

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Encontros e Exílios em *Ulysses*, de James Joyce

CURITIBA 2014

FELIPE LOPES DOS SANTOS OLIVEIRA

Encontros e Exílios em *Ulysses*, de James Joyce

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção de título de mestre em Estudos Literários do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná
Orientadora: Profª Drª Isabel Jasinski

CURITIBA 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação do mestrando FELIPE LOPES DOS SANTOS OLIVEIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas ISABEL JASINSKI, LAURA IZARRA e LUCI COLLIN arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“ENCONTROS E EXÍLIOS EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ISABEL JASINSKI		Aprovado
LAURA IZARRA		Aprovado
LUCI COLLIN		APROVADO

Curitiba, 18 de setembro de 2014

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Vice-Coordenadora

AGRADECIMENTOS

Isabel Jasinski, muito obrigado pela orientação, pela bibliografia dentro e fora de aula, pela paciência e por melhorar este texto, sempre na medida do possível, às vezes só ao passar a vista sobre ele; fica aqui um “desculpa-qualquer-coisa”. **Luci Collin**, muito obrigado pelas leituras atentas e muito generosas, muito obrigado pelo aconselhamento na qualificação e na defesa. **Laura Izarra**, muito obrigado por ter vindo de São Paulo para me ajudar a saber o que é que se faz daqui para frente. Aos professores **Maurício Mendonça Cardozo** e **Caetano Waldrigues Galindo**, um muito obrigado pelo conteúdo em aula e pelas palavras na qualificação, no caso do primeiro, e no Fórum de Produção, no do segundo. Aos professores **Celina Alvetti** e **José Carlos Fernandes**, meus agradecimentos por todo o apoio na graduação. Quem mais? Fui muito bem recebido por todo mundo no **Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR**. Fica aqui o registro. Do lado de fora: **Talita**, **Tinzinho**, obrigado. Obrigado, **Cíntia**, **Zé**, **Dilma** e **ratatulha**.

RESUMO

O presente trabalho realiza uma leitura de *Ulysses*, de James Joyce, interessada em investigar a maneira como os personagens principais do romance lidam com as diferenças das quais se aproximam durante suas jornadas pessoais. Amparada, principalmente, em dois autores, Emmanuel Lévinas e Jacques Derrida, a dissertação aborda o tema da alteridade e a utilização da hospitalidade, no romance, como caminho ao outro para acolhê-lo ou apropriar-se dele.

PALAVRAS-CHAVE: Ulysses; Alteridade; Hospitalidade.

ABSTRACT

The work presented here is a reading of James Joyce's *Ulysses* interested in investigating the ways the main characters of the novel use to deal with the differences they find during their personal journeys. Supported mainly by two authors, Emmanuel Lévinas and Jacques Derrida, this reading addresses the question of alterity and the uses of hospitality, in the novel, as pathways either to welcome or to capture the other.

KEYWORDS: Ulysses; Alterity; Hospitality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. EM OUTRA NOITE.....	19
1.1 Um presente.....	20
1.2 Gatos a cães.....	22
1.3 Arte e manha.....	27
2. DA HOSPITALIDADE NO LAR DOS BLOOM.....	34
2.1 Hospitalidade para inventar um lar.....	36
2.2 Hospitalidade para vencer a morte.....	40
2.3 Na cama.....	45
2.4 Consumo do matrimônio e profanação do matrimônio.....	47
2.5 Uma solidão bem grande.....	49
2.6 Outra forma de falar.....	52
2.7 O que é um fantasma?.....	56
3. ENCONTRO.....	61
3.1 Fuga.....	63
3.2 Aprendizado.....	70
4. NA ZONA FANTASMA.....	74
4.1 Essência e transformação.....	76
4.2 Outro cachorro.....	82
4.3 Barriga cheia e barriga vazia.....	87
CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

INTRODUÇÃO

O irlandês James Augustine Joyce, nascido em 1882, foi autor de projetos pontuais quase nada dispersos, caminhos que sempre se encontram, via de regra sob a marca da inovação formal. Escreveu poesia e teatro e foi um prosador em tempo integral: muito jovem preparou um volume de contos, *Dublinenses*, quase completamente escrito em 1905, com não mais que 23 anos; levou quase uma década para terminar seu romance de formação, empresa que foi do caudaloso *Stephen Herói* ao enxuto *Um retrato do artista quando jovem*; *Ulysses* foi escrito por um pai de família em sete anos e atravessou três cidades, e o projeto final, o extremo *Finnegans Wake*, tomou dezessete anos da vida de um homem maduro, de saúde frágil, um exilado quase cego que publicou em 1939 um livro dado como ilegível, e que morreu pouco menos de dois anos depois, em 1941. Ainda em vida gozou de largo reconhecimento no meio literário: desde cedo havia planejado não permanecer na Irlanda, ganhou status de grande escritor europeu, seu trabalho atravessou o oceano, ele foi lido em todo lugar, “dividiu a história do romance em A.J., D.J, antes de Joyce, depois de Joyce” para usar as palavras do brasileiro Augusto de Campos¹.

Em 2022 *Ulysses* completa seu primeiro século; o romance vem de, entre outras coisas, uma ideia que surgiu primeiro pequena: era para ser outro conto de *Dublinenses*, baseado em uma experiência pessoal de Joyce. Numa ocasião, depois de uma briga, ele foi socorrido por um homem mais velho, um conhecido apenas, chamado Alfred Hunter. O sr. Hunter, judeu com fama de marido traído, ajudou Joyce e o acolheu em casa. Uma porção deste homem foi parar em Leopold Bloom e o incidente inteiro é parte fundamental de *Ulysses*, que é este livro grande em tamanho e gigante em reputação, visto e revisto o tempo todo de 1922 até agora. Apesar de todos os superlativos empregados para tratar de Joyce e apesar dos quase 100 anos de reflexão que *Ulysses* gerou (ou até por causa disso), o presente trabalho não pretende esgotar o tema proposto para estudo e tem relação com aquele momento inicial, com a ideia de um encontro que define a dimensão humana do livro. Realizaremos uma leitura de *Ulysses*. Leitura que deseja investigar a maneira como os personagens principais do romance se portam no momento do encontro com a diferença - portanto aqui vai uma tentativa de investigar as noções de alteridade e hospitalidade presentes em *Ulysses*. Para isso vamos nos amparar em dois autores principais, os pensadores Emmanuel Lévinas e Jacques Derrida. Tratamos aqui um sentido possível de alteridade em *Ulysses* através de um dado momento em Lévinas, momento repercutido por Derrida. Uma vez que o objetivo aqui não é ver a fundo as reflexões destes dois autores, será necessário especificar que sentidos buscamos em suas obras.

1 Em JOYCE, James. *Ulysses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

A começar por Emmanuel Lévinas. Nascido em 1906, em família judia, na Lituânia, Lévinas foi inicialmente conhecido por ter levado à França a fenomenologia de Edmund Husserl e a ontologia de Martin Heidegger. Pouco se havia escrito sobre ele antes de *Violência e Metafísica*, de 1964, do ainda jovem e ascendente Jacques Derrida, que, depois, por gozar de muita popularidade na Europa e no mundo acadêmico norte-americano, foi uma espécie de passagem para que muitos descobrissem o filósofo lituano. É mais ou menos por esse viés que o presente trabalho chega a Lévinas, chegamos a ele através de Derrida, mas a repercussão sobre a obra do autor de *Totalidade e Infinito* vai além, claro, do visto aqui e do atribuído a ela por JD. A primeira repercussão maior e mais consistente de seu projeto filosófico se deu por pensadores católicos belgas e holandeses na década de 1970. Também foram católicas as universidades que primeiro estudaram Lévinas nos Estados Unidos. Sua popularidade multiplicou-se na França durante a década de 1980, quando, segundo Simon Critchley (2004, p.4), houve um aumento de interesse sobre a questão do lugar da ética nos estudos literários. Segundo o autor, a virada em direção a Lévinas foi motivada pela necessidade do estabelecimento de um lugar ético nos projetos desconstrutores tanto de Derrida quanto de Paul de Man.

Nem de longe faremos uma extensa revisão dos escritos de Lévinas, mas por agora é importante afirmar que o filósofo lituano radicado na França enxergou na tradição filosófica ocidental um impulso totalizador, que visa deixar de lado a alteridade – e, diga-se, até por conta da peculiaridade do projeto filosófico de Lévinas, será difícil encontrar ali uma definição de almanaque para a alteridade, e por isso a circularmos um tanto imprecisamente – em nome do estabelecimento de uma ordem, uma ideia de verdade, de subjetividade. Na via contrária a esse impulso – caminho que Lévinas quer percorrer em *Totalidade e Infinito* –, dar voz ao outro seria dar-lhe a palavra, deixar que uma ordem possível se rompa em nome de um saber plural. Totalizar, a pulsão inicial, implica investir numa diluição da diferença, do conflito. É um gesto de dominação.

A questão principal na história da filosofia, segundo o pensamento de Lévinas, não é nem uma exclusão proposital da alteridade, diz-nos Jonathan Roffe (2004, p.40). A questão é que, para Lévinas, a filosofia só se ordenou enquanto tal uma vez que a alteridade foi marginalizada, no que o pensador lituano chama de “imperialismo do mesmo”. Ou, como coloca Marian Eide (2004, p. 04), falando especificamente da crítica que Lévinas faz ao pensamento do alemão Heidegger: “não existe espaço na ontologia para formar uma relação com o outro”. Para Lévinas, diz Critchley, “todas as relações ontológicas com aquilo que é outro são relações de compreensão e constituem totalidades”(2004, p.44).

Partindo desta noção, refletimos se, em *Ulysses*, James Joyce fez um texto capaz de lidar com a alteridade daquilo que resiste a ser totalizado (“O que é absolutamente outro não só se recusa à posse, mas contesta-a e, precisamente por isso, pode consagrá-la”[LÉVINAS, 1980, p.25]) E

mais, a partir daí: um texto que se sustenta justo ao produzir o confronto, quando em vez de impor regras contidas em seu discurso, inventa novas arestas e exceções. Um texto que vai em busca do choque. Para Jonathan Roffe (2004, p. 40), é exatamente este o motor da obra filosófica de Lévinas: trata-se de um saber em direção a uma pluralidade que se recusa a se fundir em unidade. Só que qualquer discurso, qualquer saber, em Lévinas, não se realiza em uma pluralidade que permite o isolamento de suas partes independentes, pelo contrário: vai emergir sempre um saber outro destes encontros. Daí surge a dimensão pessoal, humana, desta noção: é no encontro com o rosto do outro que este processo tem início.

Por isso é tão importante que acompanhem os personagens centrais do romance. *Ulysses* é uma odisseia da vida cotidiana onde testemunhamos sempre, num primeiro plano, o transcorrer banal do dia de três personagens principais, Molly e Leopold Bloom e Stephen Dedalus, e a bem da verdade o tom pomposo de uma frase como “o filósofo lituano radicado na França enxerga na tradição filosófica ocidental um impulso totalizador” parece não ter muita relação com aquele dia na vida daquelas *peessoas*. E esse é um grande mérito de *Ulysses*: que naquela banalidade estejam contidas tantas dimensões de muitos temas que eram relevantes lá, naquelas primeiras décadas do século XX, e que vem sendo reavaliados, a cada hora sob uma luz, desde então. Por isso lidaremos com o banal do banal em *Ulysses*, leremos o “romance para acabar com todos os romances” como Molly Bloom devorava os livros de banca de seu tempo. Não existe aqui uma preocupação com aspectos formais dos episódios do livro, nem com o paralelo homérico que orientou a leitura desde que o título do romance foi revelado, antes mesmo de sua publicação. Tem um casal atravessando uma longa crise e um rapaz mais ou menos perdido. São personagens que se cruzam, lugares que fazem fronteira, limites que se transformam. Quando Lévinas fala da exclusão da alteridade na tradição filosófica ocidental, ou quando Derrida fala sobre a hospitalidade que uma comunidade dedica a seus estrangeiros, vamos buscar em *Ulysses* um marido que é conivente com o adultério da esposa, um pai que quer receber em sua casa um filho postíço para reinventar um lar – são temas que atravessam *Ulysses*, sem os quais o romance celebrado especialmente pelo que trouxe de inovação formal não teria construído personagens tão memoráveis. E memoravelmente humanos, trazidas de uma realidade que o escritor conhecia bem, e que, desde muito cedo, foi inventar à sua maneira.

Joyce circulou obsessivamente alguns temas desde o começo de sua carreira literária. É possível encontrar, já em ensaios dos tempos de estudante, preocupações éticas e estéticas que o acompanhariam por toda a vida. Margot Norris (1992, p.17) vê no jovem Joyce um artista especialmente comprometido com a função social da arte, apesar de haver sido canonizado, posteriormente, em moldes preferencialmente estéticos e apolíticos. Em *Drama e vida*, ensaio escrito em 1900, ainda antes dos 18 anos, Joyce busca no norueguês Henrik Ibsen um princípio que

estará em *Ulysses*: “Penso que ainda se pode extrair da melancólica monotonia da existência um pouco de vida dramática. O homem mais vulgar, o mais morto entre os vivos, pode ter um papel num grande drama”(2012a, p.46). Ao subverter a noção tradicional de heroísmo criando um protagonista ordinário e uma aventura trivial, *Ulysses* manifesta um interesse pelas mais refinadas formas de arte com uma não menor queda pelo que há de mais prosaico na vida cotidiana, visto às vezes sob o ângulo mais zombeteiro, de boteco, de piada infame. Joyce vinha preparando desde cedo um projeto estético específico, e por conta de sua origem foi conjugar o que havia aprendido nos livros e na cidade para realizar obras cada vez mais plurais. Isso a tal ponto que, num passar de olhos, fica difícil reconhecer o autor de *Stephen Herói* nas páginas de *Finnegans Wake* – apesar de haver um desenvolvimento, ou melhor: um caminho, mais ou menos coerente de um extremo a outro.

Gordon Bowker (2011, p.98) reforça o senso de solidão que ecoa em *Stephen Herói* – o primeiro projeto de romance de formação do escritor irlandês, texto anterior a *Um Retrato*, – um sentimento que levou o escritor, muito jovem, primeiro para dentro de si mesmo, depois para longe de casa. Joyce pouco voltaria a Dublin depois de conseguir “fugir” para o continente. Seu trabalho ficcional, num primeiro momento afeito a opor instâncias contraditórias, trata também de movimento e paralisia. Anthony Burgess (2000, p.38) dirá que a maior epifania, já em *Dublinenses*, diz respeito à natureza da vida na cidade moderna. Parte da alma de seus cidadãos, Dublin é uma cidade paralisada onde submissão e emancipação se opõem: Eveline não sabe se fica ou vai embora, no que Jean-Michel Rabaté (2004, p.159) entende como uma tensão entre a própria vida e a paralisia. Cada um dos contos de *Dublinenses* é uma tentativa abortada em direção à liberdade, diz Kiberd (1995, p.330). Se o livro tem uma epifania maior, como diz Burgess, e se esta diz respeito à natureza da vida na cidade moderna, então aqui, bem antes de *Ulysses*, estamos tratando de uma espécie de encontro. Depois, em *Ulysses*, esta experiência de paralisia vista em *Dublinenses* se transformará em um tipo de encontro em que uma pessoa consegue enxergar a outra, atribuindo a ela parte da complexidade que supõe para si. Os dublinenses retratados por Joyce, desde muito cedo, são todos emblemas de uma emancipação que é também a do artista. Como se, ao se libertar da cidade e do país, o escritor abandonasse um projeto de escrever vários *Dublinenses*. Por aí, as últimas palavras de todas as versões de *Ulysses*, "Trieste - Zurique – Paris/1914-1921", funcionam também como uma distinção para este universo ficcional, que é um projeto tão contrário a nacionalismos e formações identitárias convencionais, e assim seria possível imaginar que Joyce deixou uma marca, a dizer que aquele é o trabalho de um artista que vê um universo de fora, também ele um estrangeiro, um exilado, um diferente.

A intenção deste trabalho, portanto, é procurar entre os personagens de *Ulysses* o momento do encontro com a diferença, analisar os gestos que levam a estes encontros e que surgem deles.

Percorremos aquele universo através da experiência de Stephen Dedalus, de Leopold e Molly Bloom. Quer dizer: o leitor que primeiro os encontra, vai na companhia deles até os outros, num movimento que só engrandece as jornadas que se realizam no dia 16 de junho. O mundo como é visto por Dedalus, por exemplo, apesar de moldado por seu olhar de artista, não faz grandes voltas para se adequar às percepções do poeta aspirante, não: estes personagens são atravessados por eventos de um mundo que é ele mesmo alteridade, e lidam, cada um de um jeito, com esse tipo de ruptura que acontece no momento do encontro, na hora da epifania, na hora em que mundo e discurso vão cada um em um caminho diferente. Queremos reconhecer esses movimentos, flagrar algumas dessas epifanias² e pensar sobre elas.

E para isso o Jacques Derrida interlocutor de Emmanuel Lévinas nos servirá imensamente, e a bem da verdade qualquer leitura que se faça aqui do filósofo lituano vem, em parte, do contato que Derrida teve com a obra dele. O conceito de hospitalidade incondicional quer colocar como fundamento a necessidade de se estabelecer uma relação com o outro, mesmo que tal relação traga em si a destruição de qualquer discurso. Esse momento da obra de Derrida, mais claramente político, é devido em partes à reflexão sobre Lévinas. Assim o pensador argelino trata, em entrevista, de sua visão sobre o pensamento do autor de *Totalidade e Infinito*:

Quando eu preciso explicar pedagogicamente do que é que Lévinas trata quando fala da "infinitude do outro", da infinita alteridade do outro, eu volto a Husserl. O outro é infinitamente outro porque nós nunca temos qualquer acesso ao outro como tal. É por isso que ele ou ela são O outro. Essa separação, essa dissociação não é apenas um limite, mas é também a condição da relação com o outro, uma não relação enquanto relação. Quando Lévinas fala de separação, a separação é a condição do vínculo social. Há aí uma relação não intuitiva - eu não sei quem o outro é, eu não posso estar ao seu lado. (2002, p.71)³

Vindo em parte daí, o pensamento da hospitalidade – este “problema do estrangeiro”, como ele chama em *Da Hospitalidade*. Em que momento na obra de Derrida a hospitalidade – este “programa de pesquisa”, no dizer de JD – surge como um interesse tão presente? O pensador conhecido no mundo inteiro como expoente da desconstrução, preocupado em ver em outra ordenação discursos há muito ordenados, em olhar de perto como eles funcionam e quais

2 O conceito de epifania tem um significado especial em Joyce, e é, sozinho, tema de artigos e livros. Laurence Davies (2001, p.15) o entende, numa formulação simples, como “um momento de êxtase, de revelação repentina de uma verdade”. Em *Stephen Herói* (2012b, p. 66), há uma definição precoce do termo: “Por uma epifania, ele queria dizer uma súbita manifestação espiritual, seja na vulgaridade da fala ou do gesto ou em uma fase memorável da própria mente. Ele acreditava que toca ao homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, vendo que elas próprias são os mais delicados e evanescentes dos momentos”.

