muitas e freqüentes vezes soíam elas vir àquele recanto favorito para entreterem conversa aconchegada cerca das ondas faiscantes e discutirem assuntos femininos, Cissy Caffrey e Edy Boardman com o bebé no carrinho e Tommy e Jacky Caffrey, dois garotinhos de cabelos encaracolados, vestidos à marinheiro com chapéus condizentes e o nome de H. M. S. Belleisle impresso em ambos. Pois Tommy e Jacky Caffrey eram gémeos, de quatro anos incompletos, e gémeos muito barulhentos e animalhados por vezes, não fossem aquelas coisinhas vivazes carinhas risonhas e maneiras carinhosas.

Chapinhavam na areia com suas pás e baldes, construindo castelo como fazem as crianças, ou jogando com sua grande bola colorida, felizes quão longo era o dia. E Edy boardman estava balouçando o bebê rechonchudo num vaivém do carrinho enquanto o jovem cavalheirinho ria gostosamente de alegria. Tinha não mais que onze meses e nove dias e, embora ainda um pequerrucho engatinhador, exactamente começava a ciciar suas primeiras palavras bebescas. Cissy Caffrey inclinou-se sobre ele para fazer cócegas nos seus bracinhos gorduchos e na covinha deliciosa.

- Agora, neném – disse Cissy Caffrey. – Diga claro, claro. Eu quero um pouco de água.

E o bebê balbuciou para ela:

- A ualo a ualo a uaua.

Cissy Caffrey acarinhou o feitiço, pois ela adorava tremendamente as crianças, tão paciente era com os pobrezinhos, e Tommy Caffrey jamais se convencia de tomar o seu óleo de castor a menos que fosse Cissy Caffrey que segurasse seu nariz e lhe promettesse a ponta da forma de pão preto com geléia douradinha por cima. Que poder persuasivo tinha aquela moça! Mas de verdade o bebê valia ouro, um perfeito amoreco com sua graça de babadouro. Nenhuma dessas beldades mimadas, tipo Flora Macfrivoly, era Cissy Caffrey. Rapariga de tão grande coração era difícil de haver, sempre com um sorriso nos seus olhos aciganados e uma palavra brincalhona nos seus rubros lábios de cereja madura, moça amorável em extremo. E Edy Boardman ria também à linguagem auroral do irmãozinho.

Mas então precisamente houve uma pequena rusga entre o senhorzinho Tommy e o senhorzinho Jacky. Garotos são garotos e nossos dois gêmeos não eram exceção a essa regra de ouro. O pomo da discórdia era um certo castelo de areia que o senhorzinho

Jacky tinha construído e o senhorzinho Tommy queria a preço de o bom virar mau que fosse arquitecturalmente enriquecido de uma frontada como a que tinha a torre Martello. Mas se o senhorzinho Tommy era cabeçudo o senhorzinho Jacky era voluntarioso também e, fiel à máxima de que cada casinha de irlandês é o seu castelo, ele se atirou em cima do seu odiado rival e com tal decisão que o atacante presuntivo caiu em desgraça e (ah, como narra-lo!) o cobiçado castelo também. Desnecessário dizer que os gritos do desbaratado senhorzinho Tommy chamaram a atenção das amiguinhas.

- Venha pra cá, Tommy – a irmã chamou-o imperativa –, imediatamente! E você, Jacky, que vergonha atirar o pobrezinho do Tommy nessa areia suja. Espera que te pego.

Os olhos molhados de lágrimas contidas, o senhorzinho Tommy achegou-se ao seu chamado, pois as palavras de sua irmã maior eram lei para os gémeos. E em triste figura ficara ele após sua malaventura. Seu barrete de marinheiro e os seus infáveis estavam cheios de areia mas Cissy era mestra consumada na arte de suavizar os pequenos tormentos da vida e muito pronto nem um tico de areia se via no seu trajezinho gabola. Os olhos azuis ainda luziam de lágrimas quentes que podiam saltar, então ela beijou a lesão e sacudiu a mão para o senhorzinho Jacky o culposo, dizendo que se ela fosse para perto dele ela não ficaria longe dele, seus olhos bailando de admoção.

- Jacky malvado, seu atrevido! – gritou ela.

Ela deu um braço em volta do marinheirinho e o lisonjeou irresistivelmente:

- Qual é o teu nomezinho? Boquinha de mel?

- Diga à gente quem é a tua namorada – disse Edy Boardman. – É Cissy que é a tua namorada?

- Nã – disse o lacrimoso Tommy.

- É Edy Boardman a tua namorada? – inquiriu Cissy.

- Nã – disse Tommy.

- Já sei – disse Edy Boardman nem tão amável num relance malicioso de seus olhos míopes. – Já sei quem é a namorada de Tommy, é Gerty que é a namorada de Tommy.

- Nã – disse Tommy com as lágrimas prestes a saltar.

O pronto senso maternal de Cissy adivinhou o que havia e cochichou que Edy Boardman o levasse para ali atrás do carrinho onde o cavalheiro não podia ver e tomasse cuidado para que ele não molhasse os seus sapatos marrons novos.

Mas quem era Gerty?

Gerty MacDowell, que estava sentada perto das suas companheiras, perdida em pensamentos, contemplando longe nas distâncias, era a bem da verdade um tão bom espécime da atraente mocidade irlandesa quanto se podia desejar ver. Ela era tida como bela por todos os que a conheciam embora, como as gentes diziam com freqüência, ela fosse mais Giltrap do que MacDowell. Seu talhe era esbelto e gracioso, inclinando-se mesmo para a fragilidade, mas esses gelóides de ferro que ela vinha tomando ultimamente lhe tinham feito um mundo de bem muito maior do que as pílulas femininas da Viúva Welch e ela se sentia muito melhor daquelas perdas que costumava ter e daquele sentimento de cansaço. O palor cérico das suas faces era quase espiritual em sua pureza ebúrnea embora sua boca de rosa em botão fosse um autêntico arco de Cupido, gregamente perfeito. Suas mãos eram de um alabastro finamente venoso com dedos afilados e tão brancas quanto o suco de limão e o rei dos unguentos podiam tornar, ainda que fosse verdade que ela não costumava usar luvas de pelica no leito nem

tampouco tomar banhos-de-pé de leite. Bertha Supple é que contara certa feita isso a Edy Boardman, uma mentira deliberada, quando ela esteve de armas desensarilhadas com Gerty (os companheirismos moçoilescos têm é claro seus pequeninos arrufos de tempo em tempo como o resto dos mortais) e pedira a ela que não passasse adiante pelo que quer que ela fizesse que fora ela que contara a ela ou ela nunca mais falaria com ela de novo. Não. O seu a seu dono. Havia um refinamento inato, uma lânguida *hauteur* reginal em Gerty que eram iniludivelmente evidenciados em suas mãos delicadas e meios pés curvados. Tivessem os bons fados senão querido fosse ela nascida donadalgo de alta laia por direito próprio e tivera ela não mais que recebido o benefício de uma boa educação Gerty MacDowell poderia facilmente ombrear lado a lado com qualquer grande dama da terra e ver-se requintadamente ataviada, com jóias na fronte e requestadores patrícios a seus pés rivalizando-se entre si por pagarem-lhe seus tributos. Quiçá fora isso, o amor que podia ter sido; que emprestasse ao seu dulcifeiçoado rosto por vezes uma mirada, tensa de sentido contido, que lhe comunicava uma estranha tendência anelante aos belos olhos, um encanto que poucos podiam resistir. Por que têm as mulheres olhos tais de feitiço?(...)

E entretanto e entretanto! Essa expressão tensa do seu rosto! Uma tristeza consumidora aí está todo o tempo. Sua mesma alma se vê em seus olhos e ela daria um mundo para estar na intimidade do seu próprio quarto familiar onde, derramando lágrimas, ela poderia soltar um bom choro e aliviar-se dos seus sentimentos reprimidos. Ainda que não em excesso, pois ela sabia como chorar graciosamente ante o espelho. És adorável, Gerty, ele dizia. A pálida luz da tarde tomba sobre um rosto infinitamente triste e pensativo. Gerty MacDowell anela em vão. Sim, que ela compreendera desde o início que o seu sonho de casamento aprazado e sinos tangendo núpcias pela senhora

Reggy Wylie T.C.D. (pois a que casara com o irmão mais velho era a senhora Wylie) e segundo o rigor da moda a senhora Gertrude Wylie levando uma sumptuosa confecção cinza guarnecida de uma custosa raposa azul não haveria jamais de ser. Ele era jovem demais para entender.(...) Sujeitinho impetuoso! Força de carácter nunca fora o forte de Reggy Wylie e o que cortejasse e dobrasse Gerty devia ser o homem entre os homens. Mas esperar, sempre esperar ser pedida, e era ano bissexto que em breve estaria findo! Seu galã ideal não é nenhum príncipe encantado que pusesse aos seus pés um amor raro e maravilhoso, mas antes um homem viril com um forte rosto tranqüilo que não houvesse encontrado o seu ideal, com a cabeleira talvez ligeiramente salpicada de cinza e que a entendesse, a tomasse em seus braços aconchegantes, a apertasse contra ele em toda a força de sua profunda natureza apaixonada e a acarinhasse com um longo beijo. Seria como o céu. Por esse ela anelava nessa tarde embalsamada de Verão. Com todo o seu coração dela ela anseia por ser só dele, sua noiva comprometida na riqueza como na pobreza, na doença como na saúde, até que a morte nos separe os dois, deste para todos os dias por vir.(...)

E então veio pelos ares o som de vozes e uma reboante antífona de órgão. Era o retiro da temperança dos homens regido pelo missionário, o reverendo John Hughes S.J., rosário, sermão e benção do Santíssimo Sacramento. Lá estavam eles todos reunidos sem distinção de classe social (e era espectáculo edificantíssimo de ver) naquele singelo templo à beira-mar, após as tempestades deste largo mundo fatigado, ajoelhando ante os pés da imaculada, rezando a ladainha de Nossa Senhora de Loreto, suplicando-lhe que intercedesse por eles, as velhas palavras familiares, Santa Maria, santa virgem das virgens. Quão triste para os ouvidos de Gerty! Tivesse apenas seu pai evitado as garras do demônio do álcool, com tomar um compromisso ou aqueles

pozinhos de curar o vício de beber do Semanário de Pearson, ela agora poderia estar passeando de carruagem, sem ser menos do que ninguém.(...)

Os gêmeos brincavam agora na mais aprovável das maneiras fraternas, até que por fim o senhorzinho Jack que era realmente traquinas como um diabrete que não se deixa pegar deliberadamente deu um pontapé na bola tão forte quanto podia em direção às rochas marlimosas. Desnecessário dizer que o pobre do Tommy não se fez de rogado para abrir a boca de desalento mas por sorte o cavalheiro de preto que por lá estava sentado sozinho veio galantemente em auxílio e interceptou a bola. Nossos dois campeões reivindicavam o brinquedo com berros vigorosos e para evitar complicações Cissy Caffrey gritou ao cavalheiro que atirasse, por favor, a bola para ela. O cavalheiro mirou a bola uma ou duas vezes e então a atirou por sobre a areia em direção de Cissy Caffrey mas ela rolou pelo declive e parou exactamente debaixo das saias de Gerty perto da pocinha junto da rocha. Os gêmeos clamaram de novo por ela e Cissy pediu a ela que a atirasse longe e os deixasse lutar por ela e assim Gerty deu um pontapé de volta mas ela bem que quisera que aquela boba da bola não tivesse rolado para ela e ela deu um pontapé mas errou e Edy e Cissy riram.

– Quando se erra se tenta de novo – disse Edy Boardman.

Gerty sorriu assentindo e mordiscou o próprio lábio. Um delicado róseo espocou em suas belas faces mas ela estava determinada de mostrar a elas então levantou um pouquinho que não mais a saia e fez uma boa pontaria e deu na bola um belo pontapé que ela foi parar bem longe com os dois gêmeos atrás dela na direcção dos calhaus. Pura ciumeira está claro era aquilo e nada mais que para chamar a atenção por causa do cavalheiro em frente a olhar. Ela sentiu o rubor quente, sempre sinal de perigo para Gerty MacDowell, surgir e incandescer suas faces. Até ali eles tinham apenas trocado

olhares dos mais fortuitos mas agora sob a aba do seu chapéu novo ela aventurava miralho e o rosto que a fitou ali no crepúsculo, lívido e estranhamente contraído, pareceu-lhe o mais triste que jamais houvera ela visto. (...)