3 “But when I have to explain pedagogically to students what Levinas has in mind when he speaks of ‘the infinity of the other’, of the infinite alterity of the other, I refer to Husserl. The other is infinitely other because we never have any access to the other *as such*. That is why he/she is *the* other. This separation, this dissociation is not only a limit, but it is also the condition of the relation to the other, a non-relation as relation. When Levinas speaks of separation, the separation is the condition of the social bond. There is such a non-intuitive relation—I don’t know who the other is, I can’t be on the other side”.

pressupostos fundam, nasceu em 1930, na Argélia ocupada pelos franceses, judeu como Leopold Bloom, ele também um tanto fora de lugar desde sempre, falando uma língua quando muito emprestada. Em biografia escrita por Benoit Peeters, lançada no Brasil em 2013, surgem fatos dos quais o biografado falou sempre em termos propositadamente vagos, desordenadas ficções de origem: ainda menino, melhor aluno da classe, não podia erguer a bandeira da Argélia em festividades por ser judeu. A escola foi gradativamente se desfazendo das crianças judias: primeiro os irmãos ficaram sem estudar, depois, ele. A identidade étnica e religiosa ali algo diluída numa terra a cada hora de um "dono". Longe da França, aprendia não só a língua, mas uma história do colonizador (como contada pelo colonizador), sabia de memória cada canto de um país que talvez nunca visitasse. É fundamental que um sujeito com essa vivência tenha refletido sobre a hospitalidade incondicional. É difícil traçar o momento exato em que o programa da hospitalidade ganha corpo na obra de Derrida. Para Hent de Vries (2001, p.172), o caminho que leva Derrida a direções mais estritamente éticas e políticas passa por Lévinas e ainda por Immanuel Kant.

Em entrevista realizada por Dominique Dhombres, para o *Le Monde*, Derrida dirá: "nem todas as éticas da hospitalidade são as mesmas, provavelmente, mas não existe cultura, nem vínculo social, sem um princípio de hospitalidade"(2004, p.249). Essa fala nos coloca diretamente no começo da questão. Apesar de não haver uma maneira apenas de estabelecer o acolhimento daquele que vem de fora, não existe cultura que seja uma ilha, inexiste a possibilidade de deixar de receber. O acolhimento de uma pessoa, bem como o estar entre outros, é fundador da cultura, construtor do vínculo social. Vem daí a necessidade de se pensar sobre a hospitalidade, sobre o que ela produz, necessidade que foi investigada muito cedo na civilização ocidental, muito antes dos ciclos de imigração atuais sem precedentes em números, antes da globalização. Acolher é transformar um outro num hóspede, de forma que as normas desta relação – as condições desta hospitalidade, sempre variáveis ao longo do tempo – serão os determinantes do status que esse hóspede terá – surge daí uma questão ética, e aquelas normas serão reavaliadas a depender de época, lugar, contexto. Assim como a de Emmanuel Lévinas, a contribuição de Jacques Derrida para este campo de conhecimento é incontornável – o joyceano Derek Attridge (2008, p. 15) dirá que Derrida tem para a ética a mesma importância que tem para os estudos literários. Attridge afirma que o questionamento ético em Derrida nasce da responsabilidade pelo outro, responsabilidade que na passagem escolhida por ele é demonstrada na relação com um animal. Um gato:

Foram os gatos que despertaram a minha atenção para o que o que Derrida definia como obrigação ética. Eles surgem na sentença seguinte, extraída de *The Gift of Death*: "Como é que você vai justificar o fato de que você sacrifica todos os gatos do mundo pelo gato que você alimenta, em casa, dia após dia por anos, enquanto outros gatos morrem de

fome a cada instante?"(ATTRIDGE, 2008, p.19)⁴.

Para Attridge, Derrida põe o exemplo do gato num processo de quotidianização de uma questão advinda de uma passagem bíblica, o sacrifício planejado de Isaac por Abraão a pedido de Deus. Attridge pontua a leitura que Derrida faz dessa passagem ao dizer que, para o pensador argelino, Abraão não se vê chamado apenas pelo Outro evidente, um Deus que é só voz e que exige ser atendido sem questionamento, mas também pelo outro a quem estará traindo ou apagando, seu filho Isaac. É como se nessa lógica um seu gato, o gato de estimação bem cuidado em casa, senhor de uma vontade, fosse o Deus que é atendido, e todos os gatos do mundo, os que passam fome, fossem Isaac, de certa maneira traídos, miado abafado, vontade inconveniente, impossível de se atender diante de um chamado maior. O paradoxo para Abraão, na leitura de Derrida, é muito desconfortável: ainda que não assassine Isaac, obedecendo ou não ao comando de Deus, estará falhando em sua responsabilidade com o outro: “Poupar Isaac é desafiar a Deus; matá-lo é matar o outro, o outro outro, que é não menos divino”, diz Attridge(2008, p.19). Quando essa questão que confere ao sujeito infinita responsabilidade pelo outro ganha o contorno da hospitalidade ela também tem um pressuposto ético.

Hospitalidade incondicional pressupõe que você não peça ao outro, ao recém chegado, ao hóspede, que ele dê algo em troca, ou mesmo que ele ou ela se identifiquem. Mesmo que o outro tire de você o domínio sobre sua própria casa, você deve aceitar. É terrível aceitar tal coisa, mas essa é a condição da hospitalidade incondicional: que você largue mão do domínio do seu espaço, seu lar, sua nação. Isto é insustentável. Se, no entanto, houver pura hospitalidade, ela deve ser levada a esse extremo. (DERRIDA, 2002, p.68)⁵

“Se, no entanto, houver pura hospitalidade, ela deve ser levada a esse extremo”. *Ulysses* pode ser, de certa forma, um exercício de alargamento desta experiência; um embate constante entre hospitalidade e apropriação, visto nos termos do desejo sexual, da relação entre o individual e o coletivo, da formação de uma identidade singular em contraposição às demandas sociais; incluídas nesses temas estão as diversas formas de colonização retratadas no livro, a começar pela tensão entre Irlanda e Inglaterra, e ainda a relação entre mulheres e homens, jovens e velhos, natureza e cultura, vida e morte: termos o tempo todo opostos e o tempo todo complementares. A hipótese de pesquisa aqui é a de que *Ulysses* investiga conscientemente esta questão. Não à toa Leopold Bloom é um judeu em terra de cristãos, Molly é uma ilha-mulher cercada de homens por todos os lados,

4 “It was the cats that really got me hooked on Derrida’s account of ethical obligation. They sprang out of the following sentence from *The Gift of Death*: ‘How would you ever justify the fact that you sacrifice all the cats in the world to the cat that you feed at home day after day for years, while other cats die of hunger at every instant?’”

5 “Unconditional hospitality implies that you don’t ask the other, the newcomer, the guest, to give anything back, or even to identify himself or herself. Even if the other deprives you of your mastery or your home, you have to accept this. It is terrible to accept this, but that is the condition of unconditional hospitality: that you give up the mastery of your space, your home, your nation. It is unbearable. If, however, there is pure hospitality it should be pushed to this extreme”.

Stephen quer inventar na arte uma vida impossível de se levar no território do cotidiano, da sobrevivência, da exploração e da pobreza.

Tentaremos investigar em que medida estes personagens utilizam a hospitalidade como um método, uma maneira de manter a alteridade como alteridade e, a partir de que ponto tal método se transforma em apropriação, ou, até contraditoriamente, dá início a uma experiência que por fim pode fazer o outro calar, pode falar por ele. A maneira como Bloom lida com a traição de Molly expressa essa contradição. Num primeiro momento, ele parece não interferir nas escolhas e vontades da mulher, mas, para ela, pelo menos, chega uma hora em que mesmo a não-interferência funciona como ingerência. Para a mulher, o marido pretende fazer do adultério dela um motivo de gozo – e assim ela estaria presa ao desejo e ao discurso dele.

Nesse movimento existiria uma espécie de inevitável separação, que Lévinas vê ao mesmo tempo como limite e condição do relacionamento com o outro, e a partir dela o casal protagonista de *Ulysses* se relaciona a todo momento, como se o outro fosse o destino de uma jornada: é este o sentido da viagem que Leopold Bloom empreende, e o sentido de sua volta ao lar. Aí, gostaríamos de entender a hospitalidade como, de fato, um método. Nas palavras de Derrida: “É isso o que a hospitalidade faz, ela borra fronteiras” (2002, p.73). Mesmo Stephen Dedalus, que a princípio faz o caminho oposto, parece entender a não-relação como uma relação: sua recusa se assemelha a um gesto de reconhecimento, o empreendimento ético-estético de um artista que optou por olhar a vida de um lugar diferente. Para Roffe (2004, p. 41), Lévinas e Derrida entendem que uma relação ética pressupõe tanto o impedimento de qualquer forma de totalização quanto uma resposta ao chamado do outro, sem transformá-lo, o outro, em um mesmo. A hospitalidade, em Derrida, é ação ética que visa romper com a totalidade identificada por Lévinas como o problema fundamental da filosofia do ocidente. Eide (2004 p.23) definirá a ética para o filósofo lituano como “um compromisso com a alteridade radical num contexto de responsabilidade definitiva para com o outro”. Este compromisso, revisto por Derrida, tem a forma de uma hospitalidade incondicional.

É claro, é óbvio que a hospitalidade deve consistir, a princípio, em dar algo, oferecer alguma coisa. Na cena convencional da hospitalidade, o hóspede dá qualquer coisa em gratidão. E aí ocorre essa cena de gratidão entre hóspedes e anfitriões. Da mesma forma que eu tentei mostrar que a dádiva pressupõe uma quebra com a reciprocidade, com a troca, com a economia, com um movimento circular, eu também tentei mostrar que a hospitalidade contém esta quebra; isto é, se eu coloco o gesto da hospitalidade num ciclo no qual o hóspede deve dar algo em troca ao anfitrião, então não há hospitalidade, mas hospitalidade condicional. (2004, p. 69)⁶

6 “Of course, it is obvious that hospitality is supposed to consist in giving something, offering something. In the conventional scene of hospitality, the guest gives something in gratitude. So there is this scene of gratitude among hosts and guests. In the same way that I have tried to show that the gift supposes a break with reciprocity, exchange, economy and circular movement, I have also tried to demonstrate that hospitality implies such a break; that is, if I inscribe the gesture of hospitality within a circle in which the guest should give back to the host, then it is not hospitality but conditional hospitality”.

E de que maneira esta questão está presente em *Ulysses*? Diz Jean-Michel Rabaté (2003, p.160): “Pode-se afirmar que *Ulysses* é um grande romance da hospitalidade porque ele demonstra a impossibilidade da hospitalidade”. As relações estabelecidas pelos personagens do romance constroem cenários muito apropriados, muito convenientes para se observar num nível mais elementar, mais simples, do domicílio familiar, o funcionamento seja da hospitalidade, seja da apropriação, seja do encontro do eu com o que o outro tem de outro, de inalcançável. Os gestos de hospitalidade que encontramos no livro são exemplos da condicionalidade do acolhimento? É possível que o livro trate, senão da impossibilidade da hospitalidade, de seu difícil sucesso enquanto projeto. Quando chega a madrugada, a hora de dormir, o esforço de Leopold Bloom resultou em pouco mais do que uma tentativa tímida de revolta: quem quer o café-da-manhã na cama é ele, buscando ocupar o centro do poder pela primeira vez em muitos anos. Não conseguiu levar da rua muito que pudesse trazer para uma casa que continua, em muitos aspectos, a mesma. Molly Bloom passou o dia em casa, recebeu visita, mas também este acolhimento não fez muito para dissipar suas obsessões, seu “sim” final é a imagem de um mundo em que todos os homens são o mesmo, o insuficiente e muito distante que dorme ao lado e a condena madrugada adentro a uma inquietude e, aparentemente, ao silêncio. Quem saiu pela porta, o mau hóspede, foi Stephen Dedalus e dele não houve notícia. Não se sabe onde dormiu ou se dormiu – ou se saiu dali para escrever *Ulysses*. Com isto posto assim dessa maneira, o livro parece começar e terminar sem que muita coisa saia de seu lugar inicial, apesar das várias tentativas, apesar dos encontros. Veremos se isto se confirma.

Em linhas gerais, portanto, vamos ler *Ulysses* buscando os momentos em que esse tipo de relação com a diferença surge com mais nitidez à superfície. Desta maneira, o objetivo aqui não é apreender *Ulysses* em uma totalidade, nem compreender o livro através de um método, nem aplicar leis e normas de um texto a outro. Um entre muitos problemas possíveis é o seguinte: como é que se fala em não totalizar o outro, em considerá-lo em sua alteridade, não domesticá-lo, enquanto se tenta atribuir um sentido único a uma reflexão filosófica vasta, quando se faz necessário colocar no papel o que é que ela significa, tudo tão de passagem, de forma tão irresponsável. E aí, por mais contraditório que pareça, é o caso de voltar a Jacques Derrida, alguém que lidou com esse incômodo mais de uma vez. Derrida foi um leitor de primeira hora de *Totalidade e Infinito*, e tratou dele em *Violência e Metafísica*, um texto que louvava o pensamento de Lévinas, apontando, porém, para contradições que fariam Lévinas abandonar certo repertório herdado de Heidegger; leu James Joyce durante a vida inteira e tratou de *Ulysses* e *Finnegans Wake* em uma porção de textos, influenciou estudiosos da obra de Joyce como Jean Michel Rabaté e Derek Attridge; *Ulysses Gramophone*, a transcrição da fala de Derrida numa conferência sobre Joyce, é, em grande medida, um apelo feito à plateia de *scholars* joyceanos, um lembrete da impossibilidade – ou ainda, da inutilidade – de se

colocar Joyce no horizonte do conhecido, do familiar. Lá, Derrida (p.64) diz: “Não há modelo para a competência 'Joyceana' (...), não existe critério para medir a pertinência de um discurso sobre um texto assinado 'Joyce'”. No que é seu texto mais longo sobre *Ulysses*, Derrida passa boa parte do tempo discorrendo sobre a inutilidade de qualquer tentativa de dominar o texto, diz que tentou contar quantas vezes a palavra “yes” aparece e se perdeu: também ficou perdido em francês, procurando “ouis”, longe daquilo que, com uma dose bastante grande de ironia, ele chama de “o original”.

Assim, uma leitura levinasiana de *Ulysses* não quererá encaixar o romance em moldes levinasianos? Não será, de certa forma, não apenas um procedimento contraditório mas ainda um tipo de afronta? Não se considerarmos que Lévinas estava empenhado no estabelecimento de uma ética anterior ao trabalho filosófico, na ética como uma filosofia primeira, capaz de estabelecer pressupostos melhores para uma ligação com a diferença – Simon Critchley(2004, p.39) afirma que o objetivo central da obra do filósofo lituano é construir uma relação com a outra pessoa que não possa ser reduzida à mera compreensão; em outras palavras: o texto de Lévinas quer entender o sujeito em relação ao outro, coisa que, à sua maneira, e através de métodos que zombam até mesmo da utilização de métodos (e da possibilidade de sistematizar o conhecimento, apreender, totalizar; um texto na direção da exceção e do aleatório, que contém incontáveis listas de coisas que dificilmente seriam postas juntas), *Ulysses* também busca realizar. Desta forma, o objetivo da presente dissertação não será moldar o romance ao pensamento estático dos dois pensadores aqui mais vistos – uma vez que isso exigiria uma compreensão mais ampla de suas obras filosóficas –, mas simplesmente ver a construção da relação com a alteridade, em *Ulysses*, a partir de uma outra relação, de outros textos que consideraram o mesmo problema, a saber: como preservar a diferença ao encontrar com ela, como narrá-la, como levá-la em consideração, como acolher a diferença sem necessariamente compreendê-la, ordená-la ou confiná-la a um lugar pré-determinado, como dar ouvidos a um chamado (o miado de um gato ou o latido de um cão, o luto de um orfão ou de uma viúva, a desorientação estampada no rosto de um conhecido) que quer romper a ordem corriqueira da vida?

1. EM OUTRA NOITE

Em *Ulysses* há uma passagem que será cara ao presente trabalho porque funciona quase como um pontapé ao tema investigado aqui. Dá-se em Eumeu, antepenúltimo capítulo do livro, quando Leopold Bloom percebe o adiantado da hora (já passa da meia noite, a cidade foi dormir, não há mais muitas desculpas para permanecer na rua) e reflete sobre a conveniência de chegar em casa com Stephen Dedalus debaixo do braço.

De um modo ou de outro, ao considerar os prós e os contras, indo para a uma, a essa altura, já passava da hora de se recolher para dormir. O busílis era que era um pouco arriscado levá-lo para casa na medida em que imprevisibilidades poderiam decorrer disso (sendo que alguém às vezes tinha lá seus humores) e estragar a festa toda como na noite em que ele equivocadamente levou para casa um cachorro (raça desconhecida), que mancava de uma pata, não que os casos fossem iguais ou muito pelo contrário ainda que ele também tivesse machucado a mão. (JOYCE, 2012, p.930).

Apesar dos humores de Molly, Leopold Bloom não perde muito tempo pensando no que fazer. Já se convenceu de que precisa impedir que Dedalus passe a noite com teto incerto. Como ressalta Stuart Gilbert (1955, p.349), o homem velho segue determinado a ajudar Stephen, e aproveita o humor um tanto sorumbático do jovem para atraí-lo. Ele começa a investigar maneiras de insistir no assunto. Precisa ser muito cauteloso já que o rapaz é arisco. Nós, os leitores de *Ulysses* de agora, quase um século desde a primeira edição, já sabemos que Dedalus chega a ir até a residência dos Bloom, onde toma um achocolatado e faz xixi no quintal, e de onde vai embora na madrugada do dia 17 de junho. Sem dormir. Sem aceitar o pai postiço que Bloom queria ser.

Mas, ainda que seja apreciável a preocupação de Bloom com o destino de um estranho, o que gostaríamos de grifar no trecho citado acima é que o dia 16 não é sem par na história do casal, não: teve a noite em que Leopold Bloom apareceu em casa com um cachorro manco. Eles estão casados há muitos anos, têm uma menina, Milly, que acabou de completar 15 (e não mora mais em casa), e perderam o recém-nascido Rudy. Numa outra noite como esta, Bloom chegou da rua com essa surpresa que, ao que parece, não teve uma recepção entusiasmada. O acontecimento mais célebre da vida desse casal, talvez para a grande maioria dos leitores, é o adultério de Molly, seu namoro diurno com a convivência do marido. Mas, correndo o risco de ler *Ulysses* como quem acompanha um programa de auditório: o adultério é consequência de um distanciamento que se dá depois daquela tragédia familiar. Quer dizer: a morte do filho é o que de maior aconteceu na vida desse casal. Foi o que deu forma ao relacionamento entre Leopold e Molly. Isso aparece quando a acompanhamos, no fechamento do livro: “a nossa primeira morte também foi mesmo a gente nunca mais foi a mesma coisa ah eu não vou mais me afundar nessa melancolia pensando nisso” (JOYCE, 2012, p. 1099).