Gerty quisera por tudo neste mundo que elas levassem dali seu bebé tempestuoso para casa para não dar nos nervos dela pois não era hora de estar fora assim com os dois pirralhos dos gêmeos. Ela escrutava na direcção do mar distante. Era como as pinturas que o homem fazia no pavimento com giz de todas as cores e que era uma pena deixar ali para serem apagados, a tarde e as nuvens chegando e o farol de Bailey no Howth e ouvir a música como aquela e o perfume daquele incenso que queimavam na igreja como uma espécie de evolução. E no que escrutava seu coração fazia tiquetaque. Sim, era ela que ele olhava e havia sentido no seu olhar. Seus olhos queimavam nela como se a rebuscassem através e através, bem a sua própria alma. Olhos maravilhosos que eram, soberbamente expressivos, mas podia-se confiar neles? As gentes são tão estranhas. Ela podia ver logo pelos seus olhos escuros e seu pálido rosto intelectual que ele era um estrangeiro, a imagem da foto que tinha de Martin Harvey, o ídolo da *matinée* salvo pelo bigode que ela preferia pois ela não era teatromaniaca como Winny Ripplingham que queria que elas duas se vestissem da mesma maneira por causa de uma peça mas ela não podia ver se ele tinha um nariz aquilino ou ligeiramente *retroussé* onde ele estava sentado. Ele levava luto completo, ela podia ver isso, e a história de uma tristeza obsessiva estava escrita na sua face. Ela daria um mundo para saber o que era. Ele olhava tão intencionalmente, tão fixo e a vira dar o pontapé na bola e talvez tivesse podido ver as fivelas de aço luzidio dos seus sapatos se ela os balançasse reflexivamente com as pontas para baixo. Ela estava contente de que algo lhe dissesse para pôr as meias transparentes pensando que Reggy

Wylie pudesse estar fora mas isso era passado. Aqui estava aquilo em que ela sonhara tantas vezes. Era ele que importava e havia alegria no seu rosto porque ela lhe queria porque ela sentia instintivamente que ele não era como um qualquer. O coração mesmo da menina-mulher ia em pós ele, seu marideal, porque ela compreendia naquele instante que era ele. Se ele tinha sofrido, mais objecto do pecado que pecador, ou mesmo, mesmo, se ele próprio tivesse sido um pecador, um homem malvado, ela não se importava. Mesmo que ele fosse um protestante ou metodista ela podia facilmente convertê-lo se ele a amasse de verdade. Havia feridas que pediam ser curadas com o bálsamo do coração. Ela era uma mulher mulher não como tantas outras moças volúveis, infemininas que ele tinha conhecido, essas ciclistas a mostrarem o que não têm e ela apenas anelava saber tudo, para perdoar tudo se ela pudesse fazê-lo amá-la, faze-lo esquecer a memória do passado. Então quiçá ele haveria de abraçá-la docemente, como um verdadeiro homem, esmagando seu tenro corpo contra ele, e amá-la a ela, suinha amadazinha, para ele só. (...)

E todos eles viram o estendal relampejante mas Tommy o via também por sobre as árvores do lado da igreja, azul e depois verde e púrpura.

- São fogos – disse Cissy Caffrey.

E eles todos precipitaram-se pela margem para ver por sobre as casas e a igreja, num corre-corre, Edy e o carrinho com o bebé Boardman nele e Cissy segurando Tommy e Jacky pela mão para que não caíssem correndo.

- Vamos, Gerty – Cissy chamou – são os fogos da quermesse.

Mas Gerty era adamantina. Ela não tinha a intenção de ser maria-mandada. Se eles podiam correr como doidos ela podia ficar sentada portanto ela disse que podia ver de onde ela estava. Os olhos que estavam cravados nela faziam suas pulsações retinir.

Ela fitou-o por um instante, acolhendo-lhe o olhar, e uma luz irrompeu nela. Paixão ardente havia naquele rosto, paixão silente como um túmulo, e esta a fazia dele. Por fim eles haviam sido deixados a sós sem os outros a se intrometerem e a fazerem observações e ela compreendeu que podia confiar até a morte nele, constante, um homem leal, um homem de honra inflexível até à raiz dos cabelos. As mãos e o rosto dele contraíram-se e um tremor se apoderava dela. (...)

Então tudo se esfundiou rorejadamente no ar cinzento: tudo era silêncio. Ah! Ela mirava-o a ele no que se declinava rápida, uma miradazinha patética de protesto plangente, de reproche tímido a ele que enrubescia como uma menina. Ele estava inclinado contra a rocha de trás. Leopold Bloom (pois que era ele) mantém-se silencioso a cabeça baixada ante aqueles olhos impérfidos. Mas que cruel havia sido! Às voltas de novo? Uma bela alma pura o chamara e miserável que era, como lhe respondera? Um grosseirão consumado é que fora. Ele dentre todos os homens! Mas havia uma infinita reserva de piedade naqueles olhos, para ele também uma palavra de perdão embora ele tivesse errado e pecado e desgarrado. Deveria uma moça confessar? Não, mil vezes não. Esse lhes era o seu segredo, só deles, sós no crepúsculo esconso e ninguém havia para saber ou dizer salvo o morceguinho que voara tão manso pela tarde aqui e ali e os morceguinhos não falam.

Cissy Caffrey assobiava, imitando os garotos nos campos de futebol para mostrar-se importante: e então ela gritou:

- Gerty! Gerty! Estamos indo. Vamos. Podemos ver lá de cima.

Gerty teve uma idéia, uma manhazinha de amor. Ela enfiou a mão no bolso do lencinho e retirou a mecha e ondulou-a em resposta é claro que sem deixa-la cair e reenfiou-a de volta. Estaria ele longe demais para? Ela se levantou. Era a despedida?

Não. Ela devia ir mas eles haveriam de se encontrar de novo, ali, e ela sonharia com isso até então, amanhã, com o seu sonho da tarde da véspera. Ela se retesou em toda a sua altura. Suas almas se encontraram num último olhar perlongado e os olhos que lhe atingiram o coração, cheios de um estranho brilho, pendiam extáticos de seu doce rosto qual flor. Ela entressorriu para ele debilmente, um doce sorriso perdão, um sorriso que beirava a lágrimas, então eles se separaram.

Lentamente sem olhar para trás ela se foi praia acidentada abaixo para Cissy, para Edy, para Jacky e Tommy Caffrey, para o bebezinho Boardman. Era mais escuro agora e havia calhaus e tocos de pau na praia e algas escorregadias. Ela caminhava com uma certa tranqüila dignidade sua característica mas com cuidado e muito lentamente porque Gerty MacDowell era...

Sapatos apertados? Não. Ela é coxa! Oh!

O senhor Bloom olhava para ela no que ia manquejando. Pobre moça! Lá estava por que havia sido deixada de molho e os outros davam aquela disparada. Entendi que alguma coisa estava errada pelo jeito da pinta dela. Beleza escorraçada. Um defeito é dez vezes pior numa mulher. Mas as faz polidas. Contentes de não ter notado quando ela estava à mostra. Diabinho esquentado apesar de tudo. Não me importaria.”

- *Ulisses, 1992:226-227 – Conversa sobre o Enterro de Paddy Dignam*

“- Que é que esse safado franco-mação está fazendo – fala o cidadão – rondando para cima e para baixo lá fora?

- Quê que passa? – fala Joe.

- Pois nisto a gente está – fala Alf, pispinçando o naso. – Falamos de enforcamento. Vou mostrar a vocês uma coisa que não viram nunca. Cartas de carrasco. Vejam só.

Então ele agarrou de um maço de tiras de cartas e envelopes de dentro do bolso.

- Você está sacaneando a gente? – falo eu.

- Coisa de verdade – fala Alf. – Leiam só.

Então Joe pegou as cartas.

- De quem é que você está rindo? – fala Bob Doran.

Assim eu vi que ia ter um pouco de levantação de poeira. Bob é um sujeito atrapalhado quando a pórtier lhe sobe na cabeça, assim falo eu para sustentar a conversa.

- Como vai indo o Willy Murray nestes dias, Alf?

- Não sei – fala Alf. – Vi ele agora mesmo na Rua da Capela com o Paddy

Dignam. Acontece que eu estava correndo atrás daquele...

- Você o quê? – fala Joe, atirando abaixo as cartas. – Com quem?

- Com o Dignam – fala Alf.

- Com o Paddy? – fala Joe.

- Sim – fala Alf. – Por quê?

- Você não sabe que ele está morto? – fala Joe.

- Paddy Dignam morto? – fala Alf.

- É – fala Joe.

- Estou seguro que vi ele não faz cinco minutos – fala Alf – pela luz dos meus olhos.

- Quem é que está morto? – fala Bob Doran.

- Então você viu o fantasma dele – fala Joe –, que Deus proteja a gente.

- O quê? – fala Alf. – Meu Jesus, faz cinco minutos... O quê?... e Willie Murray com ele, os dois perto do comoéquesechama?... O quê? Dignam morto?

- Que é que tem com o Dignam? – fala Bob Doran. – Quem é que está falando do...?

- Morto! – fala Alf. – Ele não está mais morto que você.

- Pode ser – fala Joe. – Tomaram a liberdade de enterrar ele hoje de manhã.

- Paddy? – fala Alf.

- Sim – fala Joe. – Pagou a dívida da natureza, que Deus tenha piedade dele.

- Bom Jesus! – fala Alf.

Pardelhas que ele estava o que se pode chamar pasmado.

Na escuridão sentia-se flutuarem mãos espíritas e quando orações pelos tantras foram dirigidas para o setor apropriado uma desmaiada mas crescente luminosidade de luz rubi tornou-se gradualmente visível, a aparição do duplo etérico sendo particularmente vitássimil devido à descarga de raios jívicos da coroa da cabeça e rosto. A comunicação se efectuava através do corpo pituitário e também por meio de raios laranjinitentes e escarlates emanados da região sacra e do plexo solar. Perguntado por seu nome terráqueo quanto ao seu paradeiro no mundo celestial ele asseverou que agora estava passando pelo pralaya ou retorno mas que estava ainda submetido a provas em mãos de certas entidades sanguissedentas dos níveis astrais mais baixos. Em resposta a uma pergunta quanto às primeiras sensações na grande divisão do além ele asseverou que ele previamente via como se num espelho escuro mas que os que haviam ido à frente tinham abertas a eles possibilidades maximais de desenvolvimento átomico. Interrogado quanto a se a vida ali se assemelhava à nossa experiência em carne ele asseverou que tinha ouvido de outros mais favorecidos agora em espírito que suas sedes

eram equipadas com todos os confortos domésticos modernos tais como talafana, alavadar, rafragaraçana, lavatarya e que os mais altos adeptos estavam imersos em onda de volúpia da mais pura natureza. Tendo solicitado uma quarta de leitelho isso lhe foi levado e lhe trouxe evidentemente alívio. Perguntado se ele tinha alguma mensagem para os vivos ele exortou a todos os que ainda estavam do lado mau de Maya a reconhecerem a verdadeira senda porque se relatava nos círculos devânicos que Marte e Júpiter estavam soltos para malfeitos no ângulo ocidental onde o Aríete tem poder. Foi então inquirido se havia quaisquer desejos especiais por parte do defunto e a resposta foi: *Nós vos saudamos, amigos da terra, que estais ainda em corpo. Cuidado para que C. K. não carregue demais.* Foi averiguado que a referência era ao senhor Cornelius Kelleher, gerente dos senhores H. J. O'Neill, do estabelecimento de funerais populares, amigo pessoal do defunto, que ficara responsável pela condução dos trâmites do sepultamento. Antes de partir ele solicitou que se dissesse ao seu querido filho Patsy que a outra botina pela qual ele estivera procurando estava no momento sob a cômoda no quarto do oitão e que o par devia ser enviado ao Cullen para receber apenas as solas já que os saltos ainda estavam bons. Ele asseverou que isso perturbava grandemente sua paz de espírito na outra região e empenhadamente solicitava que seu desejo fosse feito saber.

Garantias foram dadas de que o assunto seria cuidado e foi dado entender que isso lhe dava grande satisfação.

Ido é ele dos pousos mortais: O'Dignam, sol de nossa manhã. Lépidio era seu pé sobre os fetos: Patrick o da frente irradiante. Gemei, Banba, com o vosso vento: e gemei, ó oceano, com os vossos turbilhões”.

- *Ulisses, 1992:193-220 – Sala de Concerto*

“BRONZE com ouro ouviram os ferrocascos, açoferritinindo.

Impertxnentx txnentnentx.

Taliscas, taliscando taliscas da polegunha crostuda, taliscas. Hórrido. E ouro enrubesceu mais.

Uma vibrinota pifana assoprou.

Assoprou. Azul afloração ficou sobre.

O pináculo da cabeleira de ouro.

Uma saltitante rosa no acetinado peito de cetim, rosa de Castela.

Trilando, trilando: Eudolores.

Pipi! Quem está no... pipidouro?

Tlim tiniu a bronze em pena.

E em apelo, puro, longo e latejante. Lentimorrente apelo.

Engano. Palavra doce. Mas olha! As estrelas brilhantes fenecem. Ó rosa! Notas cricricrilando resposta. Castela. Rompe a manhã.

Ginga sege ginga seginha.

Vintém tilintou. Ponteiro apontou.

Confissão. *Sonnez*. Eu podia. Ricochete de liga. Não te deixar. Estalada. *La cloche!* Coxa. Estalada. Confissão. Quente. Minha doçura, adeus!

Ginga. Flô.

Ribombo de acordes colidentes. Quando amor absorve. Guerra! Guerra! O tímpano.

Um veleiro! Um véu vagando sobre as vagas.

Perdido. Um tordo atordoou. Tudo perdido agora.

Corno. Cocorno.

Quando ele viu primeiro. Ai, ai!

Todo investida. Todo palpitação.

Gorjeio. Ah, imã! Imantante.

Martha! Vem!

Plaqueplaque. Plaquepacpac. Placplocplac.

Deusmeu nuncaê leouviu tudinho.

Surdo calvo Pat trouxe forro faca levou.

Um noctapelo lucilunar: longe: longe.

Me sinto tão triste. P. S. Florescendo tão só.

Escuta!

O aguilhado e espiralado maricorno frio. Tem você o? Cada um e para o outro
esparrinhamento e silente bramido.

Pérolas: quando ela. Rapsódias de Liszt. Hiss.

Você não?

Nunca: não, não: creia: Lidlyd. Com um galo com uma curra.

Negro.

Profundissonante. Sim, Ben, sim.

Espera enquanto espera. Hi hi. Espera enquanto hi.

Mas espera!

Fundo em meio à negra terra. Minério em filão.

Nominedamine. Todas as idas. Todas as caídas.

Mínimas suas trêmulas fertilâminas de capilária.

Amém. Ele rilhou em fúria.

Pra lá, pra cá, pra lá. Uma fria batuta protraindo-se.

Bronzelydia com Minadouro.

Com bronze, com ouro, num verdeceano de sombra. Bloomfloresce. Velho Bloom.

Um titila, outro dedilha, com uma curra, com um galo.

Orai por ele! Orai, boa gente!

Os gostosos dedos deles anuindo.

Bem Benaben. Bem Benben.

Última rosa Castela de verão deixada bloomflórea eu me sinto tão triste só.