E Joyce fez com que cada um lidasse, dentro de suas possibilidades, com a morte do menino recém-nascido. No caso de Bloom, houve, entre outras coisas e meio que lá no fundo da memória, aquela vez em que ele levou para casa um cachorro. E agora ele aparece com o filho do Simon Dedalus. Por quê?

1.1 UM PRESENTE

Leopold Bloom já foi descansar; o livro foi entregue à voz de Molly, no capítulo final que talvez seja o mais famoso da história da literatura. É bom encontrá-la, ainda que tão tarde: Molly foi um fantasma – ou melhor: uma presença – que funcionou como motor da trama inteira. Deitada ela começa (ou ensaia) a reclamar sobre uma coisa aqui/uma mania ali, colocando na balança o que o marido tem de bom e ruim: ele é gentil com velhinhas e garçons e isso é um ponto a favor, mas é igual a todos os outros homens e pensa que a engana só por que tem cara de bobo. Enfim, tudo parece muito vulgar aqui nesse nosso registro. Ela pensa no dia que passou, revê – pela milésima vez, ao que parece – episódios da vida inteira. Imagina aonde foi o marido, por onde andou, a quem dedicou o sêmen cujo cheiro ela consegue sentir de seu lado da cama. Nós temos a resposta para essas indagações? Temos. O sêmen foi dedicado a Gerty MacDowell, ainda que de longe. Entre outras coisas, ele andou por boa parte de Dublin para deixar a casa livre para a mulher e o amante. Esse tanto Molly parece saber. Mas por quê? Que motivações o levaram a agir desta maneira e não de outra diferente? Isso não parece preocupar a sra. Bloom.

Só que ele levou o filho do Simon Dedalus para casa e isso faz com que ela pense. Ela imagina manter o aspirante a poeta dentro de casa, chega a investigar mentalmente em que condições isso seria possível. Seria um tipo de filho, mas é um rapaz bonito, um poeta, e poderia funcionar também como uma espécie de amante. Bloom certamente não se oporia. Para ela, Bloom parece gostar da infidelidade, parece querer usufruí-la de alguma maneira.

e ele me cansou com umas estórias de estátuas botando ideia na cabeça dele deixando ele pior do que já é quem está na tua cabeça diz vai em quem você está pensando quem é diz o nome dele quem fala quem o Imperador da Alemanha será sim imagine que eu sou ele pense nele dá pra sentir ele tentando me fazer de puta o que ele nunca vai fazer ele devia era desistir disso agora a essa altura da vida dele simplesmente estraga tudo pra qualquer mulher e sem nenhuma satisfação fingir que está gostando até ele gozar e aí resolvo eu mesma sozinha fazer o quê (JOYCE, 2012, p. 1041).

Ela relembra o que foi um jogo fetichista, praticado como que a contragosto. Para ela, foi uma chateação (e uma chateação solitária, surge da passagem Molly a contragosto em silêncio, resolvendo-se sozinha); para ele, foi um motivo de gozo. Por isso, com que outra finalidade, afinal,

ele traria um estranho para casa? Por quais razões ele mostraria ao filho do Simon Dedalus a fotografia dela? Ele, o marido que gosta de saber em quem ela pensa ou que fantasias alimenta. Molly imagina um tipo incestuoso de relação a três: eles dariam comida e um teto ao jovem poeta, que traria de volta o frescor da vida àquela casa. Ela pensa em se aproveitar da juventude de Stephen, em ser louvada em verso, em sair no jornal quando o poeta ficar famoso, em “pôr ele na boca se ninguém estivesse olhando como se estivesse pedindo pra você chupar tão limpinho parece e tão branco” (JOYCE, 2012, p.1095). Sem saber, por exemplo, que Dedalus toma banho de mês em mês (com uma desculpa, aliás, um pouco poética: “Toda a Irlanda é banhada pela corrente do golfo”[JOYCE, 2012, p. 114]), Molly vê no intruso a possibilidade de uma vida diferente, às vezes mesmo de outra vida: “eu sempre gostei de poesia”. (JOYCE, 2012, p.1094). Só que tudo é um delírio muito rápido:

era só eu me acertar com um poeta moço e bonito na minha idade eu vou botar as cartas assim que eu acordar pra ver se a carta da sorte aparece ou eu tento emparelhar a senhorinha em pessoa e ver se ele aparece eu vou ler e estudar tudo que eu puder achar ou aprender um pedacinho de cor se eu soubesse de quem ele gosta pra ele não me achar burra se ele acha que todas as mulheres são iguais e eu posso ensinar a outra parte pra ele eu vou fazer ele sentir no corpo inteiro até ele quase desmaiar embaixo de mim aí ele vai escrever sobre mim amada e amante e em público com as fotografias dos 2 em tudo quanto é jornal quando ele ficar famoso Ah mas e aí o que é que eu vou fazer com ele daí (JOYCE, 2012, p. 1096).

E então Molly se lembra do amante de verdade, Hugh “Rojão” Boylan, um sujeito que se parece muito pouco com um poeta. Cada intruso traz um componente específico para este casamento. Bloom não convidou Boylan para um pernoite, como fez com Stephen, mas resolveu sair da própria casa para não atrapalhar o encontro. Para Janine Utell (2010, p.69), Joyce coloca em *Ulysses*, via Bloom, o que ela chama de “uma aceitação radical do amor”. O protagonista veria na esposa um ser que deseja, e seria através da realização deste desejo que ele pretenderia satisfazê-la. Existiria aí um gesto quase altruísta, o que Utell entende como “amor ético”. Neste esquema Bloom atestaria o amor conjugal numa afirmação da distância e da diferença entre marido e mulher; segundo Utell (2010, p.70) só nesta afirmação pode haver amor verdadeiro, uma vez que é no amor verdadeiro, ético, que nós reconhecemos e validamos a alteridade da pessoa amada.

Molly Bloom talvez discordasse de Janine Utell por acreditar que o marido tira certa satisfação do caso amoroso que se desenrola. Bloom não levou Boylan para dentro de casa mas não faz esforço para impedir suas entradas. Para Utell, esta vista grossa serve para romper com a ficção de um “nós” já destruída pela infelicidade decorrente da morte do filho. Desta maneira, o “nós” do casamento é transformado pela introdução de um terceiro. Ao intruso é permitida a entrada para que o ar fique menos pesado. Que essa mudança de ares ganhe cunho sexual ocorre porque Bloom sabe “ler” a companheira. Ele teria percebido a “centralidade do desejo para ela e a impossibilidade de

ali realizar uma conexão completa, abrindo espaço, portanto, para o amor ético – amor que é ao mesmo tempo um atestado da separação do outro”(2010, p.75).

Anthony Burgess vê na convivência de Bloom um ato de superioridade desinteressada: “ele tem a calma sabedoria de um homem que viu o mundo”(2000, p.107). Aqui Bloom não parece ter a preocupação de liberar a esposa, como na leitura de Utell, e não encara seriamente a possibilidade de perdê-la. Vê Boylan como um rival, alguém com quem competir pela atenção da figura de Molly, quase inteiramente inscrita no espaço do desejo sexual. Quando em Calipso – o episódio do café-da-manhã do casal – Bloom se depara com a carta do amante (que Molly mal tenta esconder), de fato, ele não faz estardalhaço: finge ignorá-la com tranquilidade. Stuart Gilbert (1955, p.134-146) acaba por analisar este episódio a partir do paralelo homérico, enxergando assim, no ritual do café da manhã preparado por Bloom e servido à mulher, um tipo de oferta à ninfa Calipso, como se estivéssemos, nós leitores, presenciando a interação de um mortal com uma criatura mítica – nesse sentido, o marido não veria razão para questionar os caprichos (a infidelidade entre eles) de um ser assim. Para Christine Van Boheemen-Saaf (2004, p. 141), a independência de Molly faz ficar em evidência seu status como um objeto para o fetiche do marido. De qualquer maneira, Leopold Bloom acabará refletindo sobre a infidelidade da mulher de um ponto de vista filosófico, diz Declan Kiberd (2009, p.249), e tirará consolo do fato de que, ainda que possa perder a conta dos amantes que a mulher teve, cada um entrou e saiu da vida dela com a mesma velocidade⁷, ao passo que o relacionamento com ele, com Bloom, é permanente. “O arranjo do relacionamento do casal é semelhante àquele entre Bloom e Stephen: ambos seguem caminhos paralelos que nunca se cruzam totalmente”, afirma Kiberd (2009, p.250), “mas a esposa permanece fascinada pelo marido, a quem ama: e os dois homens conseguem se conectar, ainda que nunca interajam completamente”.

Hugh “Rojão” Boylan é, portanto, mais do que uma concessão que Bloom faz à esposa? E desta maneira Stephen seria um presente noturno que ele tenta trazer para casa? E o cachorro? Aliás: que cachorro, se o animal de estimação da família é uma gata?

1.2 GATOS A CÃES

É certo que Leopold Bloom é um bom anfitrião. Do tipo que agracia a visita com a própria ausência, se necessário. Quando o leitor primeiro o encontra, Bloom prepara um café-da-manhã

⁷ Vale citar o trecho aqui, que surge assim que, depois do dia enorme, Leopold Bloom coloca a cabeça no travesseiro: “Se ele tivesse sorrido por que teria sorrido? Para refletir que cada um que entra imagina ser o primeiro a entrar enquanto que é sempre o último termo de uma série precedente mesmo que seja o primeiro termo de uma outra subsequente, cada um imaginando ser primeiro, último, único e só enquanto que não é nem primeiro nem último nem único nem só em uma série que se origina e se repete no infinito (JOYCE, 2012, p. 1029). Nessa hora Bloom parece afirmar para si mesmo sua diferença. A seguir, ele vai listar que homens fariam parte dessa “série precedente” de amantes, como que a dizer que aqueles todos são o mesmo (Simon Dedalus, entre eles), numa das maiores evidências de que Bloom tem noção de que é, ali em Dublin, por mais de um motivo, um estrangeiro.

bem reforçado, de “vísceras de aves e quadrúpedes”, tem rins na cabeça, e dá com a gata rondando a cozinha, ronronando miaus complicados, tentando um pedaço de alguma coisa. É uma gata. Bloom se surpreende, até, com a presença dela. “Ah, olha só você aí” (JOYCE, 2012, p.163). Se fosse um cachorro, não haveria dúvida quanto a sua localização – a não ser que vivesse no campo e, ainda assim, ainda no campo seria relativamente previsível. Mas a gata de Bloom aparece como quem poderia, de repente, nem aparecer. Ele chega a refletir sobre as aventuras noturnas da bichana. Prepara um tanto de leite, oferece, se curva até ela, entrega. “Dizem que eles são estúpidos. Eles entendem o que a gente diz melhor do que a gente entende eles. Ela entende tudo que quer. Vingativa também. Fico imaginando como é que ela me vê”. (JOYCE, 2012, p. 164).

Nesta manhã também se destaca uma das muitas contradições de Bloom, que, além de ser um judeu distante da culinária *kosher*, mostra o maior interesse nas capacidades intelectuais da gatinha enquanto prepara uma refeição destacadamente carnívora, com inclusive alguma variedade de bichos. Ele mastiga vísceras, pensa em coração assado, fígado com farinha de rosca, ovas, rins de carneiro. Fato é que neste momento Bloom não se pergunta sobre o que se passa na cabeça das aves e das bacalhoas. Não parece reconhecer ali um outro: alguém com uma vontade que mereça ser levada em consideração, alguém em quem colocar os olhos com qualquer lente que não seja a da fome. Esta oposição é mais uma das colocadas por Joyce num livro que trabalha com muitas delas, e que funciona não raro nessa dinâmica: natureza e cultura, a vida e a morte, guerra e paz, Irlanda e Inglaterra, pais e filhos, mulher e marido. Quando Joyce não opõe um conceito ao outro, ele parece sobrepô-los, juntá-los, parece criar pequenas metáforas para repetir o tema macro no micro e vice-versa. Aqui, em Calipso, no café da manhã, a gatinha que mia complicado é Molly Bloom. Desta manhã do dia 16 até a hora de dormir, na madrugada do 17, Bloom vai aceitar, relevar, ou tentar entender as idiossincrasias da mulher, assim como releva a crueldade da gata com os camundongos. Isso porque ele parece ter como costume – ou como mania (ou ainda como método) – olhar o mundo a partir dos outros. Clive Hart (1972, p.10) afirma que Bloom representa o centro da consciência de *Ulysses*, primeiro por ser o personagem principal, depois, por conduzir determinados valores que o livro carrega – a curiosidade pela diferença pode ser um deles. *Ulysses*, segundo Hart, apesar de transcender Bloom esteticamente, acaba por celebrá-lo moralmente. Ou ainda: acaba por funcionar de maneira semelhante àquela de Bloom. Se é razoável dizer que Bloom quer ver o mundo com olhar alheio, será razoável dizer que *Ulysses* celebra esse tipo de pluralidade.

Nós leitores nem bem conhecemos Leopold Bloom, pouco sabemos além de suas preferências gastronômicas, quando presenciamos seu primeiro esforço para imaginar o mundo a partir de um lugar que não é o seu. “Fico imaginando como é que ela me vê. Alto que nem uma torre? Não, ela consegue me pular” e “Por que a língua deles é tão áspera? Pra lambar melhor, cheia de buracos porosos” (JOYCE, 2012, p.164). Há nas aparições rápidas da gata dos Bloom uma

representação em escala pequena dos encontros maiores que acontecem durante o dia inteiro. Primeiro de manhã e depois à noite, a gata aparece sem maior satisfação, simplesmente aparece. O bichano e Molly Bloom ocupam lugares parecidos a princípio, e acontece de sem delongas já emergir, por causa dele, do bichano, uma parte grande da personalidade de Bloom. Ficamos sabendo, de começo, que ele presta atenção nos outros e que anda em casa e na rua muito consciente do ambiente a seu redor. Na rua já que, logo depois, quando Bloom precisa suprir o que falta para o café-da-manhã famoso, ele quer seguir a todo custo as ancas de uma senhora que ficou em sua frente numa fila.

Ao passar do dia, vai refletir muitas vezes sobre seu matrimônio com um ser algo felino. Vai pensar especialmente no adultério. Pesará a marca social de um adultério que é de conhecimento público. Para ele, durante o dia e durante o livro, trata-se de um constrangimento; um constrangimento muito grande na Dublin de 1904. Mas ele gosta de Molly e até aqui não faz esforço para mudá-la. Tenta não interferir na maneira como a companheira funciona. Coloca-se como espectador, um voyeur que se gaba por ter uma cabeça científica em um lugar inevitavelmente passional, tanto no território do lar quanto no espaço da rua. Vê o adultério como um fenômeno complexo a não ser visto de maneira simplória: portanto, pensa; por isso, caminha. Consegue tirar prazer das matérias difíceis, tem interesse no funcionamento das coisas, no modo de ser das pessoas e dos animais.

Desta forma, o gesto de aceitação de que fala Janine Utell seria não apenas um presente a Molly, o reconhecimento da impossibilidade de se conectar completamente a ela, mas também uma forma de recusa. Ele teria escolhido andar por um caminho próprio em vez de agir como mandam os costumes. Para Umberto Eco (1989, p.37) *Ulysses* é um livro que não só pratica uma recusa do mundo tradicional, como visa romper com ele, destruí-lo mesmo. Assim, com a esposa Bloom estaria adotando uma postura que, logo de início, estabeleceria uma diferença entre ele e os outros homens dublinenses, que dificilmente fariam coisa semelhante. Em *Ulysses*, por mais de uma razão, Bloom não é o dublinense típico. A começar, pelo temperamento. Depois, ele se mostra mais articulado e melhor educado que outros homens de classe social semelhante. Para acrescentar, ele tem origem judaica, coisa que estruturalmente o separa dos demais. Como destaca Andrew Gibson (2002, p.52), entre cristãos Bloom às vezes faz questão de reafirmar suas origens, no que acaba por configurar uma postura um tanto rebelde diante do conversadorismo local. Ao agir de maneira diferente, dentro e fora de casa, Bloom como que se negaria a realizar o que Lévinas entende como um certo “apagamento” do outro, apagamento que se dá, inevitavelmente, em uma relação. Se Bloom tentasse impor completamente sua vontade acabaria por apagar o que há de outro em Molly transformando-o, o outro, em um mesmo. O voyeurismo de Bloom, seu desejo de ser traído, não seria, nesse esquema, mais do que uma forma de relacionamento com o mundo. Ele tira satisfação

em vislumbrar o funcionamento da vida sem interferir nela. E aqui ele faz como fez Stephen enquanto caminhava pela praia: quer imaginar se as coisas não sairão de seus lugares quando ele fechar os olhos.

Para Lévinas (1980, p.65), o conhecimento é também a experiência pura do outro ser. Esse talvez seja o fundamento do interesse de Bloom por Molly, pela gata, pelas gaivotas que, depois, ele alimenta na rua. Ele parece realizar com a companheira um tipo de experiência – semelhante àquela realizada por Richard Rowan, o protagonista de *Exilados* – ele quer deixar a vida acontecer, tomando a posição de um observador algo distante, pois deseja ver Molly se comportando como um outro. Interferir seria destruir essa relação com a alteridade da mulher.

Em Lévinas, na relação com o outro, relação que é linguagem ou se estabelece pela linguagem, o que trago entra em choque com o que um outro traz. Se quero ver no outro um mesmo, se quero transformá-lo em mesmo, eu o apago, ou ainda: não consigo acessá-lo enquanto outro, já que o coloco sob meu olhar, dentro do meu território. O próprio mundo que habitamos será outro em relação a nós, dirá Lévinas (1980, p.38), e esse é o espírito com o qual Bloom tateia o mundo desde sua primeira aparição, em Calipso. Ele pretende conhecer melhor o outro em sua diferença, vê-lo em sua alteridade. E nesse sentido a gatinha, que tem um miado cheio de letras, não tem a abnegação maluca de um cachorro, e é, para Bloom, um outro muito mais interessante, um outro sobre o qual botar os olhos.

Ao libertar a esposa, dirá Janine Utell, Bloom está, assim como fez Richard Rowan, permitindo que ela siga o próprio desejo. Na Dublin de 1904, um marido traído teria um poder: o poder de interferir. Leopold Bloom não o exerce. Ele chega a organizar intimamente suas possibilidades, um pouco antes de pegar no sono:

Que represália, se alguma houvesse?