Pímino! Ventinho aflauta mínimo.

Homens leais. Lid Ker Cow De e Doll. É, é. Como tu homens. Vibrarei teu txantro com txânsia.

Fffu! Óó!

Onde bronze de perto? Onde ouro de longe? Onde cascos?

Rrrpr. Craa. Craandl.

Então, não até então. Meu epriptáfio. Sê pfrscrito.

Feito.

Começar!

Bronze com ouro, a cabeça de Miss Douce com a cabeça de Miss Kennedy, por sobre a meia-cortina do bar do Ormond, ouviam os cascos vice-reais indo, tinindo aço.

- Aquela é ela? – perguntou Miss Kennedy.

Miss Douce disse sim, sentando-se com sua exce, cinza pérola e *eau de Nile*.

- Contraste delicioso – disse Miss Kennedy.

Quando toda ânsia, Miss Douce disse precipite:

- Olhe o sujeito de cartola.
- Quem? Onde? – ouso perguntou mais precipite.

- Na segunda carruagem – os lábios húmidos de Miss Douce disseram, rindo ao sol. – Ele está olhando. Deixa que eu veja.

Ela dardejou, bronze, para o canto mais recuado, achatando sua cara contra o vidro num halo de hálito alentado.

Seus lábios húmidos esgarriam:

- Ele se mata de olhar para trás.

Ela ria. (...)

Bloomquem passava pelos cachimbos do Moulang, trazendo ao peito as doçuras do pecado, perto do antiquários Wine trazendo na memória doces palavras pecadoras, perto da escura prataria batida do Carroll, para Raul.

As botas a elas, elas no bar, elas garotas do bar, vinham. Para elas dele não cuidadosas ele tremelicou no balcão a bandeja de porcelana tilintante. E.

- O chá – disse ele.

Miss Kennedy com modos infraladou a bandeja de chá par um engradado virado de água mineral, a salvo de olhares, baixo. (...)

Miss Kennedy vertendo chá já plenipuxado, careteou e rogou:

- Oh, não me fale dele por piedade!
- Mas espere que eu conte – suplicou Miss Douce.

Doce chá tendo Miss Kennedy vertido com leite tapou ambas as orelhas com os dedos mindinhos.

- Não, não – gritava ela.
- Não quero ouvir – gritava ela.

Mas Bloom?

Miss Douce grunhiu num tom rapento de velhote pesadão:

- Para seu o quê? – disse ele.

Miss Kennedy destapou suas orelhas para ouvir, para falar: mas disse, mas rogou de novo:

- Não me fale dele que eu morro. O hediondo velho desgraçado! Aquela noite nos Salões de Concerto de Antient.

Sorveu dessaborida seu sorvo, chá quente, um gole, sorvido chá doce.

- Lá estava ele – disse Miss Douce, empinando três quartos sua cabeça bronze, ruflando suas nasialetas. – Ufa! Ufa!

Agudo grito de riso brotou do peito de Miss Kennedy. Miss Douce ufava e bufava pelas narinas aquele molóide impertxnentx como um brado à caça.

- Oh! de arromba – clamava Miss Kennedy. – Poderá você esquecer o olho esbugalhado dele?

Miss Douce bimbahava num fundo riso bronze, explodindo:

- E o seu outro olho!

Blommcujo olho escuro lia o nome de Aaron Figatner. Por que é que eu sempre penso em Figadeiro? Colher figos, penso. E o nome huguenote de Próspero Loré. Pelas virgens abençoadas do Bassi os olhos escuros de Bloom passavam. Azultrajadas, brancas por baixo, venham a mim. Deus eles crêem que ela é: ou deusa. Essas hoje. Eu não podia ver. Aquele sujeito falava. Um estudante. Atrás com o filho do Dedalus.

Podia ser o Mulligan. Todas virgens atraentes. Isso atrai aquele bando de sujeitos para lá: o branco dela.

Perto seus olhos passavam. As doçuras do pecado. Doces são as doçuras.

Do pecado.

Num repique cochichirridente as jovens vozes ourobronze juntaram-se, Douce com Kennedy o seu outro olho. Arremessaram jovens cabeças para trás, bronze cochichou, para deixar livrevoar sua risada, hysteririndo, o seu outro, uma para a outra, em notas agudas perfurantes.

Ah, arquejando, suspirando. Suspirando, ah, exausta sua hilaridade se extinguiu.

Miss Kennedy abrochou de novo os lábios para a taça, ergueu-a, bebeu um gole e cochichorriu. Miss Douce, inclinando-se de novo sobre a bandeja de chá, rufiou de novo o nariz e rolou gozosos olhos inflados. De novo Kennychorrisos, curvando os louros pináculos de cabelo curvando, mostrando sua travessa de tartaruga, esguichou da boca seu chá, afogando-se de chá e riso, tossindo com afogo gritinhando:

- Que olhos graxentos! Imagina casar com um homem assim – ela gritinhava. – Com aquele pito de barba!

Douce deu pleno vento a um esplêndido alarido, um alarido pleno de mulher plena, deleite, alegria, indignação.

- Casada com o nariz graxento! – ela alaria.

Estrídulas, em fundo riso, ouro em pós bronze, elas urgiam uma à outra repique após repique, carrilhonando-se em ondas, bronzeouro ourobronze, fundestrídulo, a riso após riso. E então riram mais. Graxentos eu sei. Exaustas, exalentadas, as cabeças abaladas elas pousaram, trançadas e pinaculadas por brilhaquentado, contra a borda do balcão. Todas rubor (oh!), arquejo, suor (oh), todas exalento.

Casada com Bloom, o mardegraxabloom. (...)

Duas folhas de papel velino creme uma reserva dois envelopes quando eu estava no Wisdom Hely's o prudente Bloom no Daly Henry Flower comprava. Você não é feliz em casa? Flor para me consolar e um alfinete cora o am. Significa alguma coisa, linguagem de flô. Era uma margarida? Inocência era. Senhorita respeitável encontra depois da missa. Muitamente algradescido. O prudente Bloom espiou na porta um cartaz, uma curvilínea sereia fumando a meio de belas ondas. Fume sereias, a mais fresca baforada de todas. Cabeleira ondulante: malamado. Para alguns homens. Para Raul. Ele espiou e viu longe da ponte de Essex um chapéu alegre num segecarro. É. Terceira vez. Coincidência.

Gingando sobre borrachas fléxeis ia da ponte para o Cais Ormond. Seguir. Arriscar. Ir rápido. Às quatro. É quase. Fora.

- Dois pences, senhor – a balconista ousou dizer.
- Haha... Estava esquecendo... Desculpe...

E quatro.

Às quatro ela. Cativamente ela a Blooelequem sorria Bloo sorr rap ir. Oatarde. Pensas que és o único seixo da praia? Faz para todos. Para homens.

Em modorrento silêncio ouro inclinava-se em sua página.

Do salão um apelo vinha, longo em morrer. Esse era um diapasão que o afinador tinha que ele esquecera que ele agora vibrara. Um apelo de novo. Que ele agora ajustara que agora palpitara. Ouves? Palpitara, puro, mais puro, suave e mais suave, suas zumbidoras hastes. Mais longo em morrer chamando.

Pat pagou pelo comensal uma garrafa ferviarrolhada: e por sobre a bandeja acrobática e a garrafa ferviarrolhada antes de ir-se ele cochichou, calvo e aporrinhado, com Miss Douce.

- *As estrelas brilhantes esmaecem...*

Uma surda canção cantada de dentro, cantando:

- *... a manhã rompe.*

Uma dúzia de alinotas chilrearam brilhante responso sopranino sob mãos sensitivas. Brilhantemente as teclas, todas cintilação, ligada, todas harpsicorda, chamavam uma voz a cantar a toada da manhã aljofrada, da juventude, do dá-e-toma do amor, da vida, da manhã do amor.

- *Pérolas, gotas do rocío... (...)*

Lenehan, olhos miúdos famintos do seu zunir, busto colmeante, tocava no cotovelo de Blazes Boylan.

- Respeitemos a voz da hora – disse ele.

A mala de Goulding, Collis, Ward concuzia Bloom pelas mesas floridas de bloomfloração de centeio. Sem alvo escolhia com agitado alvo, o calvo Pat esperando, uma mesa perto da porta. Estar perto. Às quatro. Terá ele esquecido? Talvez um truque. Faltar: gana aguçar. Eu não podia. Calma, calma. Pat, escanção, cansava-se.

Bronze efervescente azulolhava cenhos e olhos azul-céu de Blazul.

- Vamos – urgia Lenehan. – Não há ninguém. Ele não ouve nunca.

- *Aos lábios de Flora acomete.*

Alta, uma nota aguda repicou em tiple, nítida.

Bronzedouce, comungando com sua rosa que tremula e ondula, buscava a flor e olhos e Blazes Boylan.

- Por favor, por favor...

Ele suplicava em volventes frases de confissão.

- *Não podia deixar-te...*
- Depoixinho – Miss Douce prometeu pudibundamente.

- Não, agora – urgia Lenehan. *Sonnez! Oh faça!* Não há ninguém.

Ela olhou. Rápido. Miss Kenn longe do alcance do ouvido. Curvou-se súbito.

Duas caras acesas remiram sua curva.

Trinando os acordes fugiam da melodia, fundiam-se de novo, perdido acorde, e perdido e achado em balbuceio.

- Vamos. Faça. *Sonnez!*

Curvando-se, ela pinçou uma ponta da saia acima do joelho. Demorou. Motejou deles ainda, curvando-se, erguendo-se, com olhos voluntariosos.

- *Sonnez!*

Chplac. Ela deixou súbito livre em ricochete sua liga elástica pinçada chplachquente contra sua quentelástica coxa de mulher chplachável.

- *La cloche!* – gritou jubilante Lenehan. – Cuidado pelo dono. Nada de palha aí.

Ela fatuissorriu superciliosa (bolas! não são os homens?), mas, deslizando para a luz, macia ela sorriu para Boylan.

- São a essência da vulgaridade – ela deslizante disse.

Boylan, olhado, olhava. Sacudido contra os grossos lábios o seu cálice, recebido seu mínimo cálice, sugando as últimas gordas gotas violetas xaroposas. Ele olhou enfeitados seguia-a em pós sua cabeça deslizando no que esta ia pelo bar pelo de espelhos, arco dourado de gengibirra, copos Reno e clarete rebrilhando, uma concha espinhosa, onde concertavam, espelhando-se, bronze com bronze ensolarado.

Sim, bronze de cercaperto.

- *Meu coração, adeus!*
- Dou o fora – disse Boylan com impaciência.

Ele fez rápido correr longe o cálice, agarrou o troco.

- Espere um segundo – rogou Lenehan, bebendo depressa. – Eu queria lhe contar.

Tom Rochford...

- Vamos prò inferno – disse Blazes Boylan, indo-se.

Lenehan tragou para ir-se.

- Foi mordido ou o quê? – dizia ele. – Espere. Estou indo.

Ele seguia os apressados sapatos rangentes, mas estacou ágil ao umbral, a figuras que o saudavam, uma vultuosa e outra esguia. (...)

Os bravos olhos de Miss Douce, despercebidos, voltavam-se da meia-cortina, feridos da luz do sol Ido. Pensativa (quem sabe?), ferida (a luz ferinte), ela baixava a bambinela com um cordel corredio. Ela encolheu-se pensativa (por que é que ele se foi tão rápido quando eu?) em seu bronze sobre o bar onde o calvo estava perto da irmã ouro, contraste indelicioso, contraste indelicioso nondelicioso, lenta fria obscura verdemar deslizante profundura de sombra, *eau de Nil*. (...)

Em molho de fígado Bloom amassava batata amassada. Amor e guerra alguém é. O famoso Ben Dollard. A noite que ele correu até nós para pedir emprestado um traje para aquele concerto. Calças esticadas nele como tambor. Capados musicais. Molly ria a valer quando ele se foi. Atirou-se de costas pela cama, gargalhando, quicando. Com todos os seus pertences à mostra. Oh, santos dos céus, estou encharcada! Oh, as mulheres da primeira fila! Oh, eu nunca ri tanto! Ué, está certo, isso é o que lhe dá o baixo *barrítono*. Por exemplo, eunucos. Pergunto-me quem é que está tocando. Bonito

toque. Deve ser o Cowley. Musical. Conhece qualquer nota que se toque. Mau hálito ele tem, pobre gajo. Parou.

Miss Douce, insinuante, Lydia Douce, donairou-se ao polido solicitador George Lidwell, cavalheiro, a entrar. Boa tarde. Ela lhe deu sua, de dama, húmida mão ao seu firme aperto. Tarde. Sim, ela estava de volta. Ao velho ramerrão, de novo.

- Seus amigos estão lá dentro, senhor Lidwell.

Bloom comia fig como dito antes. Limpo aqui pelo menos. Aquele gajo no Burton, visgoso em cartilagens. Nenhum aqui: Goulding e eu. Mesas limpas, flores, mitras de guardanapos. Pat para lá e para cá, o calvo Pat. Nada a fazer. O mais em conta em Dub.

Piano de novo. Cowley é que é. Maneira que se assenta a ele, como uma só coisa, compreensão mútua. Cansativos serradores arranhando rabecas, olho no fim do arco, serrando o céu, lembram dor de dente. O longo ressonar agudo dela. A noite que estávamos na frisa. O trombone em baixo soprando como morsa, nos entreactos, outro sujeito de sopro desenroscando para esvaziar o cuspe. As pernas do maestro também, calças balão, mexe-que-mexe. Faz bem escondê-las.

Sege que mexe que ginga que ginga.

Apenas a harpa. Luz amorável brilhando ouro. Mocinha a tocava. Popa de uma amorável. Molho ta bem digno dum. Barco de ouro. Erin. A harpa que uma ou duas vezes. Mãos frias. Ben Howth, os rododendros. Nós somos suas harpas. Eu. Ele. Velho. Jovem.