Assassínio, jamais, pois que dois males não perfaziam um bem. Duelo por combate, não. Divórcio, não agora. Desmascaramento por artifício mecânico (cama automática) ou depoimento individual (testemunhas oculares ocultas), ainda não. Processo por perdas e danos através de influência legal ou simulação de lesão corporal tendo como provas ferimentos sofridos (autoinflingidos), não impossivelmente (JOYCE, 2012, p. 1032).

Um processo por perdas e danos através de uma simulação de lesão corporal tendo como provas ferimentos sofridos autoinflingidos renderia cenas lindas. Mas isto só é cogitado muito de passagem. Bloom não toma qualquer medida que impeça o *affair* de Molly e Boylan. Ele não usa seu poder marital (a ele conferido pela sociedade em que vivem) para impedir que o adultério aconteça. Para Utell (2010, p. 54), o adultério é justo o lugar escolhido por Joyce para pensar o amor ético. Pois é onde “o outro é mais claramente outro – mais claramente distante, mais sob risco de desaparecer”. Ao abrir mão de seu poder, Bloom estaria negando este desaparecimento, tentando

evitar essa espécie de assassinato – e o poder para Lévinas (1980, p. 49) é, em essência, um assassinato do outro. É aquilo que cala uma voz ou oculta uma imagem.

(Vemos aqui um sentido chão dessas relações de poder, no relacionamento amoroso e na convivência entre marido e mulher, mas Lévinas se referia, não só a isso, mas especialmente ao poder exercido por um discurso hegemônico em relação a outro. De maneira que, ao abrir mão de seu poder marital, Bloom ensaia no nível dos relacionamentos pessoais a noção central do projeto filosófico de Lévinas, que diz respeito, também, no fim das contas, à interação entre um e outro: um homem e outro, uma mulher e um homem, um homem e um bicho. Como afirma Simon Critchley [2004, p.58], toda a filosofia de Lévinas pode ser resumida num simples “*Après vous, monsieur*”, ou seja: é também no espaço da convivência banal que o filósofo lituano pretende construir um lugar ético; ou ainda: “uma outra pessoa não é apenas uma escada para a descoberta de uma verdade metafísica”[2004, p.59]. De forma que, ainda segundo Critchley, o outro em Lévinas não será um fenômeno, mas algo mais parecido com um enigma.)

Talvez aqui nos esqueçamos de que, por diversas pistas, e inclusive aos olhos de Molly, Leopold Bloom é um sujeito algo mais complicado que isso. Quer dizer: ela tem mais do que uma pequena noção dos gostos sexuais pouco ortodoxos do marido – pelo menos para aquele lugar, pelo menos naquela época – e sente que o adultério poderia trazer mais do que uma fagulha de gozo ao companheiro. Neste sentido, outro trecho que citamos, aquele em que Molly relembra o Imperador da Alemanha, aponta para o que ela pensa da anuência do marido: ela parece um pouco incomodada: “dá para sentir ele tentando me fazer de puta” (JOYCE, 2012, p. 1046). Ou seja: ele estaria apontando em outra direção aquele poder que, a princípio, não quer exercer. Não estaria cedendo aos desejos dela, mas inserindo-a no universo de seus próprios desejos. Diante deste quadro, como é que se coloca o amor ético? Ou Molly estaria tentando encontrar uma justificativa para a infidelidade que até ela, vez ou outra, parece achar inaceitável?

Vemos esse sujeito gentil caminhando por Dublin, assombrado por uma traição que ele deixa passar, com a imagem da mulher a funcionar como um fantasma que pontua o dia com vários pavores que chegam e vão embora, enfim: de começo, ele é o camundongo a ser perseguido pela gatinha. É indefeso, acuado, não tem escapatória. Molly parece até uma deusa-monumento a olhar um mortal de cima, imagem que, aliás, povoou boa parte da literatura do século XIX, da qual Joyce é herdeiro. Acontece que ela não parece pensar como deusa ou predadora. E se Molly na rua Eccles fosse mais prisioneira do que hóspede? O quarto menos um ninho e mais um calabouço? Se ela for mais um cachorro – o hóspede-prisioneiro por excelência – do que uma gatinha astuta? Ou menos, bem menos. Leopold Bloom foi moldado como um homem gentil, um homem excêntrico e diferente, um homem bom. Parece um pouco fora de medida, porém, afirmar que entende o adultério como um caminho para alguma forma de conhecimento.

Ou melhor colocando: tem algo de inapreensível na maneira muitas vezes contraditória com que o relacionamento deste casal parece andar; algo que escapa sempre de rotulações esquemáticas e aponta, de novo, para o retrato bem sucedido da experiência humana que é possível observar na construção desses personagens.

Mas uma outra pergunta, de novo apelando a uma rotulação esquemática: na relação familiar, Leopold Bloom tenta - um pouco por si e um pouco por Molly - construir um lugar comum que possa acomodar os desejos (e a tristeza) de cada parte envolvida? E esta relação, por sua vez, não comportará os rótulos tradicionais da Irlanda do começo do século XX. Esse comportamento pouco usual, num relacionamento que não se explica facilmente, funcionaria como um ato de resistência, em que o amor ofereceria uma “revolta contra códigos e convenções sociais”, de acordo com a leitura de Janine Utell (2010, p. 72). Ela vê no adultério de Molly um espaço em que o sujeito pode tornar-se uma e várias coisas ao mesmo tempo - mãe e amante de um mesmo homem, por exemplo -, pode tornar-se um metamorfo. E aqui vale lembrar das muitas metamorfoses de Bloom ao longo do dia. Em Circe, as mais evidentes; em Henry Flower - o pseudônimo que o protagonista usa para trocar cartas picantes com outra mulher - um novo nome para uma outra função.

É pela manutenção desta relação que ele permite as entradas de Boylan, investiga e atrai e convida Stephen, foi por isso que trouxe um cachorro para casa (o que se revelou um equívoco). Ali há algo da vontade e do desejo dela, ali há algo da vontade e do desejo dele. O que faz com que aquela noite do cachorro diga tanto sobre a personalidade de Leopold Bloom, mesmo que mal contada tão rapidamente, é o fato de que ele, o protagonista desta história, é o Ulisses deste universo: além de marido ele é pai, além de pai é filho.

1.3. ARTE E MANHA

“Você parece ter lido um bocado, sr. Budgen. Você conhece algum personagem redondo em todos os sentidos [*all-round character*], apresentado por qualquer autor?” (BUDGEN, 1972, p.15). Assim James Joyce começava a falar de seu personagem principal ao amigo Frank Budgen. A conversa é descrita em *James Joyce and the Making of Ulysses*, lançado pela primeira vez em 1934. Interessava ao autor de *Ulysses* que Leopold Bloom pudesse colocar seu olhar sobre muitas dimensões da experiência humana. Com Stephen Dedalus, Joyce havia investigado a própria trajetória. Havia ensaiado muitos dos temas que estariam em *Ulysses*. O jovem pobre que rejeita família, pátria e igreja quer ver o mundo a partir do exílio; não só tem consciência de sua condição de estrangeiro, como deseja talhar vida e arte através dela. Bloom, diferente de Stephen de tantas maneiras, não é um artista. Ele percebe sinais de seu não-pertencimento durante todo o romance,

mas foi moldado para reagir de maneira diferente. Nunca assume a postura desconectada e distante de Stephen: sua curiosidade quer dar conta de tudo, não na arte: no cotidiano. Quando sai para a rua, ainda de manhã, tem um pouco da atitude de um cachorro que saiu para dar uma volta. Quando não está confortável, ele se esforça. James Joyce parecia interessado nesse contraste entre seus dois personagens principais. É o alcance das relações que Bloom, “all-round character”, é capaz de fazer que interessa ao autor. O crítico Harold Bloom (2009, p.02), que considera o Dedalus de *Ulysses* um personagem “infértil”, diz algo assim: "Joyce parece quase contente em perder sua antiga personalidade para o tempo, enquanto se encontra, novamente, na curiosidade e na universalidade de Poldy⁸".

Bloom e Stephen estão o tempo todo vendo pessoas, encontrando pessoas, analisando e julgando pessoas. Da maneira como cada um reage a elas se poderia dizer que, uma coisa que diferencia Bloom de Stephen é que o primeiro, o mais velho, não apenas se esforça para lidar com os outros como também tira certa satisfação desse empenho, enquanto que Stephen deseja seguir apesar deles. Aqui existiria um caminho de Stephen a Bloom: o homem mais velho é portador de uma noção que Stephen desconhece, vinda de sua jornada até ali. Bloom é um homem que passou por mais provas, é pai e marido, conhece ângulos que Stephen ignora. Em linhas gerais, então, imaginamos aqui, por enquanto, que Bloom consegue construir com o mundo um tipo de relação diferente daquela de Stephen. Se Dedalus quer ser um observador do mundo, quer estar fora, estrangeiro, Bloom quer pertencer, ele é um mantenedor⁹. Ele estima a relação que tem com a mulher, com a filha, com a memória do filho, ele ainda preza a memória do pai, em certa medida é assombrado por ela; enquanto isso, para Stephen, qualquer tipo de laço é coisa que está no caminho. Essa, portanto, seria a grande diferença entre os dois personagens: Bloom inventa uma arte do cotidiano, Stephen impõe ao cotidiano a sua arte, o seu discurso, daí nesse sentido Leopold Bloom seria um personagem mais bem acabado para ensaiar esse procedimento levinasiano em direção ao infinito, em direção à não totalização, enquanto que Stephen, por não ser Ulisses, o “all-round character”, um homem de muitas facetas, encontra-se limitado pelos termos do próprio discurso, excluído em decorrência de suas próprias recusas. Mas essa é uma simplificação que não dura muito.

Leopold Bloom, no fim das contas, volta para a casa e para a mulher. Ele não lida com ela durante o dia, não lida em carne e osso, com exceção do pequeno momento inicial. Mas ele traz ao

8 Molly se refere ao marido dessa forma, um apelido carinhoso. Harold Bloom também se refere ao marido de Molly dessa maneira, para não causar confusão com o próprio sobrenome.

9 Sobre o “mantenedor”: se o uso desta palavra reverbera alguma coisa, digamos, patriarcal, a imagem pretendida aqui é algo diferente. Não que é que o protagonista seja a figura clássica do homem que sustenta uma família. Bloom será sempre, na dimensão familiar, um mantenedor (um defensor, alguém que vai caminhar em direção à manutenção de um relacionamento velho ao invés de rompê-lo, o marido traído que, afinal de contas prefere não interferir) na comparação com Stephen, que, instado a decidir, opta pelo abandono e pelo desprendimento.

mundo conjugal a visão que constrói na cidade, num tipo de viver entre estranhos, num relacionamento com a diferença. Joyce se utiliza dessas figuras, formas, avatares, que são os outros, as singularidades nas quais Bloom esbarra durante o dia (que são, entre outras coisas, fantasmas, bichos, mortos, monstros), para mostrar esse tipo de relação com a alteridade do mundo: quer dizer: essas figuras são o lugar onde se encontrar com a diferença, e desses encontros com frequência surge uma epifania, um olhar renovado por uma perspectiva alheia. Assim Bloom é capaz de ver em cada parte pequena um pedaço da parte grande, algo que muitas vezes não parece do interesse de Stephen.

De modo que Stephen Dedalus não era o “*all-round character*” de que Joyce precisava para levar adiante o romance que escrevia quando daquela conversa com Frank Budgen. Joyce dizia que o Ulisses de Homero era o único homem completo a ter surgido nas páginas da literatura ocidental. Nada em Flaubert ou Tolstói, como conta Budgen (1972, p. 15), nem Hamlet ou Fausto. O retrato que Joyce traçou de Ulisses serve para que entendamos como ele via seu personagem principal, Bloom.

Hamlet é um ser humano, mas ele é apenas um filho. Ulisses é filho para Laerte, mas é um pai para Telêmaco, marido para Penélope, amante de Calipso, irmão de armas dos guerreiros Gregos no cerco à Troia e Rei de Ítaca. Ele foi muitas vezes testado, mas com sabedoria e coragem soube perseverar. Não se esqueça de que ele foi um malandro que tentou fugir do serviço militar ao se fingir de louco (BUDGEN, 1972, p.16)¹⁰.

Em seguida Budgen (1972, p.17-18) lembra de Joyce falando diretamente sobre Bloom: “Eu o vejo de todos os ângulos, e portanto ele é redondo como na sua imagem de uma escultura. Mas ele é também um homem completo - um homem bom. De qualquer modo, é assim que eu pretendo que ele seja”. O homem bom de James Joyce trouxe o filho de outro homem para casa depois de o perseguir e ajudar. Como afirma Declan Kiberd (2009, p. 247): que tal gesto seja estranho hoje em dia é uma infelicidade de nossos tempos. Mas mesmo lá, no 1904 de *Ulysses*, muitas das ações de Leopold Bloom são estranhas a seus conterrâneos. Bloom tem origem religiosa diferente das demais, e isso, sem mais, impõe uma marca enorme em sua reputação. Ainda que não carregasse tantos traços de distinção seria conhecido como um judeu em terra de cristãos. Um exemplo: no cemitério, em Hades, o episódio em que Bloom vai ao enterro de Paddy Dignam, isto é sutilmente posto. Hynes, um homem que aparentemente conhece a origem de Bloom, pergunta a ele qual é seu (do judeu) nome de batismo (*christian name*). O sr. Bloom desconversa. Ele é constantemente

¹⁰ “Hamlet is a human being, but he is a son only. Ulysses isson to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover of Calypson, companion in arms of the Greek warriors around Troy and King of Ithaca. He was subjected to many trials, but with wisdom and courage came through them all. Don't forget that hew was a dodger who tried to evade military service by simulating madness”

lembrado (e por vezes faz questão de se lembrar) de que não está em pé de igualdade com o dublinense modelo (é mais excêntrico do que o costureiro, numa terra que tem a excentricidade como patrimônio nacional, para usar as palavras de Richard Ellmann [1982, p.762].)

Por que ele é um homem bom, calmo e gentil. Um advogado do amor. Por que ele é um marido que confere grandes doses de liberdade à esposa e porque faz coisas desse tipo: levar para casa um poeta desabrigado ou um cachorro manco. Bloom lida com sua própria diferença, com sua própria estrangeiridade, de maneira diferente da de qualquer outro personagem neste livro – Stephen tem as maneiras dele, Molly tem as dela. Ele parece encontrar na alteridade do mundo um motivo de curiosidade – esta pode ser a natureza de sua sabedoria e de sua coragem, características que elevavam o Ulisses grego no entender de James Joyce.

O escritor irlandês colocou numa lupa, através de Bloom, o que há de outro no mundo próximo, na vida do lar, da família, do amor, do convívio banal no espaço público; estas figuras de alteridade – a mulher, a filha, o filho morto, o filho postiço, os conterrâneos, a gata, a lembrança de um cão, gaivotas – se apresentam a Bloom e ao leitor sempre numa espécie de encontro, num tipo de epifania: o protagonista é atropelado por elas, invadido, atrapalhado – a Dublin de *Ulysses* é um organismo que não para de apresentar quadros novos, de proporcionar novos encontros. Bloom, o homem completo pretendido por Joyce, vai sair à rua e responder à alteridade do mundo a partir de suas várias dimensões. É o marido de uma adúltera, o pai de uma filha ausente e de um filho morto, um estrangeiro judeu em um lugar cristão. Ao caminhar pela cidade é inevitável que transforme em presença as ausências – os fantasmas – que o circulam.

Ainda em Hades há um encontro múltiplo que é capaz de ilustrar as várias dimensões deste personagem principal. Ele está na carruagem, ainda a caminho do cemitério, e avista Stephen caminhando pela cidade. Simon Dedalus, o pai biológico, vai no carro com Bloom, que chama a atenção para o que viu. “Acabou de passar um amigo seu, Dedalus” (JOYCE, 2012, p. 208). O verdadeiro pai de Stephen não demora a ficar furioso falando do filho. “Ele tem andado com um pessoalzinho bem baixonível” e “Eu não vou ficar sentado vendo o sobrinho dela estragar o meu filho”.

Ele cessou. O senhor Bloom olhava do seu bigode enfurecido para o rosto calmo de Jack Power e os olhos e a barba de Martin Chunningham, assentindo com serenidade. Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica. Se o meu Rudy tivesse sobrevivido. Ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa. Caminhando ao lado de Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele. Sensação estranha ia ser. De mim. Só uma chance. Deve ter sido naquela manhã no Raymond Terrace ela estava na janela, olhando os dois cachorros fazendo aquilo perto do muro do chegademaldade. E o sargento sorrindo lá de baixo. Ela estava com aquele vestido creme com o rasgão que ela nunca remendou. Vamos brincar um pouquinho, Poldy. Meu Deus, eu estou morrendo de vontade. Como começa a vida. (JOYCE, 2012, p. 209)

Pai e marido se misturam na cabeça de Bloom quando ele se lembra de Rudy. Ele não consegue – ou não quer – pensar só nas possibilidades que não se realizaram. As imagens do filho o lembram da concepção, do coito, da exata ocasião em que Rudy foi gerado. Assim como Molly, em Penélope, encara Stephen como possível filho e amante, também Bloom não consegue – ou não quer – deixar de lado seu desejo sexual. Mas não existe conflito entre essas duas facetas de Leopold Bloom. Pai e marido convivem no homem completo, que não deixa de racionalizar o próprio processo de pensamento. Se ele interrompe o lamento pela morte do filho com a lembrança dos carinhos da mulher, volta ao princípio para tentar fechar um ciclo: é no sexo que começa a vida. Fundamental que Bloom pense nisso a caminho do cemitério.

Hades, o episódio em questão, tem passagens que figuram muito claramente a inadequação de Bloom e o tratamento que ele recebe de outros dublinenses, mas não é com isso que ele se preocupa no trecho citado acima, embora censure em silêncio a postura do verdadeiro pai do filho que persegue. Bloom já viu Rudy em Stephen. Quer dizer: ele precisa dar uma grande volta para evocar a vida num lugar em que só existe a morte. Esse tipo de ciclo Bloom consegue fazer graças a uma grande imaginação. Joyce deu pistas do que queria fazer com este personagem. O homem bom, o homem completo, o homem de muitas facetas tal como Ulisses. Bloom precisa experimentar o mundo – a dor da perda de um filho, por exemplo – para, através deste conhecimento, vencê-lo na base da artimanha. Daí retomamos a questão do cachorro: esses gestos de amor que vemos em Bloom, ele os pratica por si mesmo ou pelos outros?

Seria proveitoso para a nossa leitura imaginar que o que Bloom faz ao tentar conhecer e enxergar à sua maneira o passado ou o presente é encarar a experiência pura do outro ser. Quando o próprio mundo, o mundo das coisas sensíveis, é outro em relação a mim, eu posso transformá-lo, moldá-lo através do discurso. Mas esse poder é, em essência, um aniquilador do outro – de forma que seria preciso criar, no discurso, uma relação com o outro que não roube dele o que ele traz de mais outro. Nas palavras de Lévinas: é preciso criar uma relação não-alérgica com a alteridade que reconhecemos. Será isso o que Bloom faz durante o dia inteiro? O trabalho mental dele não parece ser o de aparar arestas? Ele não tenta sempre enfrentar suas questões pelas bordas? Não busca sempre o gesto conciliador? Ele enxerga a alteridade da mulher, não quer ignorá-la, mas tenta tirar dela o mínimo possível de estrago, em benefício próprio.

E aí surge com um cachorro manco, máquina de afeto, justo o que Molly não precisava: porque ele claramente sabe do que eles precisam. Leopold Bloom, curioso, experimenta o mundo porque não se basta sozinho. Ele está olhando para Molly e a reconhecendo? Ou faz esforço para não encontrá-la em definitivo? Bloom tenta criar um lugar onde lidar com a diferença? Seria um lugar comum em que é impossível vencer a morte, nem com o filho morto nem em um novo filho. Existe um trecho, em especial, em *Totalidade e Infinito*, que pode servir ao propósito de esmiuçar

esta questão:

Reconhecer o outro é, pois, atingi-lo através do mundo das coisas possuídas, mas instaurar, simultaneamente, pelo dom, a comunidade e a universalidade. A linguagem é universal porque é a própria passagem do individual ao geral, porque oferece coisas minhas ao outro. *Falar é tornar o mundo comum, criar lugares comuns*. A linguagem não se refere à generalidade dos conceitos, mas lança as bases de uma posse em comum. Abole a propriedade inalienável da fruição. O mundo no discurso já não é o que é na separação – o “em minha casa” em que tudo me é dado –, é aquilo que eu dou, o comunicável, o pensado, o universal. (LÉVINAS, 1980, p.63).

Agora esta citação enorme emprestou alguma complexidade à discussão. Seria bom vê-la com paciência. Tomando o relacionamento do casal como exemplo, e tendo em mente que reconhecer o outro é dar a ele a possibilidade de uma vida comum, de um convívio universal, o que é que significam aqueles gestos do marido, primeiro a vista grossa, depois a tentativa de dar abrigo ao filho de outro homem, de outra mulher? Na convivência ao adultério e na captura do filho improvisado, Bloom está buscando criar um lugar comum? Ele tenta resolver a situação estática em que se encontram ele e Molly ao reinventar um mundo comum sem a necessidade da fala? Uma vez que o falar em voz alta daquela dor parece inconcebível, é isso o que ele tenta fazer? “O mundo no discurso não é o que é na separação”. Mesmo que reconheça na mulher a alteridade de um outro, Bloom não tenta fazer a viagem inteira. Quando ele se deita para dormir, não vai falar de Boylan com todas as letras. Aquilo que ele dá a ela, para usar as palavras de Lévinas, o universal, é insuficiente para que um mundo comum surja nesse espaço que há entre o casal?

E o que é que faz com que ele aja desta maneira e não de outra? Quer dizer: de onde foi que ele tirou a ideia de que um cachorro ou um filho inventado poderiam fazer, de alguma forma, a ponte que ele não consegue construir no cotidiano com conversa e contato? Quando o narrador de *Ítaca*, o penúltimo episódio, pergunta quais seriam as vantagens, para Bloom, Molly e Stephen, de um convívio sob o mesmo teto, a resposta é que, para ela, além de “aquisição correta da pronúncia italiana”, poderia haver ainda uma “desintegração de obsessão” (JOYCE, 2012, p.981). De que obsessão fala este narrador que está, ali naquele momento, partindo do ponto de vista de Bloom? O homem sabe que a mulher anda obcecada, conhece bem as razões, que são, afinal de contas, as razões das obsessões dele, e quer resolver tudo, no 16 de junho de 1904, com a presença deste filho inventado que seria Stephen, e, num dia que ficou quase perdido no passado, com esse cachorro que ele encontrou na rua, coitado e manco. De um jeito que, talvez, valha perguntar: onde é que está a voz dela, quando é que ele a está ouvindo?

Diz Janine Utell que Bloom pratica uma “aceitação radical do amor” por conhecer a mulher, saber como ela se ordena, e topa (com ela e por ela) um tipo de pacto em que um não atravessa o espaço do outro. Pois parece, a julgar por Penélope, o episódio final, que Molly não vem muito contente com os termos deste acordo. Ela reclama mais de uma vez dos modos distantes do marido,

de suas artimanhas, suas pequenas falsificações, ao passo que ele (ou ainda, um narrador imerso nele) observa que “alguém tinha lá seus humores” (JOYCE, 2012, p.930). De bom ou mau humor, um cachorro será a pior surpresa possível. Um cachorro não poderá ser um presente uma vez que ele é um novo membro da família. Um cachorro surpresa é um filho surpresa. Não é de se espantar que ela tenha seus humores quando obrigada a lidar com uma situação deste tipo. Bloom parece tentar resolver um problema que ele, óbvio, conhece, sem colocar numa mesa comum os termos do problema, o mapa do problema, um plano de ação contra o problema. Ele tenta resolver sozinho uma questão que é dela. Não é só dela, mas é dela. E aí, nessa hora, ele vê a diferença e dá as costas para a diferença – o que é o procedimento padrão das civilizações ocidentais, diz Lévinas: não é que não vejamos a alteridade, é que damos, sempre demos, deliberadamente, as costas para ela. Falamos pelos outros, sequestramos as obsessões dos outros. Na filosofia de Lévinas, assim como ressalta Simon Critchley (2004, p.16), este gesto de falar pelo outro resulta sempre em repressão, num silêncio conseguido à força. Em *Ulysses*, porém, tal gesto tem um tom mais ameno: Bloom age como se o casal houvesse criado uma forma de comunicação capaz de dispensar a palavra, de maneira que falar pelo outro não será necessariamente mantê-lo calado: assim, o marido conheceria as demandas da esposa e saberia que ignorá-las não é uma possibilidade.

De uma forma ou de outra, Leopold Bloom procura, ao mesmo tempo, resolver o dilema e evitar o confronto. O crítico Harold Bloom (2003, p.54) afirma que o Ulisses desta odisséia “aos 38 anos, parece três mil anos mais velho do que os concidadãos dublinenses”. Leopold Bloom estaria, então, com essa sabedoria de que falam Harold Bloom e Anthony Burgess (“a calma sabedoria de um homem que viu o mundo”[2000, p. 107]) tentando criar uma relação não-alérgica com a alteridade da mulher? Ou, um passo atrás, ele busca ignorar a alteridade dela e vai tratá-la, sempre, em seus próprios termos? Como se, ao interagir com a esposa e com o mundo que os cerca, Bloom tentasse resolver as inqueitações dela e resumi-la em seu próprio discurso.

Marian Eide (2002, p.33) dirá que há em Joyce um elemento particular capaz de demonstrar uma forma complexa de relação com a alteridade. Para ela, numa leitura orientada pela ética levinasiana, a obra de JJ é marcada tanto por uma intransponível diferença entre “eu” e “outro” quanto por um esforço na direção de vencer este tipo de distância. Eide vê nesta empresa a resposta a um chamado à responsabilidade – é justo por não conhecer o outro que eu teremos a obrigação de manter em nosso horizonte a suposição de sua complexidade – o contrário disso seria capturar a diferença para, com ela, produzir a ficção de uma identidade imutável, mais próxima do mesmo, e, portanto, menos plural. A suposição aqui é de que este seja o tipo de viagem que esses personagens fazem em *Ulysses*.

2. DA HOSPITALIDADE NO LAR DOS BLOOM

Bloom estava com medo de voltar para casa? Ficou longe e se esforçou para não retornar desacompanhado. Depois de oferecer abrigo a Stephen, depois da recusa, de a visita ter ido embora, ele volta para o quarto que deixara pela manhã. Não existe a possibilidade de escapar para sempre, e se existisse ele talvez não a considerasse com seriedade. Rodou o dia inteiro. Ainda que rodasse toda a semana, ou pelos 10 anos do Ulisses de Homero, teria que subir de novo as escadas, deitar, escolher com cautela que partes do dia, contar e omitir, olhar para o teto, dormir. Molly, ainda que possa ter percorrido a casa inteira, está onde a vimos pela última vez. E com roupa de dormir. Esta imagem ficou na cabeça de Bloom durante todo o dia: é tanto uma fonte inesgotável de desejo e prazer sexuais quanto uma lembrança um pouco opressora, assustadora até.

Tentamos aqui encontrar no relacionamento entre os personagens um desenho que situa no lugar do outro um ponto de chegada. Ou ainda: lidamos com personagens que funcionam como figuras de uma alteridade que é, sempre, tanto destino como limite de alguém. Ou mais imediatamente: vamos supor que Bloom estava, sim, com medo de voltar para casa. E que este sentimento põe em vista dois aspectos do relacionamento do casal. Primeiro, que Joyce montou as cenas da casa em *Ulysses* de modo a ressaltar o caráter divino (ou monstruoso) de Molly Bloom. Antes de mais nada ela é uma ninfa transformada em criatura do quarto e da cama. Depois, o temor de Leopold Bloom evidencia um certo isolamento, que é parte fundamental da intimidade como retratada no livro, e que é assunto, também, no monólogo final de Molly – daí, este isolamento é sentido, com medo ou não, por ambas as partes.

Com Bloom voltando para casa, estamos em Ítaca, que é não apenas o capítulo do reencontro com o lar como também com este monstro que mora lá. É o penúltimo episódio do livro. A cidade inteira dorme. Vamos a ele, mas também vamos passar rapidamente por um romance (que é também um filme) que não tem muita relação com *Ulysses*, mas ajuda a ilustrar um ponto central da pesquisa: em que medida o relacionamento do casal Bloom funciona como um desenho mais ou menos preciso da impossibilidade de se percorrer totalmente o caminho de uma pessoa até a outra.

Temos aqui uma história de terror que começa com uma casa, apenas uma luz acesa, no andar de cima, vista da rua. No quarto dorme uma figura um tanto maluca que alguém precisa enfrentar. Entrar neste território é um ato de coragem que a gente - num sofá com um livro ou num sofá de frente para a televisão – admira e não inveja. Tendo falhado em criar um suspense, vá lá: é *O Exorcista* o nosso exemplo. É um exemplo um pouco distante, e a essas alturas parece surgir algo

aleatoriamente, mas traz uma situação extrema que guarda algumas semelhanças com o que acontece com o casal de *Ulysses*. O objetivo aqui, então, não é realizar um confronto com outro romance ou com um filme, nem vê-lo em detalhe, nem dizer que nele tais e tais coisas acontecem, não: vamos refletir rapidamente sobre o conceito de hospitalidade visto por Derrida, e para isso, para que a noção receba alguma luz que faça com que a prática da hospitalidade fique mais clara em *Ulysses*, passaremos por esse romance, transformado em filme, transformado em um tipo de lenda urbana. No fim das contas, é só um exemplo. Poderíamos encontrar um exemplo pertinente em *Ulysses*? Uma cena ou uma frase que, sozinha, abrisse um caminho inteiro para analisar esta questão? Sim. Por outro lado, ao longo de *Ulysses* Joyce elabora uma porção de cenas e passagens banais e corriqueiras que, se vistas de um lugar um pouco diferente, se transformam em imagens até heroicas, até fantásticas: é como se ali naquele universo um moinho de vento fosse ao mesmo tempo um gigante e um moinho de vento, daí por que não aproveitar uma situação extrema, aparentemente sem relação nenhuma com nada, de um outro livro (um filme, uma lenda urbana: dizem que aconteceu com um garoto em Washington, nos Estados Unidos), para tratar do relacionamento do casal Bloom, para sugerir um ângulo em que o marido, ao voltar para casa, não faz apenas o caminho banal até uma cama (que imaginamos) velha, mas faz coisa diferente, mais difícil, mais sombria? Acontece com ele algo parecido com o que ocorre com um padre na hora de tirar o demônio do corpo de uma criança, ou seja: ele quase se apavora.

A adaptação de *O Exorcista* para o cinema é um dos filmes de terror mais célebres da indústria norte-americana, baseada no romance de William Peter Blatty – escritor nova-iorquino de família católica, como a do irlandês Joyce, de infância muito pobre, filho de mãe carola, um entre vários irmãos. No livro, publicado em 1971, há uma moça púbere que é visitada pelo demônio Pazuzu. Uma visita não basta e Pazuzu toma o corpo dela, a transforma, faz dela a imagem do mal. O quarto de Reagan, a moça endemoniada, fica no topo de um lance de escadas. Estas escadas renderam cenas icônicas, tanto no romance como no filme, realizado em 1973. Reagan vai passar quase todo o seu tempo no quarto, coisa que aliás Molly Bloom também faz. Durante o tratamento, a menina fica primeiro indisposta, depois amarrada. O outro personagem principal do livro, o inimigo de Pazuzu, é o exorcista por acidente Damien Karras, que além de padre jesuíta é psicanalista por Harvard.

Talvez os meandros desta história sejam mais conhecidos do que os de *Ulysses*. O padre Karras vive um drama pessoal. Sente-se culpado pela morte recente da mãe. Perdeu a fé no deus cristão, tem dificuldade em se relacionar com fiéis e colegas jesuítas. Vimos o filme: ele vai recuperar a fé em deus ao se confrontar com o demônio. O romance é uma tentativa de reflexão, pelo viés do catolicismo, sobre a batalha entre bem e mal na alma do homem. O que nos interessa nele, aqui, não é o fato de Reagan e Molly serem criaturas da cama, ambas em roupas de dormir,

mas a posição que elas ocupam, com e sem Pazuzu, nas cabeças do padre Karras e de Leopold Bloom.

2.1 HOSPITALIDADE PARA INVENTAR UM LAR

Que artimanha o personagem principal de *Ulysses* usa para enfrentar a casa e a mulher que deixou durante o dia? Para a leitura que se faz aqui é conveniente imaginar que ele esteja tentando compor uma nova casa através da hospitalidade. Da parte do padre Karras, é necessário trazer à luz a menina que foi jogada às trevas, mas ele não pode recebê-la em um território que desconhece. Ele está como cristo no deserto. Esse é o maior trunfo do diabo, quando em confronto com o padre: Pazuzu sabe que Karras não tem fé, que não se sente à vontade ao comer do corpo e beber do sangue de Jesus Cristo, não tem convicção quando fala aos fiéis dentro da casa de deus.

As questões para o padre, no que diz respeito à fé e à ideologia cristãs, são mais ou menos as seguintes. Como receber quando não se está em casa? Como hospedar quando a casa não é sua? E por quê? Por que acolher? A questão da hospitalidade, como vista por Derrida, tem uma dimensão ampla que vai nos interessar aqui. Neste sentido, parece relevante o exemplo tirado de *O Exorcista*: lá o padre tenta acolher em uma religião, num sistema de crenças, uma moça que, esquizofrênica ou endemoniada, caminha em outra direção. É um bom exemplo da utilização política do verbo acolher, sublinhado por Derrida – e com ele tentamos jogar uma luz na hospitalidade de Leopold Bloom.

A hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provindo de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe ceda lugar, que o deixe vir, que o deixe chegar e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito. (DERRIDA, 2003, p.25).

A hospitalidade incondicional em Derrida toma a forma de um ato político para além das normas estabelecidas socialmente para uma hospitalidade parcial. Tal gesto significa uma suspensão da totalidade. Ao acolher, o sujeito vê seu domínio ameaçado pela mera presença do outro. Para que ocorra daí uma transformação é necessário que não existam normas protegendo esse domínio. Não basta que se pratique a hospitalidade: é necessário que ela seja incondicional. Para que o gesto carregue esse poder transformador é necessário que o acolhimento seja total. A casa a se oferecer precisa prescindir de regras que ordenem a própria casa. Não pode haver sequer uma lei primeira que diga ao hóspede que aquela deve ser, necessariamente, uma casa. Você, o anfitrião, deve optar pelo gesto impossível de acolher o outro ainda que ele venha às paredes da casa com uma marreta.

Tal postura, Derrida diz, é impossível. Mas vai além: não só é preciso acolher o outro *ainda* que ele traga uma marreta, mas a hospitalidade só faz sentido, só se realiza, *se* ele estiver com uma marreta. Caso contrário não existe hospitalidade. Quando o hóspede é ordenado pelas regras do anfitrião, quando atua dentro dos limites pré-estabelecidos pelo discurso dele, não existe hospitalidade. Você não o estará encontrando caso o ponha sob seu domínio. Vem daí a radicalidade do gesto. Não é que a sua morada esteja sob risco de transformação: em todos os aspectos, ao acolher este outro verdadeiramente outro, você abriu as portas para uma possível aniquilação. O contrassenso, o outro lado do gesto, é que tal aniquilação pode ser o princípio fundador de um lar. Isto é: não existe passividade neste anfitrião. A porta aberta inventa a casa e o acolhimento ganha a forma de uma apropriação.

Nesse nosso exemplo retirado de *O Exorcista*, o padre Karras está tentando acomodar a menina possuída em um lugar que parece não ser o dele. Ele precisa se apropriar deste lugar para nele acolhê-la, o que neste exemplo significa que ele precisa retomar sua fé, encontrá-la, para que consiga salvar a menina através dela. Deve, portanto, construir – ou talvez o verbo seja “reformular” – a sua casa para nela receber alguém. Daí através deste acolhimento, no momento deste acolhimento, o lar é construído. É no ato do acolhimento que o anfitrião vira o anfitrião, o dono da casa. Aí está a semelhança do padre com Leopold Bloom. O que o personagem de Joyce faz no espaço do lar é como que uma representação da hospitalidade em termos mais gerais. Bloom coloca a questão do que significa viver numa comunidade, estar nela e ser parte dela quando roda pelas ruas de Dublin. Em casa, ainda algo desconfortável, ele parece investir numa invenção ou na fundação de um território próprio. Ele quer inventar um lar para conter Molly, para estabelecer com ela uma relação. E o exemplo da casa, nessa hospitalidade que se dá numa relação pessoal que é o receber alguém e lidar com ele, é o utilizado por Derrida para refletir sobre o trabalho filosófico de Lévinas em *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Assim Derrida abre sua exposição:

Para ter a audácia de dizer boas-vindas, insinua-se talvez que se está na própria casa, que se sabe o que isso quer dizer, estar em casa, e que em casa se recebe, convida ou oferece hospitalidade, apropriando-se assim de um lugar para *acolher* o outro, ou pior ainda, acolhendo aí o outro para apropriar-se de um lugar e falar então a linguagem da hospitalidade. (DERRIDA, 1997, p.33)

Da mesma maneira como o padre Karras faz com Reagan, o vendedor de anúncios *freelancer* Leopold Bloom (Molly chega a reclamar deste emprego tão difícil de definir) tenta colocar-se no caminho de Stephen Dedalus para, entre outras coisas, sentir-se ele mesmo em casa. Ou ainda: para que exista uma casa onde acolher a mulher, monstro insondável como um deus arbitrário ou como um demônio zombeteiro. Para ordenar-se, organizar-se, começar uma nova etapa, e, o que talvez seja mais importante, para não estar desacompanhado na companhia da mulher que o espera

no andar de cima.