- Ah, eu não poderia, homem – dizia o senhor Dedalus, encabulado, negaceando.

Fortemente.

- Vamos, que inferno – rosou Ben Howth. – Arranque isso nem que seja aos pedaços.

- *M'appari*, Simon – disse o padre Cowley.

Afundando num palco ele esgalgava algumas passadas, graves alto de aflição, seus longos braços erguidos. Rascantemente o pomo de sua goela rascou suavemente. Suavemente ele cantou então uma barcarola cinzenta *Um último adeus*. Um promontório, um barco, um veleiro de sobre o promontório, vento à volta dela.

Cowley cantou:

- *M'appari tutt amor: Il mio sguardo l'incontr...*

Ela ondulava, não ouvindo a Cowley, o véu dela para um que partia, um querido, ao vento, amor, veloz veleiro, retorno.

- Vamos Simon.

- Ah, não há duvida, o meu tempo já se foi, Ben... Bem...

O senhor Dedalus pôs em descanso seu cachimbo ao lado do diapasão e, sentando-se, tocou as teclas obedientes.

- Não, Simon – volveu-se o padre Cowley –, toque no original. Um bemol.

As teclas, obedientes, altearam mais alto, falaram, tremularam, confessaram, confundiram-se.

Ao estrado subia o padre Cowley.

- Deixe, Simon. Vou acompanhá-lo – disse ele. – Levante-se.

Ante o rochedo de ananás de Graham Lemon, ante o elefante de Elvery ginga solavanca. Bife, rim, fígado, amassado com carne dignos de príncipes sentavam-se os príncipes Bloom e Goulding. Príncipes à carne se erigiam e beberam Power e sidra.

A mais bela ária para tenor jamais escrita, disse Richie: *Sonnambula*. Ouvira Joe Mass cantá-la e ela mesma uma noite. Ah, aquele M'Guckin! Sim. A seu modo. Estilo menino de coro. Mass era o menino. Menino de missa. Um tenor lírico, se prefere. Jamais esquecê-lo. Jamais. (...)

Bloom inclinava Leopold orelha, dobrando uma franja do paninho para debaixo da floreira. Ordem. Sim, eu me lembro. Adorável ária. Em sono ela se fora para ele. Inocência na lua. Deixá-la ainda por longe. Bravos, não sabem do perigo. Xinga nomes. Toca na água. Sege ginga. Muito tarde. Ela ansiava por ir-se. É por isso. Mulher. Tão fácil como parar o mar. Sim: tudo é perdido.

- Uma bela melodia – disse Bloom perdido Leopold. – Conheço-a bem.

Nunca em sua vida tinha Richie Goulding.

Ele a conhece bem também. Ou ele pensa. Ainda assim harpejando a filha. Garota sabida que conhece o pai, disse Dedalus. Eu?

Bloom de esguelha sobre o desfígadado via. Cara de tudo é perdido. Folgazão Richie outrora. Pilhérias de velho estrilo agora. Abanando a sua orelha. Argola de guardanapos no seu olho. Agora cartas de rogo é o que ele envia pelo filho. Walter vesgo sim senhor já fiz sim senhor. Não queria incomodar, mas esperava algum dinheiro. Desculpe.

Piano de novo. Soa melhor do que da última vez. Afinado provavelmente. Parou de novo.

Dollar e Cowley urgiam ainda o tardo cantor vamos com isso.

- Com isso, Simon.

- Isso, Simon.

- Senhoras e senhores, estou mui fundamente obrigado por suas gentis solicitações.

- Isso, Simon.

- Não tenho dinheiro mas se me emprestarem atenção eu me esforçarei por cantar-lhes sobre um coração em pena.

Perto da montra de sanduíches em um halo de sombra, Lydia seu bronze e ros, uma graça de dama, dava e recusava: como se em fria glauca *eau de Nil* Mina aos canecões dois seus pináculos de ouro.

Os acordes arpegiados do prelúdio findavam. Um acorde sustenido, expectante, soltou longe uma voz.

- *Ao ver primeiro a forma tão querida.*

Richie voltou-se.

- Voz do Si Dedalus – disse ele.

Cerebrespicaçados, faces tocadas de flama, eles ouviam sentindo um fluir querido fluir sobre pele membros coração humano alma espinha. Bloom fazia sinal a Pat, o calvo Pat é um empregado duro de ouvido, para deixar entreaberta a porta do bar. A porta do bar. Assim. É bastante. Pat, empregado, esgarçava-se, engonçando-se por ouvir, pois ele era duro de ouvir perto da porta.

- *Pareceu-me fugir toda a tristeza.*

Na caluda do ambiente uma voz cantava-lhes, baixo, nem chuva, nem folhas murmuradas, nem como a voz de cordas de junquilha ou comoéquesechama dulcímeros, tocando-lhes as orelhas quedas com palavras, os corações quedos deles cada um com vidas revividas. Bom, bom de ouvir: a tristeza deles cada um parecia de ombros partir

quando logo ouviram, perdidos, Richie, Poldy, a primeira misericordiosa suavemente palavra dela sempre amada.

Amor que é canto: a velha doce canção do amor. Bloom destacava lento a fita elástica do seu embrulho. Velha doce *sonnez la* ouro do amor. Bloom atacava a fita à volta de quatro dedos em garfo, esticava-a, relaxava-a, e atacava-a turvado em volta em duplo, quádruplo, em oitavo, agrilhoando-a rápido.

- *Esperança e delícias me acenavam.*

Tenores conseguem mulheres em penca. Aumenta-lhes o fôlego. Jogam flores aos pés deles quando nos encontraremos? Minha cabeça, isso simplesmente. Zum-zum que é delícia. Ele não pode cantar para cartolas. Tua cabeça simplesmente gera. Perfumada para ele. Que perfume é que sua mulher? Eu quero saber. Tlim. Parada. Toque-toque. Última olhadela ao espelho antes sempre que atende à porta. A sala de entrada. Está aí? Como vai? Vou bem. Está aí? O quê? Ou? Caixinha de tsén-tsén, confeitos para beijinhos, na bolsinha dela. Sim? Mãos a sentir a opulência.

Ai-ai! A voz se erguia, suspirava, modulava: forte, cheia, brilhante, audaz.

- *Mas era um sonho apenas essa vida.*

Timbre soberbo ele tem ainda. O ar de Cork suaviza também seu sotaque. Sujeito idiota! Podia ter feito montanhas de dinheiro. Pregou em freguesia errada. Arrebentou a mulher: canta agora. Mas quem pode saber? Somente eles dois mesmos. Mantém as aparências. Suas mãos e pés cantam também. Bebe. Nervos mais que estirados. Deve-se ser abstêmio para cantar. Dieta de Jenny Lind: caldo, sálvia, ovos crus, meia pinta de creme. Para sonhos risonhos.

Ternura o canto derramava: lento, esparramava. Cheio ele pulsava. Isto é tizio. Ah, tira! Dá! Pulsa, um impulso, claro erguido latejando.

Palavras? Música? Não: é o que é por trás.

Bloom enlaçava, deslaçava, num nuto, num não nuto.

Bloom. Fluxo de quente chepechape tilintante secretude fluía a fluir em música, em desejo, escurso no tilifluir, invadindo. Nela tenteando, tateando, titilando, tucutucando. Tape. Poros a dilatar dilatantes. Tape. O júbilo, o senso, o quente, o. Tape. Jorrar de represas efusões. Fluxo, efusão, fluído, jorralegre, pulsípulso. Eia! A língua do amor.

- ... *raio de esperança...*

Luzindo. Lydia para Lidwell dominamente trai ouvir discreta o murmúrio diserto de um raio de esperança. (...)

Cantava. *Esperando* ela cantou. Eu virava as páginas. Voz plena de perfume de quê perfume usa sua lírios. O colo eu via, ambos plenos, garganta gorjeando. Primeiro a vi. Ela me agradeceu. Por que ela me? Fado. Olhos espanholantes. (...)

- *Ve-em perdido bem!*

Ve-em perdido bem!

Sozinho. Um amor. Uma esperança. Um conforto-me. Martha, nota de peito, ritornello.

- Vem!

Remontava, um pássaro, sustinha seu voo, em vivo grito puro, remontar orbe argênteo que ele saltava sereno, célere, sustido, para voltar não o rodopies longo demais longo sopro que ele essoprava longa vida, remontando alto, alto resplendente, inflamando, coroadado, alto na simbolística efulgência, alto, de colo etéreo, alto, da alta vasta irradiação em toda parte tudo remontando tudo em torno ao tudo, a interminabilidadedadadedadadedade...

- *Para mim!*

Siopold!

Consumido.

Vem. Cantara bem. Todos aplaudiam. Ela devia. Vem. Para mim, para ele, para ela, tu também, eu, nós.

Bravo! Plaqueplaque. Ótimo, Simon. Plaqueplacplac. Bis! Placpliqueplac. Soa como um sino. Bravo, Simon! Placploclac. Bis, bisplac, diziam, gritavam, placavam todos, Ben Dollard, Lydia Douce, George Lidwell, Pat, Mina, dois cavalheiros com dois canecões, Cowley, o primeiro cavalh com canec e bronze Miss Douce e ouro Miss Mina. (...)

Richie, admirando, decantava a voz gloriosa daquele homem. Ele lembrava-se de uma noite fazia muito tempo. Nunca esquecerá aquela noite. Si cantara *Era Fama e Honras*: era no Ned Lambert. Bom Deus ele nunca ouvira em toda a sua vida uma nota como aquela que ele nunca fizera o *então ó falsa é melhor separar-nos* tão clara ele nunca ouvira o *já que o amor não vive* numa voz tão unida pergunte ao Lambert que ele lhe pode contar também. (...)

As noites que Si cantava. A voz humana, duas diminutas cordas de seda. Maravilhosa, mais que todas as outras.

Aquela voz era um lamento. Mais calma agora. É no silêncio que se sente que se ouve. Vibrações. Agora ar silencioso. (...)

Ó tu, perdida. Todas as canções sobre o tema. E mais Bloom retesava sua corda. Cruel, parece. Deixar as gentes gostar-se entre si: amarrarem-se juntas. Depois rompê-las à parte. Morte. Explos. Pancada no crânio. Proinferno pra fora. Vida humana. Dignam. Uf, essa cauda de rato retorcendo-se. Cinco bagarotes que eu dei. *Corpus*

paradisum. Crocitor crocante: pança como a de um cachorro envenenado. Idos. Eles cantam. Esquecidos. Eu também. (...)

Muito poético aquilo sobre o triste. Música provoca isso. Música tem encantos disse Shakespeare. Citações para cada dia. Ser ou não ser. Prudência no esperar. (...) Gostaria que cantassem mais. Distrairia a minha mente. (...)

Ah, agora ele ouvia, ela suspendendo-o à orelha dele. Ouça! Ele ouvia. Maravilhoso. Ela o suspendia à sua própria e através de um contraste de luz de ouro pálida brilhava. Para ouvir.

Tape.

Bloom pela porta do bar via uma concha erguida às orelhas deles. Ele ouvia mais desmaiadamente aquilo que eles ouviam, cada um para si só apenas, depois cada um para o outro, ouvindo o chapechape das ondas, ruidosamente, um rugir silente.

Bronze com ouro cansada, perto, longe, ouviam.

Sua orelha também é uma concha, o lobo repontante ali. Estar à beira-mar. Adoráveis garotas da praia. Pele tostada a nu. Deve ter posto antes cremes refrescantes para bronzear. Torradas na manteiga. Oh e aquela loção não devia ter sido esquecida. Secaduras de febre no canto da boca. Sua cabeça dela simplesmente. Cabeleira entrançada para cima: concha com bodelha do mar. Por que escondem elas suas orelhas com bodelhada cabeleira? E as turcas suas bocas, por quê? Os olhos dela por sobre o lençol, uma iasmaque. Achar o caminho adentro. Uma caverna. Proibida a entrada excepto a negócios.

O mar que eles pensam que ouvem. Cantando. Um rugido. É o sangue é o que é. Esparrama-se pelo ouvido por vezes. Bem, é um mar. Ilhas corpusculares. (...)

Mar, vento, folhas, trovão, águas, vacas mugindo, o mercado de gado, galos, galinhas não cucuricam, serpentes que tsiam. Há música por toda parte. (...)

Oh, vejam estamos tão! Música de câmara. Podia se fazer uma espécie de trocadilho com isso. É uma espécie de música que eu sempre penso quando ela. Acústica é o que é isso. Tilintar. Recipientes vazios fazem mais barulho. Por causa da acústica, a ressonância muda conforme o peso da água igual à lei da queda d'água. (...)

Preciso ir o príncipe Bloom dizia ao príncipe Richie. Não, dizia Richie. Sim, preciso. Conseguir dinheiro em algum lugar. Vai-se mas é para uma pândega de arranca-rabo. Quanto? Ele vêouve a labiofala. Um e nove. Pence para você. Aqui está. Dá-lhe dois pences de gorja. Surdo, aporrinhado. Mas talvez tenha mulher e família esperando, esperando Patty de volta em casa. Hi hi hi hi. O surdo espera enquanto eles esperam.

Mas espera. Mas ouve. Acordes cavos. Lugugúbubre. Baixo. Numa caverna no coração da terra escura. Minério em filão. Gangamúsica.

A voz de era sombria, de desamor, de cansaço da terra fez grave intróito, e penoso, vinda de longe, de montanhas vetustas, conclamando os homens bons e leais. Ao padre ele buscava, com quem trocava umas palavras.

Tape. (...)

Arruína-os. Naufraga-lhes as vidas. Então construir-lhes cubículos para terminarem seus dias. Aquietando. Acalanto. Morre, cão. Cãozinho, morre.

A voz de admoção, solene admoção, conta-lhes que o jovem entrou o vestibulo solitário, conta-lhes quão solene ressoavam suas passadas aí, conta-lhes da lúgubre câmara, o padre aparamentado para ouvir a confissão.

Alma honesta. Um pouco confusa agora. Pensa que vencerá no concurso gráfico poético do *Respostas*. Conferiremos-lhe uma farfalhante nota de cinco libras. Pássaro aconhegado num ninho chocando. Lais do último menestrel é o que pensou que era. Ge-traço-tê-o que animal doméstico é? Ela vê às avessas é depressão. Boa voz tem ele ainda. Não é eunuco ainda com todos os seus pertences.

Ouve. Bloom ouvia. Richie Goulding ouvia. E perto da porta o surdo Pat, o calvo Pat, o Pat-gorjeta, ouvia.

Os acordes arpegiavam mais lento. (...)

Tape.

Bloom mirava, não abençoado por partir. Levantou-se para a luta: dezoito bagarotes por semana. Essa gente quer ficar no bem bom. Deve-se ter o olho aberto ao tempo. Essas garotas, essas adoráveis. Perto das tristes ondas do mar. (...)

Fundo mergulhava a música, melodia e palavras. Em seguida precipitava-se. O falso padre farfalhando-se de sua batina em soldado. Um capitão da guarda-real. Sabem tudo de cor. A emoção pela qual se estorcem. Da guarda um capi.

Tape. Tape.

Emocionada, ela escutava, inclinando-se em comunhão para ouvir.

Cara intacta. Virgem deveria dizer: ou dedilhada apenas. Escrever algo sobre ela: página. Se não, que acontecerá delas? Fenecimento, desesperança. Isso as mantém jovens. De tal modo que elas se apreciam a si mesmas. Vê. Brinca nelas. Lábio avulta. Corpo de branca mulher, uma flauta viva. Sopra doce. Forte. Três furos toda mulher. Deusa eu não vi. Elas querem isso: nada de rodeios em demasia. Aí está por que ele as consegue. Ouro no teu bolso, bronze na tua cara. Com gana de enganar: canções sem palavras. (...)

Tape. Tape. Um rapazola, cego, com uma vareta tapetante, vinha tapetapetapitando perto da vitrina do Daly onde uma sereia, cabeleira toda cascadeante (mas ele não podia ver), soprava baforadas de um sereia (cego não podia), um sereia da mais fresca baforada dentre todos.

Instrumentos. Uma fólícula de grama, a concha das mãos dela, então o sopro. Mesmo de um pente e papel de seda se pode tirar uma toada. (...)

Marbloom, graxabloom mirava últimas palavras. Docemente. *Quando minha terra tomar seu lugar entre.*

Prrpr.

Deve ser o borg.

Pff. Uu. Rrpr.

As nações da terra. Ninguém atrás. Ela já passou. *Então e não até então.* Bonde. Crã, crã, crã. Boa oportu. Vindo. Crãdecrãcrã. Estou certo de que foi o borgonha. Sim. Um, dois. *Que meu epitáfio seja.* Caraaaaaaa. *Escrito.* Já foi.

Prrrpfrrppff.

Feito.”

- ***Ulisses, 1992:292-293 – O bordel***

“Um negro estampido de bulha aqui na rua, atura, aterra, atrás. Alto à sestra Thor troou: em fúria forte o bigorneiro. Veio então o temporal que trepidou suas têmeoras. E Mestre Lynch lhe instou tomar tento da mofa e zombaria pois que o deus mesmo era furioso por sua pragaria e diabolice. E ele que em antes relara ser tão ousado

quedou branco qual todos puderam de notar e se encolheu todo e seu tom que era por antes tão alto levantado era agora de chofre mui muito minguado e seu coração tremeu dentro da caixa dos peitos no que ele provava o barulho daquela tormenta. Houve então uma pouca de troça e uma pouca de chacota e Punch Costello caiu formte de novo em sua brevagem que Mestre Lenehan jurou acompanhar e ele em verdade não foi senão palavra e eito sem o menor convite. Mas o ferrabrás fanfarrão gritou que se um velho Paininguém montara em suas tamancas isso lhe era mui muito o mesmo e que ele não lhe ficaria atrás. Empero isso fora só para tingir seu desemparo posto que assustado ele se humildara no saguão de Horne. Ele bebeu de feito de um só trago para se encorajar de boa graça pois trovejara tão troadamente pelos céus todos que Mestre Madden, sendo adeusdado por momentos, lhe refincou as costelas pelo estampido de dia de juízo e Mestre Bloom, ao lado do fanfarrão lhe endereçou palavras apaziguadoras para minguar seu medo grande, praticando-lhe de como aquilo não fora mais que um barulho bulhento que ele ouvira, a descarga de fluido do cabo do trovão, atentai, havendo havido, e tudo da ordem de um fenómeno natural.

Mas era o medo do moço Ferrabraseiro vencido pela palavra do Amansador? Não, porque ele trazia nos seus peitos um aguilhão chamado Armagura que não podia por palavras refugar. E era ele então nem manso como um nem adeusdado como o outro? Ele era nem tanto qual quisera ser de sendos. Mas não podia ele forcejar por achar de novo em sua mocidade a botelha da Santidade com que até então vivera? De feito não porque a Graça i não era por achar a botelha. Ouvira ele então naquele estrondo a voz do deus Parideiro ou, como o Amansador dissera, um barulho de Fenómeno? Ouvira? Ora, ele não pudera senão ouvir salvante se ele houvera tapado o tubo do Entendimento (o que ele não houvera feito). Porque por aquele tudo ele vira que

estava na terra de Fenómeno onde devia um dia por certo de morrer pois que era também como os mais uma aparência passageira. E não queria ele aceitar de morrer como os mais e trespassar? De jeito nenhum queria e sim fazer mais aparências conforme os homens fazem com suas mulheres o que Fenómeno lhes mandava fazer segundo o livro Lei. Então não sabia ele daqueloutra terra que é chamada Crê-em-Mim, que é a terra da promessa que cabe ao rei Deleitoso e será para sempre onde não há nem morte nem nascimento nem esposamento nem madrimento à qual deverão ter tantos quantos crêem nela? Sim, Pio lhe ouvera falado dessa terra e Casto lhe houvera ensinado o caminho mas a razão era que no caminho ele topara com uma puta de um exterior bom de ver cujo nome, ela dissera, é Passarinho-na-Mão e ela o enganara por descaminhos da trilha verdadeira pelas lisonjas que ela lhe dissera como, Oh, homem belo, virai daí para cá que eu vos vou mostrar um lugar bonito, e ela jogue com ele tão lisonjeiramente que ela o tinha na sua gruta que é chamada Dous-na-Mouta ou, segundo alguns letrados, Concupiscência Carnal.

Isso era aquilo de que a companhia que lá assentava em redondas na Mansão das Mães mais tesão havia e se eles achassem essa puta Passarinho-na-Mão (que tinha dentro de si todas as quatro pragas, monstros e um diogo danado) eles tomariam conta dela e a conversariam. Porque com respeito a Crê-em-Mim eles diziam que não era senão mais miga que noção e eles não podiam conceber pensamento disso porque, primeiro, Dous-na-Mouta aonde ela os atraía era a mais boníssima gruta e nela havia quatro almofadas em cima das quais havia quatro escritos com estas palavras impressas por cima Picatrás e Pernasproar e Cara-Escondida e Face-Queixada e, segundo, porque com aquela imunda praga Tudopostema e com os monstros eles não cuidavam, pois Preservativo lhe houvera dado um escudo forte de bovinitripa e, terceiro, porque não

podiam ser magoados nem por Rebento que era aquele Diogo danado por virtude do mesmo escudo que era chamado Mantinfante. Assim estavam eles em seu cego sossego, o Senhor Cavilagem, o Senhor Porvezes Adeusado, o Senhor Mono Chupacerveja, o Senhor Homofranco, o Senhor Delicio Dixon, o Moço Ferrabraseiro e o Senhor Cauto Amansador. No que, ó companha desgraçada, estáveis vós todos logrados pois aquela era a voz de deus que era em tão mui grave ira que ele estava presto a levantar seu braço e esbanjar vossas almas por vossos abusos e vossos esbanjamentos por vós feitos contrária mente a sua palavra que gerar junge jussivo.”

6.4.2. CÓPIA DOS FRAGMENTOS ESCOLHIDOS PARA ANÁLISE DA *ODISSÉIA*, DE HOMERO

- ***Odisséia*, 1996:71-78, Canto VI – *Nausicaa***

“Enquanto assim dormia ali o divino Odisseu atribulado, derrubado pelo sono e pela fadiga, Atena dirigiu-se ao país e cidade dos feácios.

Estes habitavam outrora a espaçosa Hiperéia, próxima dos Ciclopes, povo extremamente arrogante, que costumava fazer neles devastações, porque os superava na robustez. Dali os fizera levantar Nausítoo, de aspecto divino, que os guiara e estabelecera em Esquéria, longe de povos industriosos. Nausítoo cercou de muralhas a cidade, construiu casas, erigiu templos para os deuses e distribuiu as terras lavradas. Subjugado, porém, pelo destino, já partira para a mansão de Hades. Governava, então, Alcínoo, a quem os deuses concederam a graça da sabedoria.

A seu palácio foi ter Atena, deusa de olhos verde-mar, diligenciando o repatriamento do intrépido Odisseu. Dirigiu-se à alcova ricamente decorada, em que dormia uma donzela semelhante às imortais no talhe e no semblante, Nausícaa, filha do magnânimo Alcínoo. Perto, uma ao pé de cada batente, dormiam duas aias, cuja formosura era um dom das Graças. Embora se achassem fechadas as luzidias portas, a deusa alou-se como um sopro até o leito da jovem, pairou sobre sua cabeça e falou-lhe, assumindo o aspecto da filha de Dimas, famoso armador, que era da mesma idade da princesa e cara a seu coração. Sob a sua figura, disse Atena de olhos verde-mar:

- Nausícaa, como pode tua mãe gerar-te negligente a esse ponto? Lá estão descuradas tuas brilhantes roupas e estão perto tuas bodas; então precisarás de trajés bonitos para vestir e para ministrar às pessoas do cortejo. Tais cuidados é que suscitam na sociedade a boa reputação, para alegria do pai e da augusta mãe. Bem, vamos lavá-las apenas raie a aurora; eu irei contigo ajudar-te, para que estejas preparada quanto mais cedo; não continuarás solteira muito tempo, pois já disputam a tua mão em todo o país os mais nobres de todos os feácios, raça a que tu mesma pertences. Eia, porém, insiste com teu nobre pai, ao amanhecer, para que faça arrear os burros e um carro, que transporte teus cintos, peplos e brilhantes vestidos. Para ti mesma é muito mais airoso ires assim do que a pé, porque os lavadouros distam muito da cidade.

Dito isso, Atena de olhos verde-mar rumou para o Olimpo, onde, segundo dizem, têm os deuses sua sede segura e eterna; não a abalam os ventos, nem jamais se molha de chuva nem dela se avizinha a neve; o céu, ao invés, se abre sereno e sem nuvens e uma alva claridade a inunda. Deleitam-se ali os deuses bem-aventurados todos os dias. Lá foi ter a deusa de olhos verde-mar, quando acabou de falar à donzela.

Aurora de belo trono não tardou a chegar e despertar a Nausícaa de lindos peplos. Esta admirou-se do que sonhara e atravessou os aposentos para contá-lo aos genitores, seu querido pai e sua mãe. Encontrou-os dentro de casa; a mãe estava sentada junto à lareira com as mulheres da famulagem, dobando os fios tintos de púrpura; o pai ela encontrou de saída para a assembléia dos gloriosos príncipes, aonde o convocaram os nobres feácios.

Nausícaa chegou-se ao pai e disse:

- Querido paizinho, será que não me arrumarias uma carroça alta e de boas rodas, a fim de levar ao rio para lavar nossa roupa fina, que está suja? A ti mesmo fica bem teres roupas limpas no corpo quando te reúnes com os próceres para deliberar; tu tens no solar cinco filhos estremecidos; dois estão casados e três solteiros exuberantes; estes quando vão dançar sempre querem vestir roupas recém-lavadas e a mim cabe cuidar de tudo isso.

Assim falou, por sentir acanhamento de aludir diante do pai a sua idade casadura. Ele, porém, tudo entendeu e disse em resposta:

- Não te negarei, filha, nem as mulas, nem mais nada. Podes ir; os servos te aprontarão a carroça alta e de boas rodas, provida de coberta.

Dito isso, chamou os servos e eles atenderam; armaram, fora, uma carroça de rodas ligeiras; foram buscar as mulas e atrelaram-nas ao veículo. Uma aia trouxe de alcova a lustrosa roupa e colocou-a na polida carroça. A mãe enchera uma cesta de saborosa e variada comida; pôs também molhos e encheu de vinho um odre de pele de cabra. Quando a moça montou na carroça, a mãe deu-lhe óleo fluido numa galheta de ouro, para que se untasse com as aias. Nausícaa apanhou o chicote e as luzidias rédeas e

fustigou as mulas para que partissem; estas ornaram e arrancaram com ímpeto, levando as roupas de Nausícaa. Não ia só; juntamente com ela seguiam suas aias.

Chegadas que foram à bela correnteza do rio, onde ficavam os lavadouros perenes – pois surdia ali água abundante e límpida para lavar quanta roupa suja houvesse – elas desatrelaram as mulas da carroça e tocaram-nas ao longo do rio de águas revoltas para tosam a relva doce como mel; da carroça tiraram braçadas de roupa e levaram para as escuras águas; calcaram-na nas poças, rivalizando em ligeireza. Após lavarem e limparem toda a sujidade, estenderam as peças lado a lado na praia, no local onde, batendo na costa, o mar deixava as pedras mais limpas. Banharam-se, untaram-se bem de óleo e tomaram a refeição à beira do rio, enquanto esperavam que a roupa secasse ao calor do sol. Depois de satisfazer o apetite, ela e as servas despiram as mantilhas e puseram-se a brincar com uma bola. Nausícaa de alvos braços dirigia o seu cantar.