Vimos as tentativas de aproximação feitas por Bloom durante todo o livro, mas testemunhamos a cena em que ele finalmente pergunta a Stephen se este gostaria de passar a noite *debaixo* do teto do casal (a proposta é, na realidade, um pouco mais complicada do que isso) num viés atravessado. Ítaca, o penúltimo capítulo de *Ulysses*, aquele em que o contato entre Bloom e Dedalus é mais íntimo, quase esbarrando em afeto (da parte do anfitrião, pelo menos) é organizado em perguntas e respostas. Temos um relato um pouco distante do convite feito pelo homem mais velho ao mais novo – do pai postiço ao filho que não quer ser filho de ninguém, nesta cena que acontece na cozinha da casa em Eccles Street, número 7:

Que proposta fez Bloom, diâmbulo, pai de Milly, sonâmbulo, a Stephen, noctâmbulo?
De que passasse em repouso as horas intervenientes entre a quinta-feira (de jure) e a sexta-feira (de facto) em um cubículo improvisado no apartamento imediatamente acima da cozinha e imediatamente adjacente ao apartamento noturno de seus anfitrião e anfitriã.

Quais várias vantagens resultariam ou poderiam ter resultado de uma tal improvisação?
Para o convidado: segurança de domicílio e reclusão para estudo. Para o anfitrião: rejuvenescimento da inteligência, satisfação vicária. Para a anfitriã: desintegração de obsessão, aquisição correta da pronúncia italiana. (JOYCE, 2012, p. 981).

A resposta a esta última pergunta, que busca dar conta do discurso de Bloom, enumerou as vantagens que o acolhimento de Stephen traria para os três envolvidos no arranjo: seria bom para todo mundo. Como sabemos, estes não são os planos de Dedalus. “A proposta de asilo foi aceita? Pronto, inexplicável, com amabilidade, agradecidamente, foi declinada” (JOYCE, 2012, p. 982). Mais adiante o questionário evidencia a intenção do anfitrião: dar novo caminho à vida com a inclusão de um novo membro àquela família.

Que contrapropostas foram alternadamente adiantadas, aceitas, modificadas, declinadas, reexpostas em outros termos, reaceitas, ratificadas, reconfirmadas?
Inaugurar um précombinado curso de instrução italiana, local a residência da instruída. Inaugurar um curso de instrução vocal, local a residência da instrutora. Inaugurar uma série de diálogos intelectuais estáticos, semiestáticos e peripatéticos, locais a residência de ambos os interlocutores(...). (JOYCE, 2012, p. 982).

Além de acolher um estranho, Bloom desejaria que qualquer laço possível entre eles pudesse criar relações que vencessem o isolamento social do casal. O narrador fala em desintegrar a obsessão da anfitriã, isto é habitar uma terra mais ou menos devastada. O evento terrível da morte de um filho deixou desordenadas as conexões do casal Bloom com o resto da comunidade, que de resto jamais seriam excelentes uma vez que Leopold e Molly são construídos justo através da diferença, da oposição. Há portanto uma tentativa de apropriação neste acolhimento noturno, nesta proposta do anfitrião. Bloom quer “acolher o outro para apropriar-se de um lugar” (DERRIDA,

1997, p.33) – assim como o padre Karras queria também para si a graça de deus.

(É isso então o “falar a linguagem da hospitalidade”? E por isso, então, a hospitalidade incondicional demanda gestos impossíveis? Vale lembrar, aqui, que o impossível em Derrida não é algo que jamais acontecerá, mas aquilo que atravessa uma noção costumeira de possibilidade, aquilo que ao acontecer, aumenta o território da possibilidade, estica-o.)

Que o outro seja um estrangeiro significa que você, que o acolhe, está em casa? A eficácia de um pastor é medida em seu número de fiéis? Bloom está tentando criar um lar através da presença (ou da assimilação) de um intruso? São questões que ganham uma dimensão política na medida em que seja possível entender os personagens de *Ulysses* como avatares de determinadas instâncias da cultura. Como coloca Derrida (1997, p.37): “poder-se-ia perguntar, por exemplo, se a ética da hospitalidade (...) pode ou não fundar um direito e uma política, para além do domicílio familiar, no espaço social, nacional, estatal ou estado-nacional”.

Aqui seria oportuno refletir sobre esse questionamento de Derrida sem deixar de lado a invenção do lar dos Bloom. Não além do domicílio familiar, como disse o pensador argelino, mas a partir deste domicílio familiar. O acolhimento que Bloom pratica está em concordância com sua postura durante todo o dia. Ele é alguém que tem um lugar para onde voltar e que, em sua andança, ao flagrar uma figura filial sozinha entre estranhos (vivendo na hostilidade de um mundo que a recusa e que é recusado por ela, por esta figura), toma para si a responsabilidade de lidar com ela, de acolhê-la e de tirar dela um componente que está faltando na vida dele. Nesse sentido, Bloom já reconheceu em Stephen um estrangeiro, uma alteridade, alguém que carrega em si uma potência transformadora. Esta escolha diz respeito ao tipo de lar que Bloom pensa construir.

Daí, que ideia de lar Leopold Bloom está imaginando para sua família? Ele não tenta trazer para casa o que seria um típico dublinense. Isto demonstra uma vontade de transformação maior do que qualquer tentativa de adequação. Em *Ulysses* Bloom é colocado em inúmeras situações que ressaltam sua exclusão, seu status de cidadão de segunda linha no esquema social da cidade – o começo de Hades, o episódio do cemitério, é perfeita ilustração disso –, mas aquilo que parece certa passividade, na rua ou em casa, pode configurar ainda algum ímpeto por mudança – uma tentativa de vencer a estagnação, que provém em certa medida do ambiente social paralisado, sim, e também do ambiente familiar carregado de tristeza e luto incurados. Para mudar este quadro, Bloom não tenta trazer para casa alguém que possa carimbar sua identidade de irlandês, dublinense, cidadão adequado, não: ele traz o frescor da juventude feito em aspirante a poeta, sujeito com certa aura revolucionária; um erudito, um irlandês com a alma no continente. “Um curso de instrução italiana”, é essa a espécie de aura que Bloom tenta aproveitar.

A tentativa, mesmo partindo do ambiente familiar, tem uma dimensão política. É possível que venha daí o tratamento respeitoso de Stephen para com Bloom: vem do fato de Stephen haver,

ele também, visto em outro homem um outro estrangeiro (é de se frisar que, ainda assim, ele se recusa a ficar e assumir o papel de um filho) e de não haver reconhecido neste estrangeiro as marcas sociais que o afastam cada vez mais dos dublinenses e da Irlanda. É possível que a ética da hospitalidade crie uma política? Em outros termos: é possível que, ao estar disposto a receber, o sujeito esteja rompendo imediatamente com as ficções que moldam uma sociedade, uma época, uma casa, e que, através deste acolhimento se instaurem novas maneiras de lidar com tais instâncias, ou seja: que naquele lar se torne possível viver em outra época, em outro lugar, só porque ali se acolhe ao invés de se repelir?

2.2 HOSPITALIDADE PARA VENCER A MORTE

Mas ainda não é somente aquele o objetivo de Bloom. Para Umberto Eco (1989, p.49), Leopold Bloom pode ser definido pelas relações que tenta completar: não é aceito na cidade por conta de sua origem judaica, não consegue se conectar à mulher por ser traído, não consegue chegar ao filho pois ele morreu. Assim, ainda segundo Eco, ele é um pai que procura a si mesmo no filho. Essa busca fica evidente numa passagem hilariante do penúltimo episódio. Lá ele propõe ao hóspede, Stephen, uma série de interações que poderiam agitar o cotidiano, e diante da inviabilidade da realização de todos esses planos, ele se dá conta daquilo que é evidente através de uma imagem ao mesmo tempo melancólica e engraçada:

O que tornava problemática para Bloom a realização dessas proposições mutuamente autoexcludentes?

A irreparabilidade do passado: uma vez em um espetáculo de circo de Albert Hengler na Rotunda, Rutland Square, Dublin, um intuitivo palhaço variegado em busca de paternidade saíra do picadeiro penetrando um ponto no auditório onde Bloom, solitário, estava sentado e declarara publicamente a um auditório extasiado que ele (Bloom) era o papaizinho dele (do palhaço). A imprevisibilidade do futuro: uma vez no verão de 1898 ele (Bloom) marcara um florim (2s.) com três ranhuras no bordo cunhado e o oferecera como pagamento de uma conta devida a e recebida por J.e T. Davy, vendedores de secos e molhados, I Charlemont Mall, Grand Canal, para circulação nas águas das finanças cívicas, para possível, sinuoso ou direto, retorno.

O palhaço era filho de Bloom?

Não.

A moeda de Bloom voltou?

Nunca.

Por que uma frustração recorrente o deprimiria ainda mais?

Porque no momento crítico da virada da existência humana ele desejava corrigir diversos problemas sociais, produtos da desigualdade e da avareza e da animosidade internacional. (JOYCE, 2012, p. 983).

A irreparabilidade do passado e a imprevisibilidade do futuro. Bloom tem consciência do

que tenta fazer ao trazer para casa o filho de outro homem, alguém que lhe é quase tão estranho como é o palhaço da memória. Apesar do esforço, sabe que o projeto é vão mas não deixa de propô-lo. Tenta construir no lar um espaço em que possa atuar no papel que deseja para si, papel abortado pela morte do filho homem e pela ausência da filha mulher. A ele, basta que consiga tentar realizá-lo: parecem não importar muito as respostas de Stephen, contanto que ele consiga fazer as perguntas. A proposta de asilo não é aceita, mas o asilo é oferecido. Bloom precisa manifestar sua vontade de acolher, desejo que ficou sem resposta diante da solidão, depois da morte. O que ele tenta fazer é vencer o silêncio através do contato com uma figura filial, tenta oferecer o que diante da morte não foi possível: asilo, abrigo, acolhimento, proteção contra o mundo que é árduo, difícil. Ele precisa de alguma noção de pertencimento, ainda que não tradicional. Precisa acolher para ser recebido, como se dar e receber fossem o mesmo verbo.

Bloom, o sujeito que tem prazer em ocupar lugares que não os dele, em colocar-se no lugar do outro, em saber do mundo através da experiência alheia, experimentou a interrupção que foi a morte de Rudy e quer dar continuidade à vida, inclusive por curiosidade, como se pudesse estar, de novo, perto de onde parou. Em Hades ele imagina o filho sem a interrupção da morte: “Se o meu Rudy tivesse sobrevivido. Ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa. Caminhando ao lado de Molly com um terninho de Eton” (JOYCE, 2012, p. 209). Aqui, em Ítaca, ele quer experimentar, ainda que rapidamente, esta continuidade, pois a morte deixou o assunto em aberto. Como assinala Derrida (1997, p.21) ao comentar o conceito de morte em Lévinas: “Não em primeiro lugar o aniquilamento, o não-ser ou o nada, porém uma certa experiência, para o sobrevivente, do 'sem-resposta’”. Esta experiência demanda uma responsabilidade maior do que aquela que ligaria a morte ao nada. “O rosto do outro me interdita matar”, diz Derrida (1997, p.21). É que ele existe além da morte. É preciso dar conta dele, do outro, mesmo após seu desaparecimento. Não há possibilidade de matá-lo com o esquecimento.

Tal falta de resposta é uma tortura para um homem com a curiosidade de Leopold Bloom. Há uma vida imaginada que anda paralelamente à existência cotidiana do lar deste casal. O trecho enorme selecionado acima, em que o palhaço diz ser o filhinho de Bloom, mostra-nos que o homem mais velho tem apenas uma esperança distante de viver uma vida diferente a partir de um aceno positivo de Dedalus: ele imagina que este aceno não virá, sabe da irreparabilidade do passado. O que parece acontecer é uma tentativa de encenar alguns minutos da paternidade, numa busca por um tipo de gozo passageiro. É como se Bloom pudesse abrir, com a presença de Stephen, uma janela por onde ver a vida como ela não foi.

Mas esse acolhimento jamais se resume a uma encenação. O homem mais velho quer realmente ajudar o mais novo, pegá-lo pela mão. E há Molly. Ela precisa ter sua obsessão desintegrada. Houve ainda o dia em que ele trouxe um cachorro para casa, isto é, ainda que Bloom

fale e aja em nome dela, existe a busca por afeto, por uma relação que consiga atribuir sentido à vida cotidiana. Acontece que apesar de reconhecer naquele encontro o objetivo de uma busca dessa natureza (que acaba sendo um fim em vez de um meio) Dedalus vai embora.

Janine Utell falava do “amor ético” proposto por Joyce via Bloom: uma postura ética que leve em conta a alteridade de quem nós reconhecemos como outro; Lévinas entende o reconhecimento da existência como uma demarcação clara da oposição entre um eu e um tu: é através da solidão que primeiro percebo onde termino. Assim, existir é se deparar uma solidão que é, desde sempre e para sempre, inescapável. Ainda que nos relacionemos, ainda que tenhamos contato objetivo com a alteridade ao redor, jamais conseguiremos transcender nossas existências individuais:

Através da visão, do tato e do trabalho cooperativo, estamos com os outros. Todas essas relações são transitivas: eu toco um objeto, eu vejo o outro. Mas eu não sou o outro. Estou sozinho. É, portanto, o ser em mim, o fato de que eu existo, minha existência, que constitui o elemento absolutamente intransitivo, algo sem relacionamento ou intencionalidade. Pode-se trocar tudo entre os seres, exceto a existência. Neste sentido, ser é ser isolado pela existência. (LÉVINAS, 2005, p.42)¹¹.

Fundado na solidão, o existir permanece inalterável diante de qualquer tipo de relação ou ideia de multiplicidade. É por existir que sou inalcançável, não por qualquer outra característica específica. Não importam a postura blasé de Stephen Dedalus nem a receptividade interessada de Leopold Bloom. A solidão em Lévinas não resulta da privação de um relacionamento prévio com o outro (2005, p. 54), nem é algo que se possa contornar de maneira artificial. Não: “o sujeito está sozinho *porque* é único” (2005, p.54). Este estar sozinho funciona como distinção, como estabelecimento do sujeito: “A solidão é, portanto, não apenas uma aflição e um abandono, mas também uma virilidade, um orgulho e uma soberania” (2005, p. 55). Neste sentido, cada um é mestre de seu domínio, inacessível ao outro apesar de qualquer esforço.

Essa espécie de inacessibilidade leva Lévinas a considerar uma “existência pluralista” (2005, p.90). Antes do futuro, antes da morte, num lugar onde o ego já não é possível, faz-se necessário procurar uma situação que possibilite a continuidade de um ego: procurar uma maneira de vencer a morte. Como permanecer *eu* na alteridade de um *tu*? Para Lévinas, isso pode ser realizado através da paternidade. Se existe alguma transcendência possível, o amor é transcendência. O amor paterno é um tipo de amor que se desloca em variadas direções. “O filho, na realidade, não é simplesmente meu trabalho, como um poema ou um artefato, nem é ele minha

11 “Through sight, touch and cooperative work, we are with others. All these relationships are transitive: I touch an object, I see the other. But I am not the other. I am all alone. It is thus the being in me, the fact that I exist, my existing, that constitutes the absolute intransitive element, something without intentionality or relationship. One can exchange everything between beings except existing. In this sense, to be is to be isolated by existing”.

propriedade” (LÉVINAS, 2005, p. 91). Não é via empatia que o amor paterno transcende: “é através do meu ser que eu *sou* o meu filho”.

Bloom, um homem curioso, o homem de muitas facetas, tentará inventar um filho para encenar qualquer coisa parecida com uma resposta pois vê no fantasma de Rudy uma lembrança da própria mortalidade, do fim, portanto, daquela soberania. Ao final, ele se dá conta da irreparabilidade do passado e da imprevisibilidade do futuro: assim como não é possível enganar a morte, também não será possível trazer um fantasma à vida – recuperar, através do filho, o orgulho e a virilidade. Stephen não é o pequeno Rudy, e nem serve para encenar seu papel, da mesma forma o palhacinho se apresenta como representação grotesca daquela presença que escapa, quando vista de perto, fantasmática.

Mas é importante repetir: o acolhimento de Stephen por Bloom não surge só como encenação: o homem mais velho não cairia bem no papel de uma ladra de bebês esquizofrênica, tentando vencer a dor da própria perda com um sequestro, uma apropriação violenta e arbitrária. Ele reconhece em Stephen o filho de Simon, o jovem que se encontra isolado entre estranhos. Ele não enxerga somente a própria invenção, não tem uma intenção apenas, bem definida e de leitura fácil. Bloom não tem como saber do filho, não pode ter dele resposta uma vez que o morto ficou para trás: é ele, o pai, o vivo, quem experimenta o fenômeno da morte, a falta de resposta. O que ele tenta é sondá-lo, e sondar o mistério, através do filho dos outros. Acontece de tratar Stephen como trataria o próprio filho. Ao estranho ele oferece a casa, a comida na forma de uma caneca de achocolatado. Quem sabe ainda a mulher, para mãe ou amante.

Mas como é que se pode enxergar a hospitalidade diante dessa construção? Bloom está falando a linguagem da hospitalidade? Tentou trazer à casa um estranho para chamá-la, a casa, de lar? Foi isso? Esta possibilidade se esvaiu com a morte de Rudy, e ele tenta resgatá-la em um filho postiço, uma invenção, fruto de suas artimanhas? A morte interrompeu o que seria uma vida menos solitária – uma vez que um filho *é* o pai –, e Bloom tenta retomá-la, a vida, ao falar a linguagem da hospitalidade? Ele não estaria tentando reviver um fantasma, mas tentando colocar um vivo para falar em nome do defunto?

Perto da segunda metade de Ítaca, quando qualquer noção de resposta ou fechamento nos é negada, Leopold Bloom se vê diante da situação que parecia temer. “Só, o que Bloom ouviu?” (JOYCE, 2012, p.993), é a pergunta que o narrador formula em nosso benefício. “A dupla reverberação de pés em retirada sobre a terra nascida dos céus, a dupla vibração de uma guimbarde judiando da alameda ressoante”. O que ele sentiu? “O frio do espaço interestelar” e “as incipientes insinuações da aurora iminente”. A seguir, ele se lembrará, por causa dos barulhos da noite, de “companheiros agora de várias maneiras em diferentes lugares defuntos” (JOYCE, 2012, p.994). São sete os mortos que passam pela cabeça de Bloom neste momento, incluindo Patrick “Paddy”

Dignam, enterrado algumas horas antes. Assim como Rudy, também deles não se tem resposta – essa solidão parece um chamado da estrangeiridade e uma lembrança de não-pertencimento.