Quanto Ártemis frecheira se lança pelos montes, no altíssimo Taígeto ou no Erimanto, deleitando-se na perseguição dos javalis ou das céleres corças, e com ela folgavam as ninfas do campo, filhas de Zeus, senhor da Égide, sua cabeça e sua fronte, para júbilo do coração de Leto, se destacaram acima das demais; por isso é fácil reconhece-la de pronto, embora todas sejam lindas; assim sobressaía entre as aias Nausícaa, a virgem inupta.

Quando esta, enfim, ia voltar para casa, já atreladas as mulas e dobradas as belas roupas, ocorreu outra idéia a Atena, deusa de olhos verde-mar: que Odisseu acordasse e visse a donzela de belos olhos e esta o conduzisse à cidade do povo feácio.

Nesse momento, a princesa atirou a bola a uma das aias, mas não acertou nela e sim num remoinho profundo. Então elas emitiram gritos agudos. O divino Odisseu acordou e, sentado, meditou em sua alma e seu coração:

- Pobre de mim! De que mortais será a terra aonde chego desta vez? Serão cruéis, selváticos e iníquos? Ou de índole hospitaleira e temente aos deuses? Chegaram a meus ouvidos gritos de timbre feminino, como vozes de moças, de ninfas que habitam os elevados cimos das montanhas, as fontes dos rios e as relvosas campinas. Estarei num lugar próximo de gente de linguagem humana? Eia, vamos apurar e ver isso pessoalmente.

Dito isso, o divino Odisseu emergiu de sob as moitas; com a grossa mão, partiu da densa mata um ramo folhudo para usar em torno de si, cobrindo as partes masculinas, e pôs-se a caminho. (...)

Assim, apesar da nudez, compelido pela necessidade, partiu Odisseu ao encontro das donzelas de ricas tranças. Surgiu diante delas com aspecto temeroso, todo esqualido da salsugem.

Assustadas, elas dispersaram-se, fugindo para os cômoros de areia. Restou apenas a filha de Alcínoo; Atena lhe depositara coragem na alma e tirara de seus membros o medo. Ela aguardou-o de pé firme; de sua parte, Odisseu hesitava entre abraçar-se, como suplicante, aos joelhos da jovem de lindos olhos, ou manter-se a distância, como estava, e rogar-lhe com palavras gentis que lhe ensinasse o rumo da cidade e desse roupas. Assim refletindo, pareceu-lhe melhor rogar-lhe à distância, com palavras gentis; a donzela podia agastar-se em seu coração, se lhe abraçasse os joelhos. Sem demora, dirigiu-lhe palavras gentis e sagazes:

- Suplico-te, princesa; és deusa ou mortal? Se és uma deusa, dentre as que habitam a vastidão do céu, imagino, pelo semblante, pela estatura e pelo talhe, que bem deves ser Ártemis, filha do grande Zeus; se és uma mortal das que moram na terra, três vezes bem-aventurados teu pai e tua augusta mãe, três vezes bem-aventurados teus irmãos; seus corações, sem dúvida, sempre se aquecem de íntima alegria por seres quem és, quando vêem entrar num coro de danças tão viçosa vergôntea. Mas acima de todos, felicíssimo em seu coração aquele que exceder os rivais na magnificência dos dons esponsalícios e te conduzir para o seu lar. Jamais viram meus olhos um ser humano como tu, homem ou mulher; ao contemplar-te, sinto-me subjugado por tua majestade. Sim, certa vez, conheci um pé de palmeira assim, ainda novo, crescendo ao pé do altar de Apolo, em Delos – pois também lá estive e muita gente me acompanhava; foi na viagem em que havia de encontrar o meu quinhão de sofrimentos. Naquela ocasião, à vista da plantinha, meu coração se maravilhou por muito tempo, pois jamais havia brotado da terra um hastil gracioso como aquele. Do mesmo modo, senhora, despertas em mim admiração e maravilha, e um profundo temor de tocar os teus joelhos. Atingiu-me, porém, um sofrimento cruel; ontem, escapei ao mar cor de vinho, após vinte dias, durante os quais sem descanso vagas e furacões violentos me trouxeram desde a ilha de Ogígia. Agora os fados lançaram-me nesta praia, para também aqui sofrer alguma tribulação; não creio que elas se acabem; muitas mais ainda me reservam os deuses para o futuro. Porém, princesa, tem compaixão; és a primeira pessoa a quem deparo após passar tantas penas e não conheço nenhum dos outros habitantes desta cidade e deste país. Mostra-me o rumo da cidade, dá-me uns farrapos que vista, se, quando vieste para cá, trazias, acaso, uns trapos atando a trouxa. Que os deuses te concedam tudo a que aspira teu coração; um esposo e um lar, mais a graça da concórdia; nada é mais valioso

e feliz do que a harmonia de vistas de marido e mulher sob o mesmo teto; ela causa mágoa enorme aos inimigos e alegria aos amigos, mas quem melhor o compreende é o próprio casal.

Tornou-lhe, então, Nausícaa de alvos braços:

- Forasteiro, não me pareces um homem ruim nem louco. É o próprio Zeus Olímpio quem dispensa a sorte no mundo aos bons e aos maus, a cada um como lhe apraz; naturalmente ele te destinou esse fadário e, queiras ou não queiras, tens de suportá-lo. No entanto, já que vieste parar em nossa cidade e nosso país, não te faltarão roupas, nem outras atenções devidas a um suplicante que se nos depara no caminho. Mostrar-te-ei o rumo da cidade e direi o nome do povo. São os feácios os habitantes da cidade e do país; eu sou filha do magnânimo Alcínoo, em cujas mãos estão o poder e a força dos feácios.

Disse e ordenou às aias de ricas tranças:

- Aias, parai. Para onde fugis à vista de um homem? Por certo não supondes tratar-se de algum inimigo nosso; não há, nem haverá homem mortal temível que chegue ao país dos feácios com propósitos hostis, porque somos muito benquistos dos imortais. Moramos muito adentro do mar ondeante; somos os mais afastados e nenhum outro mortal mantém contacto conosco. Este pobre homem aqui chegou desgarrado; é nosso dever socorrê-lo. São enviados por Zeus todos os forasteiros e mendigos, e o pouco que se dê é bem recebido. Vamos, aias, daí comida e bebida ao estranho, banhai-o no rio, onde haja abrigo contra o vento.(...)

Como um hábil artífice, que aprendeu de Hefesto e Palas Atena uma arte onímoda, executa trabalhos graciosos debruando a prata com ouro, assim ela verteu graça na cabeça e nos ombros de Odisseu. Ele, então, dirigiu-se para a beira do mar e foi

sentar-se apartado, resplandecente de beleza e graça; a donzela ficou a admirá-lo e, por fim, disse às aias de ricas tranças:

- Prestai atenção, aias de alvos braços, ao que vou dizer; se esse varão entra em contato com os divinos feácios, não é contra a vontade de todos os deuses moradores do Olimpo; antes se afigurava insignificante e agora assemelha-se aos deuses que habitam a vastidão do céu. Oxalá chamassem esposo meu a um homem assim! Se ele morasse aqui e lhe aprovesse aqui permanecer! Bem, aias, daí de comer e beber ao forasteiro. (...)

Entretanto, a Nausícaa de alvos braços ocorreu outra idéia; dobrou a roupa, depositou-a na bela carroça, atrelou as mulas de fortes cascos e montou; então, exortou a Odisseu, dirigindo-lhe a palavra e assim se expressando:

- Levanta-te agora, forasteiro; vamos à cidade, para eu te encaminhar à casa de meu judicioso pai, onde, asseguro-te, conhecerás todos quantos constituem a nobreza do povo feácio. Eia, faze o seguinte; tu não me parece néscio; enquanto caminhamos pelos campos e terras cultivadas pelos homens, segue a passos estugados no meio das aias, após as mulas e a carroça; eu irei mostrando o caminho. (...) Quero evitar seus comentários malignos; não quero que ninguém me achincalhe ao depois; há excessiva insolência no povo e, se algum mais maldoso nos encontra agora, talvez diga: “Quem é esse forasteiro bonito e alto, que acompanha Nausícaa? Onde o foi achar? Decerto, vai ser seu marido. Ou quem sabe ela foi buscar no barco algum extraviado de um povo distante, pois não os há por perto; talvez tenha vindo para ela, descido do céu, graças a suas preces, um deus longamente invocado, e ela o terá consigo para toda a vida. Antes assim, ainda que ela mesma tenha ido procurar um marido fora daqui; é claro, ela despreza aqui os feácios do país; não são poucos os fidalgos que a namoram”. Assim

falarão e isso seria uma vergonha para mim. Eu mesma havia de indignar-me se outra assim procedesse, contra a vontade do pai e da mãe ainda vivos, andando com homens antes de realizar um casamento às claras. Forasteiro, não hesites em escutar minhas recomendações, a fim de obteres de meu pai quanto antes uma escolta para o repatriamento”.

- ***Odisséia, 1996:126-129, Canto XI – Evocação aos Mortos***

“O sol se punha e escureciam todos os caminhos, quando ele chegou aos extremos de Oceano de correntezas profundas, onde ficam o país e a cidade do povo cimério, envoltos em névoas e nuvens. O sol resplendente jamais os contempla com seus raios, nem ao galgar o céu estrelado, nem ao tornar de novo do céu para a terra; uma noite de morte se desdobra sobre aqueles desditosos mortais.

Ali chegados, encalhamos o barco, desembarcamos as reses e pusemo-nos a caminho ao longo da correnteza de Oceano até ao lugar de que falara Circe.

Ali, Perímedes e Euríloco seguraram as vítimas, enquanto eu sacava de junto da coxa o gládio acerado e cavava um buraco de um côvado de lado; em torno dele derramamos libações a todos os mortos, primeiro de leite e mel, depois de vinho suave e em terceiro lugar de água; por fim, esparzi cevada branca. Invoquei com insistência as inanes cabeças dos mortos, com a promessa de, chegado a Ítaca, imolar em meu palácio um novilha, a melhor de todas, encher a pira de nobres oferendas e a Tirésias só, em especial, sacrificar um carneiro todo negro, o mais esplêndido de nossos rebanhos.

Depois de invocar com votos e preces as nações dos mortos, peguei as reses, degolei-as sobre a cova, e o sangue de negros vapores correu.

Aglomeraram-se, então, subidas do Érebo, as almas das pessoas mortas. Eram donzelas, moços solteiros, velhos sofridos, virgens puras com o primeiro luto no coração; muitos eram os feridos pelas espadas de bronze, mortos em combate, com suas armaduras tintas de sangue. Chegavam, incontáveis, de toda parte, e apinhavam-se em redor da cova, ululando prodigiosamente, e um pálido terror se apossou de mim.

Chamei, então, meus companheiros e mandei-os pelar e queimar as reses que lá jaziam degoladas pelo bronze impiedoso e orar aos deuses, ao poderoso Hades e à terrível Perséfone. De minha parte, saquei de junto da coxa o gládio aguçado, sentei-me e não deixei as inanes cabeças dos mortos chegar perto do sangue, antes de consultar a Tirésias.

A primeira alma a chegar foi a de meu companheiro Elpenor; ele não fora sepultado sob a terra de largos caminhos, pois nós havíamos deixado seu corpo no palácio de Circe, sem pranteio e insepulto, premidos por outra urgência. Ao vê-lo, chorei com pesar no coração e, proferindo aladas palavras, lhe disse:

- Elpenor, como chegaste a estas nebulosas trevas? Vieste mais depressa a pé do que eu com o escuro barco?

Assim falei; ele gemeu e respondeu-me com estas palavras:

- Filho de Laertes, progênie de Zeus, engenhoso Odisseu, fui perturbado pelos maus desígnios de um nome e pelo excesso de vinho. Deitado na mansão de Circe, esqueci-me de voltar e descer pela longa escada e caí do telhado de ponta-cabeça; o pescoço partiu-se, desunindo-se das vértebras, e a alma desceu à mansão de Hades. Agora te suplico pelos que ficaram para trás e não estão presentes, por tua esposa eteu

pai, que te criou quando criança, e por Telêmaco, que deixaste sozinho no solar; sei que, saindo daqui da mansão de Hades, deterás o bem construído barco na ilha de Eéia; ali, majestade, peço que te lembres de mim; quando te fores, não partas deixando-me para trás, sem pranteio e insepulto, para que eu não te seja motivo de cólera divina; sim, crema-me com minhas armas, com todas as que tenho, e ergue-me um túmulo na beira do mar cinzento, para informar os pósteros sobre este homem desventurado. Faze-me esses obséquios e finca no túmulo o remo com que eu remava em vida com meus companheiros.

Assim falou ele e eu lhe disse em resposta:

- O que me pedes, ó desditoso, eu farei e cumprirei.

Ficamos sentados os dois assim trocando palavras dolorosas, de um lado eu, segurando minha arma por cima do sangue; do outro lado, o vulto de meu companheiro, a falar.

Veio em seguida a alma de minha falecida mãe, Anticléia, filha do altivo Autólico; eu a deixara viva quando parti para a Ílio sagrada. Ao vê-la, chorei e senti pesar em meu coração; contudo, a despeito de minha dor profunda, não permiti que se aproximasse do sangue antes de eu consultar a Tirésias.

Veio depois dela a alma do tebano Tirésias; trazia um cetro de ouro; reconheceu-me e disse:

- Filho de Laertes, progênie de Zeus, engenhoso Odisseu, por que vieste, ó desditoso? Por que deixaste a luz do sol, para veres defuntos e um lugar desprezível? Eia, arreda-te da cova e recolhe a adaga acerada, para que eu possa beber do sangue e revelar-te a verdade.

Assim falou; eu me arredei, embainhando a adaga tauxiada de prata. O impecável adivinho, depois de sorver o escuro sangue, dirigiu-me estas palavras:

- Procuras, glorioso Odisseu, um regresso doce como mel; um deus, porém, te fará penoso; não creio que te esqueça o deus que a terra estremece; ele te guarda rancor no coração, encolerizado por lhe teres cegado o filho dileto. Não obstante, embora sofrendo desgraças, poderás lá chegar, se te dispuseres a conter tua sofreguidão e a dos companheiros, quando aproximares teu bem construído barco da ilha Trinácia, escapando do mar violáceo, ao encontrares no pasto as vacas e nédias ovelhas de Hélio, que tudo do alto vê e tudo escuta. Se as deixares intactas e cuidares de teu regresso, ainda chegareis a Ítaca, a despeito de sofrerdes reveses; caso, porém, as saqueies, então te predigo o fim do barco e da tripulação; se tu mesmo escapares, chegarás, tardio e humilhado, perdidos todos os companheiros, a bordo de barco estrangeiro; encontrarás tribulação em casa – homens estróinas, que devoram teu sustento, pretendendo a mão de tua divina esposa, a quem oferecem presentes. Tomarás, é certo, vingança da violência deles quando chegares. Após matares em teu solar os pretendentes com teu bronze aguçado, seja por astúcia, seja em luta aberta, parte, levando um remo maneiro, até chegares a um povo que não tem notícia do mar, nem come alimento condimentado com sal; eles não conhecem barcos de rostros vermelhos, nem remos maneiros, asas com que adejam os barcos. Mencionarei um sinal assaz claro, que não passará despercebido. Quando outro caminhante, cruzando contigo, gabar a beleza do mangual que levas ao luzido ombro, então finca no chão o remo maneiro, imola vítimas esplêndidas a Posidão soberano – um carneiro, um touro e um javali acasalado a porcas; torna em seguida à tua casa e imola sagradas hecatombes aos deuses imortais, moradores da vastidão do céu, a todos, um após outro. Tu mesmo virás a falecer longe do mar; a morte será tão

branda que não te levará antes de estares acabado numa velhice opulenta, no meio de tua gente, em plena prosperidade. Eis as verdades que te vaticino.

Assim falou ele e eu lhe disse em resposta:

- Tirésias, foram os próprios deuses, creio, que teceram assim meu futuro. Eia, porém, dize-me uma coisa, falando sem rebuços; estou vendo presente a alma de minha falecida mãe; ela está sentada em silêncio perto do sangue; não teve, porém, ânimo de encarar o seu filho e conversar com ele. Dize, príncipe, qual o meio de ela poder reconhecer em mim quem sou?

Assim falei e ele prontamente me disse em resposta:

- Não me custará dizer-lo de modo que compreendas. Toda aquela, dentre as almas dos mortos, que deixares chegar perto do sangue te fará vaticínios verazes, mas, se a alguma o recusares, essa tornará atrás.”

- ***Odisséia, 1996:141-145, Canto XII – As Sereias***

“Não executamos todas essas cerimônias sem que Circe percebesse o nosso regresso da mansão de Hades. Aprontou-se pressurosa e veio acompanhada de servas que traziam pão, abundância de carne e rútilo vinho puro. A augusta deusa parou no meio de nós e disse:

- Homens formidáveis sois vós, que descestes vivos à mansão de Hades e assim tereis duas mortes, quando os demais morrem apenas uma vez. Eia, porém, comi da comida, bebi do vinho e fiquei aqui o dia inteiro; zarpareis assim que luzir a aurora. Eu

vos indicarei a rota, esclarecendo todas as minúcias, a fim de que nenhuma trama funesta no mar ou em terra vos faça sofrer em tribulações.

Assim falou ela e nosso soberbo coração assentiu. Passamos, pois, aquele dia inteiro, até o pôr-do-sol, sentados a banquetear-nos de carne abundante e vinho suave. Mal se pôs o sol e baixaram as trevas, enquanto os outros se deitavam junto às amarras do barco, ela me levou pela mão para longe dos caros companheiros, fez-me sentar, estirou-se ao lado e interrogou-me sobre tudo. Eu lhe narrei todos os fatos em seqüência. Então me disse textualmente a augusta Circe:

- Assim, pois, tudo isso já se passou. Agora, escuta; o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro, encontrarás as duas Sereias; elas fascina todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque, com seu canto melodioso, elas o fascina, sentadas na campina, em meio a montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante; amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pés e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de seu alcance, para te deleitares ouvindo o canto das Sereias; se insistires com teus companheiros para te soltarem, que eles te prendam com laços ainda mais numerosos. Depois que teus companheiros tiverem remado para além delas, daí já não te posso dizer a seguir qual de dois caminhos será o teu; tu mesmo deves decidir a escolha; direi ambos. (...)

[*Já em mar*] Assim, pois, expliquei tudo em detalhes aos meus camaradas, enquanto o bem construído barco avançava rápido rumo à ilha das Sereias, impelido por

uma brisa próspera. Depois, de repente, cessou a aragem; seguiu-se uma calma sem ventos; um nune adormentou as vagas. Os camaradas ergueram-se, amainaram as velas, que depositaram no porão do barco e, sentados aos remos, coloriram de branco as ondas com o pinho polido. Entrementes, eu, com meu afiado bronze, cortei em pequenos pedaços um grande pão de cera e pisei-os com minhas robustas mãos; logo se aqueceu a cera e amoleceu com a grande força e com o calor de Hélio soberano, filho de Hipérion; um a um fui vedando os ouvidos de todos os companheiros; eles ataram-me de mãos e pés, de pé na carlinga, suspenderam fora de meu alcance as pontas das cordas e, sentados, feriram com os remos o mar cinzento.

Estávamos à distância de um grito, avançando rapidamente, quando elas perceberam o ligeiro barco singrando perto e ergueram um canto mavioso:

- Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda.

Assim diziam, entoando um belo cantar. Meu coração desejava escutá-las; eu pedia aos companheiros que me soltassem, acenando-lhes com os sobrolhos; eles, porém, acurvando-se, remavam. Súbito, Perimedes e Euríloco levantaram-se e prenderam-me com laços mais numerosos e apertados. Quando, afinal, eles tinham passado além das Sereias e já não ouvíamos a sua voz e o seu canto, sem demora meus leais companheiros retiraram a cera com que eu lhes vedara os ouvidos e soltaram-me dos laços. Apenas deixáramos a ilha para trás, avistei nevoeiro e um grande vagalhão e ouvi seus estrondos. Meus companheiros, assustados, deixaram escapar das mãos os

remos, que roncaram todos na correnteza; o barco parou ali, porque não mais moviam os remos com as mãos.”

- ***Odisséia, 1996:116-146, Cantos X, XI e XII – Circe***

[Fugindo da terra dos Lestrígonos para não serem devorados, Ulisses consegue cortar a corda de sua nau e, juntamente com a sua tripulação, escapam do massacre]

“Juntos, eles revolveram o mar, com medo da morte. Meu barco fugiu alegre da penedia impendente para o alto-mar, enquanto os outros eram ali destruídos em massa. Dali prosseguimos nossa viagem de coração pesaroso, mas contentes de escapar à morte embora com a perda de companheiros queridos. Arribamos à ilha Eéia. Nesta vivia Circe de ricas tranças, deusa terrível, de humana linguagem, irmã de Eetes, o funesto. Ambos nasceram de Hélio, luzeiro dos mortais; foi sua mãe Perse, filha que Oceano gerou. Ali chegamos com o barco até a praia, sem ruído, a um porto acolhedor, guiados por um neme. Desembarcamos e deixamo-nos ficar por ali dois dias e duas noites, devorando o coração de fadiga e tristeza. (...)

Mal raiou a filha da manhã, Aurora de róseos dedos, reuni os meus homens e disse ao grupo:

– Escutai minhas palavras, companheiros, a despeito dos males que aturais. Como não sabemos qual o lado da noite e qual o da aurora, nem de qual desce sob a terra o sol que os mortais alumia, nem donde ele ressurgue, apressemo-nos a examinar se existe algum expediente. (...)

Assim falei. Seu coração se partiu ao recordarem o que fizera o lestrígone Antífates e a violência do altivo Ciclope antropófago. Desfeitos em pranto, derramaram grossas lágrimas, mas eram lamentos infrutíferos. Eu, então, contei os companheiros de boas cnêmides e dividi-os em dois grupos, apontando um chefe para cada um. Um chefiava eu; o outro, Euríloco de aspecto divino. Rapidamente, lançamos a sorte num capacete de bronze e saltou fora o tento do altivo Euríloco. Ele partiu à frente de vinte e dois companheiros; iam chorando e deixavam-nos para trás a gemer. Numa clareira da baixada, acharam o solar de Circe, construído de pedras polidas. Rodeavam-no lobos monteses e leões, por ela enfeitiçados com drogas venenosas. Eles, em vez de atacarem meus homens, levantaram-se e abanaram as longas caudas. Como os cães festejam o dono que regressa de um festim, porque costuma trazer com que lhes amansar o gênio, assim rodeavam lobos de garras possantes e leões. Eles, porém, amedrontaram-se à vista dos monstros assustadores. Parados no vestibulo da deusa de belas madeixas, ouviam a voz maviosa de Circe, que, dentro, cantava, indo e vindo a tecer uma trama grande e imperecível como são os trabalhos finos, bonitos e brilhantes, das deusas. (...)

Ela não tardou a sair; abriu as luzidias portas e convidou-os. Todo o grupo, em sua ignorância, seguiu-a; Euríloco, porém, ficou-se para trás, suspeitando algum logro. Ela os fez entrar e sentar em divãs e cadeiras; preparou-lhes uma papa de queijo, cevada e pálido mel, com vinho de Pramnos; nessa comida misturou drogas daninhas, para tirar-lhes toda lembrança da terra pátria. Assim que lha serviu e eles a sorveram, bateu-lhes com a vara de condão e fechou-os em pocilgas. Tinham agora cabeça, voz, cerdas e corpo de suínos, embora conservassem a inteligência como antes. Foram assim encurralados a chorar e Circe deitou-lhes glandes, bolotas e pilritos para comer, alimento habitual de porcos que chafurdam na lama.

Euríloco regressou à pressa ao escuro barco, a participar-nos a cruel sorte de seus companheiros (...).

Assim falou ele e eu lhe disse em resposta:

– Euríloco, podes ficar aqui neste lugar, bebendo e comendo ao pé do escuro barco bojudo. Eu vou; um dever imperioso me obriga.

Com essas palavras, internei-me, deixando o barco e o mar. Quando, porém, seguindo pela sagrada baixada, estava chegando ao grande solar da feiticeira Circe, antolhou-se-me, cortando o acesso ao palácio, Hermes da vara de ouro. Disfarçado num moço a quem despontava a primeira barba, quando maior é o encanto da juventude, ele segurou-me pela mão, assim se expressando:

– Aonde vais tu de novo, desventurado, sem companhia, ao longe destes cômoros, em país desconhecido? Aqueles teus companheiros estão enchiueirados em casa de Circe como porcos, aboletados em apertadas pocilgas. Acaso vens aqui para soltá-los? Tu mesmo, asseguro-te, não voltarás; ficarás também tu com os outros. Eia, porém, eu te quero livrar e preservar do perigo. Toma e leva contigo à casa de Circe esta droga benéfica; ela arredará de tua cabeça o dia funesto. Vou-te revelar todos os planos malignos de Circe. Ela te preparará uma papa e deitará drogas no prato; não lhe será possível enfeitiçar-te assim, porque o impedirá a droga benéfica que te vou dar. Serei minucioso; quando Circe quiser tanger-te com sua longa vara, tu sacas de junto da coxa o gládio aguçado e remete-a como se tencionasses matá-la. Circe, amedrontada, te convidará a deitar com ela. Tu, então, daí por diante, nada de recusares o leito da deusa, a fim de que liberte os teus companheiros e te dê gasalhado; exige, porém, dela o grande juramento dos bem-aventurados de como não planeará contra tua pessoa nenhuma

maldade, que bem pode, quando te vir sem as armas, fazer de ti um covarde e emasculado.

Dito isso, Argeifontes me entregou uma erva arrancada do chão, mostrando-me sua natureza; era negra a raiz, mas a flor parecia de leite. Os deuses dão-lhe o nome de môli; custa aos homens mortais arrancá-la, mas os deuses tudo podem.

Hermes partiu em seguida pela selvosa ilha rumo às alturas do Olimpo; eu demandei a mansão de Circe; em caminho, meu coração ia entregue a reflexões incontáveis. Detive-me à porta da deusa de belas madeixas; parado ali bradei e a deusa ouviu minha voz. Não demorou a sair; abriu as luzidas portas e convidou-me; eu segui-a com um peso no coração, ela me fez entrar e sentar numa cadeira tauxiada de prata, um primoroso lavor; havia embaixo um escano para os pés. Circe preparou-me a papa numa taça de ouro, para que eu a tomasse e deitou nela uma droga, com maus intuitos no coração. Depois que me deu e a sorvi sem ficar embruxado, bateu-me com a vara, assim se expressando:

– Agora, toca para o chiqueiro, a deitar com os outros, teus camaradas.

Assim falou ela, mas eu, sacando de junto da coxa o gládio aguçado, remeti-a como se tencionasse mata-la. Ela, com um forte grito, caiu enlançando-me os joelhos e, entre lamentos, me disse aladas palavras:

– Quem és? De que lugar no mundo? Onde demoram tua cidade e teus pais? Espanta-me que, ingerindo aquela droga, não tenhas sofrido o mínimo sortilégio; jamais outro homem resistiu aos efeitos destas drogas depois de bebê-las, apenas transposta a barreira dos dentes. Tu, porém, abrigas no peito uma inteligência imune a feitiços. Tu deves ser Odisseu, o engenhoso; costumava Argeifontes da vara de ouro predizer-me que virias aqui, ao regressares de Tróia com o escurso barco. Eia, porém, embainha teu

gládio e subamos em seguida na cama, a fim de que unidos no leito de amor, criemos confiança um no outro.