Diferente do que acontece em *O Exorcista*, em *Ulysses* não somos presenteados com um final catártico. O romance de William Peter Blatty termina com o padre Karras morto, imbuído da extrema-unção, tendo conseguido tirar Pazuzu de dentro de Reagan. Graças a ele, ela recupera o corpo, o nome, a vida na Terra, o cartão de embarque para o paraíso. O padre, que nada tinha a perder, já fez a viagem e morre feliz, sabedor do que o aguarda: quando encontrou o diabo, teve a certeza da existência de deus. *Ulysses* não tem reconciliação parecida. Van Boheemen-Saaf (2004, p. 182) afirma que, neste momento, Joyce vem zombar das expectativas do leitor ao se recusar a sugerir qualquer relacionamento duradouro entre os dois homens¹², a figura do pai e a do filho. Stephen vai embora para dormir não se sabe onde. Também é incerto o futuro do casal. Nas palavras de Jean-Michel Rabaté (2004, p.160): “Pode-se afirmar que *Ulysses* é um grande romance da hospitalidade porque ele demonstra a impossibilidade da hospitalidade”. Em *James Joyce and the Politics of Egoism*, Rabaté entende a hospitalidade como uma abertura ética e linguística ao outro, ocupando em Joyce um polo oposto ao egoísmo: deste confronto (ou negociação) nasceria a principal tensão da obra joyceana – tensão que, no presente trabalho, buscamos encontrar no relacionamento entre os personagens principais de *Ulysses*. A impossibilidade da hospitalidade, então, diz respeito àquela impossibilidade demonstrada por Lévinas, espécie de separação radical entre “eu” e “outro”, entre discursos distintos, entre lugares opostos de uma cultura.

Seria impossível receber, acolher, transformar-se através deste acolhimento, fundar um lar através de um intruso, ou uma nação através de um estrangeiro, um povo em oposição ao outro, mas tal impossibilidade serviria sempre como um horizonte, um alvo, um objetivo. *Ulysses*, no entender de Jean-Michel Rabaté, seria o romance desta tentativa incessante. Por fim, apesar do aparente fracasso de tais gestos, anfitrião e hóspede poderiam perceber o resultado do empreendimento: a evidência da artificialidade de rotulações identitárias, de mitos fundadores. Rabaté (2004, p. 171) sublinha a radicalidade da última recusa de Stephen: ele não apenas rejeita um teto para passar a noite como é possível que não durma de maneira nenhuma, quando dormir talvez pudesse assumir a forma de uma entrega, uma submissão. É verdade que, se ficasse, se topasse completamente o acordo proposto por Bloom, Stephen estaria vendo-se derrotar pelo cansaço. Esse repouso, no projeto estético de Dedalus, seria a rendição de um artista de província, posição da qual ele pretende escapar ao não aceitar nenhuma forma de asilo.

Daí *Ulysses* demonstra a impossibilidade da hospitalidade ao propor um exercício de

12 Van Boheemen Saaf circula a especificidade deste filho pretendido por Bloom, uma continuidade que só será possível através da presença do elemento masculino. Milly Bloom, a filha do casal, segue viva e segue nos pensamentos do pai, mas não é chamada a responder pela morte do irmão.

alargamento de suas normas. Assim, Bloom funcionaria como um tipo de moto perpétuo: alguém que tem conhecimento da impossibilidade, mas tem, mais importante, a obrigação de subvertê-la.

2.3 NA CAMA

E no fim chega a hora de dormir. Leopold Bloom fez o que pôde para não voltar para casa sozinho, parecia amedrontado e hesitante, procrastinava. Mas, de maneira contraditória, a presença de Molly é um atenuante para muito do que sentia. Vai terminando para o principal personagem – embora ainda longe de terminar para a reputação dele, já que Molly tem a palavra final – o que parece ter sido um dia comum. Mais ou menos comum: felizmente, não é todo o dia que precisamos ir ao cemitério para um enterro. É justo, portanto, que Bloom vez ou outra volte seus pensamentos para os mortos: os que foram para baixo da terra e pararam de mandar notícia. Nessa hora, ainda que encontrar Molly cause certo nervoso, ficar sozinho, a outra alternativa, parece infinitamente pior.

Que vantagens faziam-se presentes em uma cama ocupada, em oposição a uma cama desocupada?

A remoção da solidão noturna, a qualidade superior da calefação humana (mulher madura) em relação à desumana (bolsadaguaquente), o estímulo do contato matutino, a economia da calandra feita no local no caso de calças acuradamente dobradas e dispostas no sentido do comprimento entre o colchão de molas (listrado) e o acolchoado de lã (matelassado cor biscoito). (JOYCE, 2012, p. 1025).

Molly ocupa a casa com sua presença e a cama com seu calor. Não fosse por ela e Bloom precisaria se virar sozinho para se esquentar. Por falar em se virar sozinho: o que seria esse “estímulo do contato matutino”? O narrador se refere a outro café da manhã como o do dia 16? Bloom estaria ansioso para discutir metempsicose de novo ou qualquer outra palavra? Ou, mais provável, está prevendo uma rodada de bulinação matutina? Solidão, sexo, economia da calandra feita no local, a manutenção das calças: o narrador acompanha Bloom que, cansado, prestes a tomar coragem e dar os passos finais, ainda não desacelerou por completo. Vai lentamente se colocar a caminho da cama, não exatamente um herói de volta ao lar depois de haver se aventurado pelo mundo, talvez aqui não sobressaia esse tipo de alívio: ele traz precaução em cada passo, sabendo que atravessa um território que nunca é de todo familiar. Molly e a casa estiveram indissociáveis na cabeça dele durante toda a jornada. Rodar por aqui é fazer contato com o desconhecido – este livro não é o épico dos esforços mundanos?

Este Ulisses não poderia deitar-se de uma vez. O narrador insinua o que se passa pela cabeça do homem de muitas facetas enquanto ele toma o caminho do quarto: não está pensando no caminho à frente, não: vê novamente o dia que ficou para trás. O café da manhã, a defecação, o

banho, o enterro, o almoço (JOYCE, 2012, p. 1025). Como num romance policial, este narrador coloca uma porção de pistas falsas no caminho do leitor. Mal nos damos conta do que está prestes a acontecer até que, um passo à frente, acontece. Depois de muito vagar Bloom está na presença dela, de novo. Não está aterrorizado, nem se alimenta qualquer clima de terror. A julgar pelas perguntas que o narrador formula, parece que o homem de volta ao lar está com a cabeça ainda na rua. Em grande medida, é o mesmo que saiu pela manhã: não tem grandes novidades (“O filho do Simon Dedalus está dormindo aqui”, esta foi a novidade que ele planejou trazer, mas ao que parece tudo o que Bloom conseguiu relatar foi uma tentativa frustrada), mas tem em comum com a mulher a ciência do que aconteceu durante o dia, algo de que não se pode tratar sob risco de ver ameaçada a fundação deste relacionamento.

Mas fora isso, ela tem alguma novidade? E a casa como está?

Nessa hora, o marido traído esquadrinha o quarto. Vê “meiascalças novas”, um par de ligas novas, um par de calçolas femininas de tamanho incomum, uma camisola, uma anágua (JOYCE, 2012, p. 1028). Em seguida, os objetos impessoais: uma cômoda, uma bacia, uma saboneteira – coisas com as quais mapear o quarto e ver se tudo permanece em seu lugar anterior. Com a exceção das roupas de baixo novas – mais um lembrete do que se passou em casa durante o dia, da felicidade gozada por Hugh “Rojão” Boylan – tudo é bastante corriqueiro e Bloom, enfim, se deita. “Entrou na cama”, como diz o texto.

Como?

Com circunspeção, como invariavelmente adentrava uma morada (sua ou alheia): com solicitude, sendo velhas as molas serpenespirais do colchão, as argolas de latão e os pendentes raios viperinos soltos e trêmulos sob pressão e tensão: prudentemente, como se adentrasse covil ou emboscada de luxúria ou de cobra: suavemente, para menos incomodar: reverentemente, o leito de concepção e nascimento, de consumação do matrimônio e de profanação do matrimônio, de sono e de morte. (JOYCE, 2012, p. 1029).

Há muitas boas palavras neste trecho. Circunspeção e solicitude, duas que não nos espantam no comportamento de Bloom. Ele adota no próprio lar a mesma postura que utilizaria na casa de um estranho, e isso diz respeito ao que ele tem de estrangeiro na cidade e em casa; é razão para as reclamações da esposa e para a zombaria dos dublinenses. Molly, nessa hora, não reagiu para acolhê-lo ou espantá-lo. A prudência, a suavidade e a reverência também fazem parte da personalidade do homem completo pretendido por James Joyce. Engraçado que ele entre na cama como se “adentrasse covil ou emboscada de luxúria ou de cobra” – em outras palavras: ele tinha lá suas razões para ter medo. Por fim, há no trecho uma pequena reflexão sobre a essência do leito. É um lugar de nascimento, consumação, profanação, sono e morte. É, basicamente, um lugar onde se podem situar a maioria dos grandes temas de *Ulysses*, e a reverência de Bloom no momento de

finalmente se deitar guarda um pouco da lembrança das figuras que funcionam como emblemas destes temas: o nascimento de um filho, a profanação do sexo e do adultério através da mulher, o sono e a morte dos fantasmas que deram as caras durante o dia inteiro. Nos interessa aqui, por enquanto, uma pergunta: afinal de contas, com quem ele está se deitando? Ainda que Leopold Bloom tenha tentado falar por Molly, tenha deixado a casa para fazer o que pensa que é da vontade dela, tenha saído em busca de um livro que ela pediu, tenha tentado trazer para casa um filho que ela não pediu, ainda assim é só depois do descanso dele que temos acesso ao que ela gostaria de falar (ou ao que deixa escapar, ou ao que não deixa escapar mas ainda assim escapa).

2.4 CONSUMAÇÃO DO MATRIMÔNIO E PROFANAÇÃO DO MATRIMÔNIO

Christine Van Boheemen-Saaf sai em busca das intenções de Joyce para traçar as principais características da mulher que já está deitada quando Bloom chega da rua. Segundo a autora (2005, p.135), o homem por trás de *Ulysses* escreveu Penélope, o capítulo final, todo nos domínios de Molly, com a ciência do choque que seu conteúdo sexual traria ao público da época. Mais do que isso, Joyce teria buscado este confronto ao criar Molly Bloom numa representação “obsessivamente voyeurística”. Penélope, para a autora (2005, p.137) “jamais pode ser visto como apresentação de uma verdade objetiva sobre a sexualidade feminina”. Neste sentido, Molly seria a figura da mulher como o limite, como um outro inacessível a ser imaginado sempre do ponto de vista masculino. Assim, tanto Joyce quanto Bloom teriam na mulher um agente de suas visões de mundo: Joyce é um homem tentando pensar uma mulher, e o mesmo faz Bloom (um bom exemplo está em Ítaca, ainda, quando ele lista os possíveis casos anteriores da esposa). Acontece de Bloom não perguntar à mulher o que desejaria saber (com quem? quantos foram? como foi?) e, por fim, acabar sabendo menos do que todo o resto do mundo, desde 1922. Se tem medo dela, medo de ouvir palavra por palavra o que não quer ouvir, então Molly funciona, de acordo com Van Boheemen-Saaf (2005, p.141), como um tipo de monstro.

Ela seria, assim como a Reagan de *O Exorcista*, o monstro mais ou menos insondável do andar de cima – sem esquecer, ainda, da gata que persegue os camundongos na imaginação de Bloom, já no primeiro episódio em que o casal aparece, Calipso. Lá, “o quarto de Molly é uma caverna”, diz Burgess (2000, p.108). Natural que este intruso proceda com cautela, ainda mais à noite. Como um camundongo que andaria pelos cantos da casa ele se deita, ainda no trecho final de Ítaca, com solicitude, circunspeção, prudência.

Em *Exilados*, por exemplo, a peça de Joyce que ensaia o tema do adultério como visto em *Ulysses*, a relação entre marido e esposa é mais objetiva. Richard Rowan incentiva diretamente o caso extraconjugal da mulher, Bertha, enquanto em *Ulysses* Leopold Bloom age em silêncio, sem se

pronunciar. Isso se dá por que Molly não é uma esposa corriqueira. Ela aparece como ninfa desde o começo do livro, é Calipso no paralelo homérico, nunca de todo acessível e dificilmente dominável. Ela não é, para Bloom, uma pessoa ordinária: ele não pode lidar corriqueiramente com uma ninfa, um monstro, uma cobra. Richard Rowan não tem este problema, que Bloom compartilha com o padre Karras de *O Exorcista*.

(A mãe da criança pede auxílio ao padre depois de ter tentado tratamento atrás de tratamento com os médicos. O padre diz que depois de Freud o exorcismo caiu em desuso, mas está disposto a ajudar. Ele primeiro se apresenta como psiquiatra. Assim ele lida com a paciente: sobe as escadas, conversa, toma o pulso, sorri. Quando mais tarde a possessão é confirmada, quando chega a hora de fazer um exorcismo, nessa hora aquele outro que era acessível e domesticável some: o padre, com todo o aparato do ritual romano para exorcizar demônios, se vê frente a frente com o diabo – que é, no fim das contas, uma criatura divina. A partir daí o que acontece?

O padre Karras fica apavorado, mal consegue reagir.)

A Molly Bloom que tem algo de monstro imprevisível (“alguém às vezes tinha lá seus humores” [JOYCE, 2012, p. 930]) tem uma natureza um tanto divina, ao levar em conta deus como o Outro das leituras de Lévinas e Derrida. Joyce, ao montar o texto que seria um diálogo com a Odisseia, precisou fazer de Molly uma criatura além do alcance do entendimento daquele herói que investe contra o desconhecido. Ela não pode ser totalmente encontrável, deve ser esquiva, lisa, às vezes incompreensível. “Se o outro fosse compartilhar conosco suas razões ao explicá-las, se fosse falar conosco o tempo todo sem qualquer segredo, não seria o outro, partilharíamos uma espécie de homogeneidade” (DERRIDA, 1995, p. 57). Molly não está ali para dar aos homens o que eles querem (KIBERD, 2009, p. 266).

Deus não expõe suas razões, ele age como deseja, ele não tem que expor suas razões nem compartilhar qualquer coisa conosco: nem suas motivações, se ele tem alguma, nem suas deliberações nem suas decisões. Caso contrário ele não seria Deus, não estaríamos lidando com o Outro como Deus ou com Deus como o absolutamente outro [*toute autre*]. (DERRIDA, 1995, p. 57)¹³.

Acontece que Leopold Bloom, apesar de ser frequentado por mais fantasmas do que poderia contar alguém com quatro braços (ou por mais demônios do que se pode colocar dentro de um bando de porcos), não é uma personalidade muito religiosa. Ou melhor: ele não adere de imediato seja à ritualística do cristianismo comum na Irlanda ou ao judaísmo de sua ascendência familiar (e aqui não sem um pouco de culpa), mas existe pelo menos um sentido em que ele pode ser, sim, um

13 Da versão consultada em inglês: “God doesn't give his reasons, he acts as he intends, he doesn't have to give his reasons or share anything with us: neither his motivations, if he has any, nor his deliberations, nor his decisions. Otherwise he wouldn't be God, we wouldn't be dealing with the Other as God or with God as wholly other [*tout autre*]”.

sujeito religioso. Segundo Giorgio Agamben (2008, p.45) é possível definir religião, numa perspectiva apoiada no direito romano, como “aquilo que subtrai coisas, lugares, animais, ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada”: assim, a religião de Bloom se situa no afeto, uma vez que ele tira mais do que o “uso comum” do mundo cotidiano: aí ele seria da religião do amor. Por outro lado, ninguém melhor do que ele para ver um sentido mundano em qualquer objeto sagrado: daí ele seria o grande profanador, quando profanar (em Agamben, ainda) é dar às coisas um outro uso, retirar o que mora na esfera do sagrado e colocá-lo na do banal. Bloom faz isso ao longo do dia quando tenta espiar a bundinha de uma estátua grega e faz aquilo (o exato oposto) quando vê no próprio corpo o cordeiro de deus: “Bom um banho agora: calha de água clara, esmalte fresco, caudal suave e tépido. Este é o meu corpo” (JOYCE, 2012, p. 206).

No fim das contas, Leopold Bloom é um sujeito religioso? Provavelmente não, mas ele pode ser um profanador cabreiro. Ele se esgueirou até a cama, pelo jeito pé ante pé, e ao que tudo indica contou uma versão conveniente daquilo que se passou no dia. Nós leitores não testemunhamos esta conversa. Só quando começa Penélope, o episódio final, tomamos conhecimento do pedido que Bloom teve a audácia de fazer, já no apagar das luzes. “Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa de me pedir café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms” (JOYCE, 2012, p.1037).

Este pedido é uma tentativa de golpe de estado? Este final mais ou menos melancólico não se parece muito com um final feliz?

2.5 UMA SOLIDÃO BEM GRANDE

A pergunta era: “este final mais ou menos melancólico não se parece muito com um final feliz?”; a resposta é: não. Claro que não. A mulher está quase enlouquecendo em casa. Bloom saiu, viu a rua, flertou (e esse verbo não dá conta do que ele fez) na praia, tentou vender um anúncio, mandou carta, comeu sanduíche, quase apanhou, tentou evitar uma briga, conversou sobre um monte de coisas, tentou se conectar com um filho que não é o dele, foi o prefeito de Dublin, tomou banho, viu as ancas de uma mulher e tentou colar no rastro dela.

(Tentou isso, tentou aquilo, tentou de novo e não conseguiu fazer quase nada.)

Molly ficou em casa. Ficar em casa é entediante à beça. Ela recebeu o amante, eles fizeram sexo, mas isso basta? Não basta. Ela também reclama do amante, no fim ninguém traz em si o suficiente para encerrar essa espécie de busca: “uma coisa que eu não gostei foi ele me dar um tapa no traseiro quando estava saindo tão familiar no corredor por mais que eu tenha rido eu não sou cavalo nem burro ou por acaso sou” (JOYCE, 2012, p.1041-42). Hugh “Rojão” Boylan é bem o tipo de sujeito que Leopold Bloom não é. A diferença já é possível ver no tratamento para com o traseiro da mulher: Boylan estapeia quando está saindo, Bloom dá um beijinho quando está chegando. Mas

isso basta? Também não basta: “me diga é de espantar que eu não seja uma velha megera encarquilhada antes da hora vivendo com ele tão frio nunca me abraça a não ser de vez em quando quando está dormindo o lado errado de mim sem saber eu imagino quem ele abraçou” (JOYCE, 2012, p.1097).