Assim falou ela, mas eu lhe disse em resposta:

– Ó Circe, como podes esperar ternura em mim, se em teus salões mudaste em porcos os meus camaradas e a mim mesmo recebes aqui com propósitos dolosos? Convida-me a tua alcova e a subir em teu leito, mas tencionas, quando me vires sem armas, fazer de mim um covarde e emasculado? Eu não estou disposto a subir em teu leito a não ser que ouses, ó deidade, proferir o grande juramento de como não planeearás nenhuma outra maldade contra minha pessoa.

Assim falei e ela prontamente jurou como eu exigia. Depois de ela jurar e solenizar o juramento, subi, enfim, no magnífico leito de Circe.(...)

Quando Circe me viu sentado sem estender as mãos para a comida, entregue a profunda tristeza, aproximou-se e disse aladas palavras:

– Por que motivo, Odisseu, quedas sentado assim, como mudo, a devorar o coração, sem tocar na comida e na bebida? (...)

– Ó Circe, que homem digno se animaria a comer ou beber antes de libertar os companheiros e fitar-lhes os olhos? Se é de coração que me convidas a beber e comer, liberta meus leais companheiros; quero vê-los com meus olhos.

Ouvindo-me essas palavras, Circe atravessou o salão, levando na mão sua vara; abriu a porta da pocilga e tangeu-os para fora; tinham o aspecto de capados de nove anos. Ali estavam eles de pé, à sua frente; ela os percorreu unguindo um por um com droga diversa. Tombaram, então, de seus corpos as cerdas produzidas antes pela droga funesta que lhes ministrara a rainha Circe; voltaram à forma humana, mais moços do que antes, muito mais belos e aparentemente mais altos. Notando minha presença,

vieram um por um apertar-me a mão; soluços de contentamento romperam no peito de cada um e a casa toda ressoou tremendamente; a própria deidade se comoveu. (...)

A augusta deusa, então, achegou-se a mim e disse:

– Cessai agora a ruidosa lamentação; eu também sei todas as tribulações que sofrestes no piscoso mar e todo o mal que homens iníquos vos fizeram em terra. Mais, eia! Comei o alimento e bebei o vinho, até recobrardes no peito o mesmo ardor do dia em que deixastes o pátrio solo da fragosa Ítaca. Estais, porém, extenuados e sem ânimo; com a lembrança constante dos tristes erros, vosso coração jamais sente alegria, após a infinita conta das tribulações sofridas.

Assim falou ela, e nosso coração soberbo deixou-se persuadir.

Todos os dias de um ano ali passamos banquetecendo-nos, à mesa, de carne abundante e de vinho suave; mas quando já fazia um ano, voltou a primavera, e os meses, passando, trouxeram os dias longos. Então os leais companheiros chamaram-me e disseram:

- Já é tempo, ó portento, de te lembrares do país de teus pais, se quer o destino que te salves e chegues à casa de alto teto em tua terra pátria.

Assim falaram e meu coração soberbo deixou-se persuadir. Por todo aquele dia, pois, até o pôr-do-sol, ficamos à mesa, banquetecendo-nos de carne abundante e de vinho suave; quando se pôs o sol e baixaram as trevas, eles adormeceram nos escuros aposentos, enquanto eu, subindo ao luxuoso leito de Circe, supliquei-lhe por seus joelhos e a deusa ouviu minha voz; proferindo aladas palavras, eu lhe disse:

- Ó Circe, cumpre-me a promessa que fizeste de enviar-me para casa; eu e meus companheiros já nos sentimos ansiosos na alma; basta que te afastes um pouco e eles já me rodeiam e cortam o coração com seus lamentos.

Assim falei e a augusta deusa prontamente me respondeu:

- Filho de Laertes, progênie de Zeus, engenhoso Odisseu, se assim não vos praz, não fiqueis mais tempo em minha casa; antes, porém, é necessária outra viagem; deveis ir à morada de Hades e da terrível Perséfone, a fim de consultardes a alma do tebano Tirésias, o adivinho cego, cuja mente continua viva. A ele Perséfone concedeu inteligência ainda após a morte, para que só ele fosse inspirado, enquanto os outros adejam como sombras. (...)

[*No Hades*] Veio depois (...) a alma do tebano Tirésias; trazia um cetro de ouro; reconheceu-me e disse:

- Filho de Laertes, progênie de Zeus, engenhoso Odisseu, por que vieste, ó desditoso? Por que deixaste a luz do sol, para veres defuntos e um lugar desprezível? Eia, arreda-te da cova e recolhe a adaga acerada, para que eu possa beber do sangue e revelar-te a verdade.

Assim falou; eu me arredei, embainhando a adaga tauxiada de prata. O impecável adivinho, depois de sorver o escuro sangue, dirigiu-me estas palavras:

- Procuras, glorioso Odisseu, um regresso doce como mel; um deus, porém, te fará penoso; não creio que te esqueça o deus que a terra estremece; ele te guarda rancor no coração, encolerizado por lhe teres cegado o filho dileto. Não obstante, embora sofrendo desgraças, poderás lá chegar, se te dispuseres a conter tua sofreguidão e a dos companheiros, quando aproximares teu bem construído barco da ilha Trinácia, escapando do mar violáceo, ao encontrares no pasto as vacas e nédias ovelhas de Hélio, que tudo do alto vê e tudo escuta. Se as deixares intactas e cuidares de teu regresso, ainda chegareis a Ítaca, a despeito de sofrerdes reveses; caso, porém, as saqueies, então te predigo o fim do barco e da tripulação; se tu mesmo escapares, chegarás, tardio e

humilhado, perdidos todos os companheiros, a bordo de barco estrangeiro; encontrarás tribulação em casa – homens estróinas, que devoram teu sustento, pretendendo a mão de tua divina esposa, a quem oferecem presentes. Tomarás, é certo, vingança da violência deles quando chegares. Após matares em teu solar os pretendentes com teu bronze aguçado, seja por astúcia, seja em luta aberta, parte, levando um remo maneiro, até chegares a um povo que não tem notícia do mar, nem come alimento condimentado com sal; eles não conhecem barcos de rostros vermelhos, nem remos maneiros, asas com que adejam os barcos. Mencionarei um sinal assaz claro, que não passará despercebido. Quando outro caminhante, cruzando contigo, gabar a beleza do mangual que levas ao luzido ombro, então finca no chão o remo maneiro, imola vítimas esplêndidas a Posidão soberano – um carneiro, um touro e um javali acasalado a porcas; torna em seguida à tua casa e imola sagradas hecatombes aos deuses imortais, moradores da vastidão do céu, a todos, um após outro. Tu mesmo virás a falecer longe do mar; a morte será tão branda que não te levará antes de estares acabado numa velhice opulenta, no meio de tua gente, em plena prosperidade. Eis as verdades que te vaticino. (...)

[*De volta ao palácio de Circe*] Não executamos todas essas cerimônias sem que Circe percebesse o nosso regresso da mansão de Hades. Aprontou-se pressurosa e veio acompanhada de servas que traziam pão, abundância de carne e rútilo vinho puro. A augusta deusa parou no meio de nós e disse:

- Homens formidáveis sois vós, que descestes vivos à mansão de Hades e assim tereis duas mortes, quando os demais morrem apenas uma vez. Eia, porém, comei da comida, bebei do vinho e ficai aqui o dia inteiro; zarpareis assim que luzir a aurora. Eu vos indicarei a rota, esclarecendo todas as minúcias, a fim de que nenhuma trama funesta no mar ou em terra vos faça sofrer em tribulações.

Assim falou ela e nosso soberbo coração assentiu. Passamos, pois, aquele dia inteiro, até o pôr-do-sol, sentados a banquetear-nos de carne abundante e vinho suave. Mal se pôs o sol e baixaram as trevas, enquanto os outros se deitavam junto às amarras do barco, ela me levou pela mão para longe dos caros companheiros, fez-me sentar, estirou-se ao lado e interrogou-me sobre tudo. Eu lhe narrei todos os fatos em seqüência. Então me disse textualmente a augusta Circe:

- Assim, pois, tudo isso já se passou. Agora, escuta; o que te vou dizer um deus mesmo te fará lembrar. Primeiro, encontrarás as duas Sereias; elas fascina todos os homens que se aproximam. Se alguém, por ignorância, se avizinha e escuta a voz das Sereias, adeus regresso! não tornará a ver a esposa e os filhos inocentes sentados alegres a seu lado, porque, com seu canto melodioso, elas o fascina, sentadas na campina, em meio a montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas. Toca para diante; amassa cera doce de mel e veda os ouvidos de teus tripulantes para que ninguém as ouça. Se tu próprio as quiseres ouvir, que eles te amarrem de pés e mãos, de pé na carlinga do barco veloz, e que as pontas das cordas pendam fora de seu alcance, para te deleitares ouvindo o canto das Sereias; se insistires com teus companheiros para te soltarem, que eles te prendam com laços ainda mais numerosos. Depois que teus companheiros tiverem remado para além delas, daí já não te posso dizer a seguir qual de dois caminhos será o teu; tu mesmo deves decidir a escolha; direi ambos. De um lado (...) mora Cila, a ladrar terrivelmente; seus latidos, realmente, são como os duma cadelinha recém-nascida, mas ela, de fato, é um monstro cruel; ninguém pode gostar de vê-la, nem mesmo um deus que a encontrasse. Doze patas tem ela, todas atrofiadas, seis pescoços de extrema longura e, em cada um deles, uma cabeça medonha; nestas, três feiras de dentes, cerrados e numerosos, carregados de negra

morte. Metade de seu corpo fica mergulhada no bojo da gruta, mas deita as cabeças para fora do terrível antro e dali mesmo, explorando avidamente os penedos, pesca delfins, cães marinhos e outros cetáceos maiores que possa pegar, sustentados aos milhares por Anfitrite de fundos rugidos. Jamais se gabaram marinheiros de ter-lhe escapado com a embarcação são e salvos, pois ela, com cada um dos focinhos, arrebatava um homem do barco de negra proa. O outro penedo, Odisseu, tu o verás mais baixo, vizinho do primeiro, à distância de um tiro de arco. Há nele uma figueira brava, de fronde viçosa; por baixo dela, a divina Caríbdis aspira a água escura. Três vezes por dia ela arrevessa e três vezes suga tremendamente; que não estejas lá quando ela sorver; nem mesmo o deus que o solo estremece te salvaria da ruína. Antes, aproxima-te do rochedo de Cila e toca rapidamente o barco para diante. Lamentar a perda de seis tripulantes é muito preferível a chorar a de toda a tripulação.

Assim falou ela e eu lhe disse em resposta:

- Por favor, deusa, dize-me francamente, enfim, se de algum modo posso escapar à funesta Caríbdis e evitar que o outro monstro me roube companheiros.

Assim falei e prontamente me respondeu a augusta deusa:

- Miseró! Eis-te de novo a cogitar de feitos de guerra e fadigas! Não queres recuar nem mesmo diante de deuses imortais? Sabes? ela não morre; ela é um flagelo imortal, medonho, cruel, feroz e inexpugnável; não há defesa contra ela; muito faz quem dela escapa. Se tu te demorares armado junto ao rochedo, temo que ela te saia de novo ao ataque com todas aquelas cabeças e agarre outros tantos homens. Não! Toca a toda força para diante, clamando pelo socorro de Crateide, mãe de Cila, que a deu à luz para flagelo dos mortais; ela a impedirá de atacar segunda vez. Chegarás à ilha Trinácia; pastam ali grande número de vacas e nédios carneiros de Hélio; são sete manadas de

vacas e outros tantos belos rebanhos de ovelhas, cada um de cinqüenta cabeças. Elas não dão crias nem morrem nunca. As suas pastoras são deidades, ninfas de ricas tranças, Faetusa e Lampécia, filhas dadas a Hélio Hiperião pela divina Neera. Sua augusta mãe, depois de as gerar e criar, mandou-as morar na longínqua ilha Trinácia, a fim de guardarem as ovelhas do pai e as vacas de curvos passos. Se deixares estas intactas e cuidares do regresso, asseguro que chegareis a Ítaca, a despeito de sofrerdes reveses. Caso, porém, as saqueies, então te predigo o fim do barco e da tripulação; se tu mesmo escapares, chegarás tardio e humilhado, perdidos todos os companheiros.

Assim falou ela e em pouco chegou Aurora de trono de ouro. Então a augusta deusa partiu para o interior da ilha, enquanto eu fui para o barco e acordei os companheiros para embarcarem e soltarem os proízes; eles prontamente embarcaram e sentaram nos bancos; dispostos em linha, feriram com os remos o mar cinzento. Por sua vez, Circe de ricas tranças, deusa terrível, de humana linguagem, enviou-nos, na esteira do barco de escura proa, um vento favorável, de encher as velas, um excelente companheiro de viagem. (...)

[*No mar, diz Ulisses aos companheiros*] – Amigos, não é este o primeiro revés que experimentamos; esta situação realmente não é pior do que a de quando o Ciclope, com sua força brutal, nos retinha no seio da gruta; mas mesmo dali escapamos graças a minha bravura, iniciativa e inteligência. Um dia, penso, obedeçamos todos ao plano que vou expor. Vós outros, sentados nos bancos, feri com os remos a arrebentação profunda do mar e talvez Zeus nos conceda que escapemos e evitemos a morte iminente; quanto a ti, piloto, eis as tuas ordens; guarda-as no fundo do peito, pois és quem governa o leme do bojudo barco: conserva a embarcação fora daquele nevoeiro e dos vagalhões,

bordejando em torno do rochedo, para evitar que, sem o perceberes, o barco se ice para o outro lado e nos atires num desastre.”