Molly tem mais autonomia, em sua época, do que a mulher dublinense padrão, é mais independente e sabe disso: “tem sempre alguma coisa errada com elas doença ou elas têm que passar por uma operação ou se não é isso é bebida e ele bate nela” (JOYCE, 2012, p. 1084). A esse respeito, conta Stanislaus Joyce (2003, p. 26) que um certo Dr. Vance, amigo da família Joyce, era casado com uma senhora com problemas cardíacos, que vivia em casa sentada no sofá lendo romances. Dr. Vance era ótimo marido. Apenas sua devoção à esposa, sem adultério nem inversão de poderes, já era motivo de chacota na Dublin que James Joyce retratou em *Ulysses*. Posto de outra forma: é de se espantar que Molly Bloom não passe o dia e o livro grávida do sexto filho à beira do tanque, e ela parece ter consciência disso quando pensa em Simon Dedalus, Boylan e quetais.

Mas beijinho no traseiro também não basta.

É possível que *Ulysses* coloque de novo a questão da estrangeiridade nessa solidão noturna que fecha o livro. Pois independente dos motivos do marido, Molly está isolada. Que tipo de monstro é esse que reclama de falta de abraço? É certo que Boylan, o amante, não preencheu todas as necessidades da mulher que fica em casa. Quando ela faz aquela reflexão famosa sobre a anatomia feminina (“que ideia é essa de fazer a gente desse jeito com um buracão assim no meio” [JOYCE, 2012, p. 1044]), acaba falando de um tipo de incompletude que não mora na relação sexual.

No final de Ítaca, quando Bloom se deita, o casal conversa sobre o dia dele¹⁴, que seleciona o que contar e o que deixar de fora. Numa “intermitente e cada vez mais lacônica narrativa” ele fala sobre Stephen Dedalus enquanto ambos, ele que fala e ela que escuta, pensam justo no que não estão falando. Que conversa é essa? Em algum momento ele pede o café da manhã com os dois ovos e ela, que não está desacelerando como o sujeito cansado da rua, muito pelo contrário, vai sozinha até o fim do livro, e não se sabe exatamente a que horas prega o olho, já muito para dentro da madrugada. O “sim” final de Penélope pode ser, para Kiberd (2009, p.263) um artifício usado por quem não tem com quem falar, um “sim” que demonstra alguma esperança de que alguém possa estar ouvindo. Embora Dedalus e Bloom sejam fortes concorrentes, *Ulysses* não tem uma solidão maior que essa.

Portanto, precisamos retomar o esquema derridiano de hóspede-prisioneiro para dar alguma atenção à Molly Bloom. E retomar também a figura da gatinha, a que apareceu pela manhã em

14 E quais seriam as consequências de uma conversa reta sobre o dia dela? Este é o tipo de ruptura que nem o homem nem a mulher querem enfrentar.

Calipso e provavelmente rodou durante dia e noite, já que surge retornando para casa em Ítaca - “Para qual criatura foi porta de ingresso a porta de egresso? Para uma gata” (JOYCE, 2012, p. 985). Embora sirva a Bloom, sujeito que tem queda pelo masoquismo, a figura da gata é insuficiente para conter Molly¹⁵. A começar pelo que acabamos de ver. Ora, a gata deu suas voltas. Molly é uma criação que se manifesta de forma sexual, como diz Van Boheemen-Saaf (2005, p. 126), mas a quem o sexo, ou a linguagem do sexo (para entrar aqui mais uma vez num registro à Derrida: a linguagem da hospitalidade, a linguagem do sexo) não basta. O sexo não esgota aquela vontade de interação que Molly demonstra durante Penélope. O marido chegou, fez barulho, bagunça, a acordou e dormiu, deixando-a mais acesa do que antes. E “acesa” num sentido, no mais das vezes, longe do sexual.

Se Bloom tem a esperança de uma bulinação matutina, Molly não vê no corpo ao lado coisa que imediatamente represente sexo. “é só porque eu odeio ficar batendo boca na cama” e “ah se elas conhecessem esse aqui que nem eu conheço” (JOYCE, 2012, p.1039). Aqui, a intimidade criou na cabeça de Molly uma visão desencantada deste homem com quem ela divide a cama. Ainda assim, apesar de conhecê-lo em meandros que talvez escolhesse nem conhecer, Molly sabe ou imagina que, para alguém, para alguma outra mulher, na rua, longe de todo aquele desencanto, o marido pode ser também ele o porta-voz de uma ilusão amorosa. E isso a incomoda.

Enciumada, ela está curiosa sobre as aventuras do marido. “sim porque anteontem ele estava escrevinhando alguma coisa uma carta quando eu entrei na sala” (JOYCE, 2012, p.1039). Ela sabe, claro, da própria infidelidade, sabe que ele sabe: e mais, acha que ele gosta – agora, quando as escapadas são dele, a coisa muda de figura. Assim como Bloom, ela não tentaria o assassinato nem nada muito grandioso ou violento – deitada estava e deitada ficou, afinal de contas. Mas ela pensa

15 E quando a figura da gata não é suficiente para conter Molly, há a lembrança do cachorro (que também é insuficiente) como o hóspede-prisioneiro. E se este encontro noturno do casal se assemelhasse àquele entre um dono e seu cão? Diz aquela frase de autoria indefinida: “um cão é apenas uma parte da vida de seu dono, enquanto o dono é a vida inteira para o seu cão”. Não é o caso, Molly tem preocupações que não têm ligação com o marido, mas é um viés interessante, que acaba por demonstrar um sentido presente no texto: ela, a mulher, não tem interação social fora do mundo dos homens, e reflete, entre outras coisas, sobre viver na alteridade deste mundo. Da parte do cachorro, qual será o resultado final de se aplicar a um cachorro a lei de uma hospitalidade incondicional? Um animal de outra espécie, que não se comunica ou se comporta como nenhum homem, criatura desde a origem dependente; o que significaria levá-lo em consideração e ter no horizonte seus interesses? Seria dar início a uma maneira de viver que, renovada por uma presença assim nova (e nova pois finalmente percebida), colocaria sob escrutínio todo tipo velho de relação com o cachorro, com o bicho, dando partida, talvez, num tipo de confronto entre homens e mulheres que, mesmo vivendo juntos (sob a mesma bandeira, por exemplo), jamais dividem o mesmo espaço sensível. Desta maneira ver o outro, reconhecer a desordem trazida por ele, se transforma num outro sentido (uma outra visão, um novo par de olhos), sentido que é também um novo poder: poder de ver que num cachorro manco existe um outro manco, alguém ali sentindo dor e curtindo o frio. É a esse poder novo que Bloom tem acesso? Ele mesmo às vezes fora do radar daqueles que nele esbarram, e por isso mesmo estrangeiro: como se para ser visto o sujeito tivesse que trazer em si as cores que aquela sensibilidade – a sensibilidade partilhada pelos que não são estrangeiros – consegue enxergar. Bloom é possuidor de um novo par de olhos ou não? Ele vê ou não vê o cachorro, Dedalus, Molly, o falecido Paddy Dignam, a criança que ficou órfã recentemente? O que é que ele está vendo? Em Lévinas, acessar essa alteridade, isto é, sentir o frio do cachorro, é impossível. Basta prevê-la, porém, para assumir uma postura que as leve em consideração. O outro será outro para todo o sempre, mas é inegável que ele existe.

em castração, isso sim (justo quando confessa medo de um homem, um ladrão: “eu arrancava as coisas dele arrancava mesmo”); é curioso que, pensando na castração como forma de punição, exista uma vontade de tirar o que de bicho há num ser humano. É mais do que uma mutilação porque confere um novo status ao mutilado (a bem da verdade, toda mutilação confere status diferente ao mutilado, mas paciência). Pegue-se outro exemplo algo aleatório. Silvio, o primo de Engraçadinha, no romance *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*, de Nelson Rodrigues. Quando descobriu que é irmão em vez de primo de Engraçadinha, para o quarto de quem havia escapado em madrugadas várias, Silvio foi lá e... castrou-se. Cortou o pênis com uma navalha. O sujeito tenta vencer o desejo através de uma transformação: tinha algo nele que ele não conseguiria dominar a não ser com esse esforço maior; há uma ideia semelhante na castração química de pedófilos, quando uma sociedade pensa em neutralizar um monstro transformando-o em um bicho inofensivo.

E aí acontece uma inversão curiosa quando Molly pensa em castração. Pois um gato, por exemplo, é castrado para não dar muito trabalho e para deixar de sair de casa. Você castra o gato e ele engorda e vai de gato guerreiro a pacato em dois tempos. A insinuação aqui é mais ou menos esta: Molly não pensa na possível infidelidade do marido senão como uma forma de aventura – um tipo de interação que a ela faz falta. Com todo o agito que aconteceu na Eccles Street, 7, no dia 16 de junho de 1904, quem viu o sol e passeou pela rua foi Bloom, bicho solto.

(Ainda quanto à castração, Van Boheemen-Saaf [2005, p.122] vê na obra joyceana até *Ulysses* uma luta contra a força do elemento feminino. Haveria sempre a ameaça de um ato de “castração” que acaba por desencadear uma reação no sentido contrário: o homem vê comprometida sua autonomia e escolhe um gesto de repulsa. Assim, através da escrita Joyce suturaria a “castração”, afastando o que Van Boheemen-Saaf chama de “falo maternal” - e aí entende-se o “falo maternal” por um *logos* feminino, um modo de operar ligado à mulher, que no caso de Joyce, na Irlanda, está ligado tanto à nação quanto à igreja. Há exemplos em *Ulysses*: Stephen se recusou a rezar no leito de morte da mãe, a pedido dela, o que acabou por apressar a morte [pelo menos esta é a opinião de Buck Mulligan]; Bloom teve o já citado ato de rebeldia noturna ao pedir o café da manhã na cama [e com dois ovos]; ambos agem contra uma força que acreditam sufocante.)

2.6 OUTRA FORMA DE FALAR

O sexo é uma linguagem que Molly entende e domina. Por isso mesmo é insuficiente, apesar de ocupar lugar importante na ordem mental desta mulher. O afeto é uma outra linguagem, a felicidade uma outra história. Com quem Molly se deita (para dormir, no caso)? Bloom não queria acordar um monstro feito de alteridade e voz, não quer que essa voz manifeste o que jamais seria

ameno, ou ainda: quer encontrar um jeito suave, pelas beiradas, de lidar com o que é incômodo – nessas, em outra ocasião trouxe para casa um cachorro: Molly jamais quereria um cachorro, e pelo mesmo motivo não se anima com Boylan. Ela também conhece o que está sendo contornado (“aquilo acabou comigo de vez acho que eu não devia de ter enterrado ele com aquele casaquinho de lã que eu tricotei chorando daquele jeito mas dar pra alguma criança pobre mas eu sabia bem que eu nunca ia ter outro [JOYCE, 2012, p.1066]).

Assim, parece que Molly se deita (para dormir à noite ou para transar de dia) com quem não entrega o que ela quer. Na corrente de pensamentos dela, isso é uma forma de opressão. Por todo o capítulo final paira a sensação de que se lê o testemunho de alguém que se sente injustiçado: “bela invenção que eles fizeram pra mulher isso de ele ficar com todo o prazer mas se alguém fizesse eles provarem um tantinho do remédio eles iam saber o que eu passei com a Milly ninguém ia acreditar” (JOYCE, 2012, p. 1044). E outra: “Hugh o pateta que não sabe diferenciar um poema de um repolho é isso que a gente ganha por não deixar esses sujeitos no lugarzinho deles” (JOYCE, 2012, p. 1096). Quando ela percebe que Bloom esconde alguma coisa relacionada às correspondências (exatamente o que ela faz, aliás, quando recebe de manhã a carta de Boylan), fica perturbada pela possibilidade de ele, o marido, receber algo de que ela sente falta.

ah graças sejam dadas ao grande Deus que eu consegui alguém pra dar o que eu precisava tanto pra me dar algum ânimo você não tem mais chances por aqui como tinha há muito tempo atrás queria que alguém me escrevesse uma carta de amor a dele não era lá grandes coisas e eu disse que ele podia escrever o que quisesse seu sempre Hugh Boylan na velha Madri as tontas acreditam que amor é suspirar eu estou morrendo ainda assim se ele escrevesse essas coisas acho que ia ter um pouco de verdade ou não uma carta dessas enche o dia da gente e a vida sempre é alguma coisa pra pensar a cada minuto e ver tudo em volta como um mundo novo (JOYCE, 2012, p.1069)

Ainda bem que ela conseguiu o quê mesmo? Se Hugh “Rojão” Boylan, o sujeito que não sabe diferenciar um poema de um repolho, escrevesse as coisas que ele não escreve: aí sim, aí a vida ganharia um sentido novo e o mundo teria outra cara. Como é que Molly se diferencia das tontas que acreditam que o amor é suspirar? Ela sabe que o amor não é isso, mas estaria satisfeita se tivesse apenas o suficiente para encher o dia. A mulher que vai sozinha madrugada adentro não tem interlocutor na linguagem do afeto, e nesse sentido sua busca é semelhante à de Bloom, que não consegue inventar um filho em Stephen. Quando ela acolhe o amante também quer se apropriar dele: quer que ele traga qualquer coisa que está em falta. Mas não. Boylan não é essa solução. Vimos que ela calculou os prós e contras de manter o filho de Simon Dedalus em casa – o jovem poeta poderia surgir com muito daquilo que ela não tem: aventura, romance, interação social, sofisticação cultural. Mas ele também não é solução: “vai escrever sobre mim amada e amante e em público com as fotografias dos 2 em tudo quanto é jornal quando ele ficar famoso Ah mas e aí o que

é que eu vou fazer com ele daí” (JOYCE, 2012, p. 1096).

Molly revê os homens que passaram por sua vida, independente da natureza da passagem, e termina deitada ao lado daquele que conhecemos melhor. Ela gostaria de conter as saídas do marido? Gostaria de saber em detalhes o que ele faz na rua? Castrá-lo significaria contê-lo em limites estabelecidos por ela, mas isso restringiria muito a possibilidade de aparecer qualquer novidade.

Então Bloom sai e passeia por lugares que não se ordenam pelas regras dela. E o que é que ele traz de volta para casa? A julgar pelas preocupações de Molly, essa é uma questão a construir o estado de espírito a que se tem acesso neste episódio final. Onde ele esteve? Com quem? Basta lembrar que é a assimilação de uma mudança de comportamento que dá início ao solilóquio da madrugada. O marido quer, ele dessa vez, o café da manhã na cama. Bloom não fazia algo do tipo desde o hotel City Arms. Aconteceu, só pode ter acontecido, alguma coisa. A partir daí, ela começa a refletir sobre o marido em específico, para depois colocá-lo num lugar geral. Vê-se: “eu gosto disso nele educado com as velhinhas assim e os garçons e os mendigos” (JOYCE, 2012, p.1038), e em seguida “eles são tão fracos e choramingentos quando estão doentes eles precisam de uma mulher”.

Mas caminhando às duas perguntas que nos interessam mais imediatamente. Uma diz respeito a essa espera noturna: o que Molly quer do marido? A outra, formulada por Derrida: a hospitalidade consiste em interrogar quem chega? Derrida (2000, p.20) se refere a um quadro mais amplo do que esse nosso de duas pessoas num quarto, ele faz a pergunta para dar sequência a uma reflexão sobre o julgamento de Sócrates, como contado em *Apologia de Sócrates*, de Platão. No texto em questão, o filósofo grego se dirigia a seus conterrâneos colocando-se como estrangeiro. Dizia não falar a língua dos tribunais, pedindo, portanto, para que a forma com que falasse não fosse entendida como aquela comum ao julgamento. Este pedido, diz Derrida, coloca a questão da hospitalidade: deveríamos pedir que o estrangeiro nos entenda e fale a nossa língua? E se o estrangeiro já estiver falando a nossa língua, com tudo o que ela carrega, ele ainda assim será estrangeiro?

O que Sócrates fez foi abrir uma fenda por onde falar em seus próprios termos. Era de se esperar que seus juízes, conterrâneos atenienses, exigissem que a corte funcionasse como corte: lugar onde se fala uma língua específica (e aqui a lembrança de um juiz de direito brasileiro, Antonio Marreiros da Silva Melo Neto¹⁶, que foi à justiça para *exigir* que os vizinhos o tratassem por doutor), e diante da situação Sócrates alegou certa estrangeiridade. Queria ser tratado como se fosse um estrangeiro, como se não conhecesse, de partida, as regras da corte e a maneira como elas

16 Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1011200419.htm>

se manifestam. Como se ao estrangeiro fosse necessário demonstrar, a princípio, uma dose de tolerância: ele é de fora e não pode ser julgado como os daqui. No momento em que passa a ser julgado como os demais, o estrangeiro deixa de ser estrangeiro. Sócrates pediu para si, portanto, a medida de uma distância.

E aí esta pergunta: a hospitalidade consiste em interrogar quem chega? Ou, vendo que a pergunta sozinha não se sustenta: a hospitalidade consiste em querer saber de quem chega qual é o nome dele (ou o que traz ou o que fez) ou é, postura oposta, uma obliteração? “É mais justo e mais amoroso perguntar ou não perguntar?” (DERRIDA, 2000, p.20). O pedido de Sócrates sinaliza uma tentativa de apagar seu pertencimento, de começar como quem vem de fora.

Em *Ulysses* temos apenas uma imagem borrada do que se falou antes que Leopold Bloom pegasse no sono. A insatisfação demonstrada pela mulher se relaciona ao conhecimento que ela tem das idiossincrasias do marido. Ela sabe quando ele mente mas parece não ter a vontade de desmentilo: “ele ficava fingindo que ficava de cama com uma voz de doente posando de príncipe para se fazer de interessante” (JOYCE, 2012, p. 1037). Ela também receia constuir um lugar comum. E no entanto parece claro que Molly queria, sim, saber (não exatamente pelo que ele diria, mas pelo que seria capaz de extrair do que ele planejou dizer); assim como parece claro, na voz dela, que ele sempre reluta em falar.

sim ele gozou em algum lugar eu tenho certeza pelo apetite dele enfim amor é que não é senão ele ia estar virado do alvesso pensando nela então de duas uma ou foi uma dessas mulheres da noite se era lá mesmo que ele estava e a estória do hotel que ele inventou um monte de mentira pra esconder planejando tudo o Hynes que me segurou quem foi que eu encontrei ah é eu encontrei você se lembra dele o Menton e quem mais quem deixa ver aquele grandão com cara de nenê (JOYCE, 2012, p. 1039).

É a diferença entre o que ela imagina que sabe e o que ele quer que ela saiba que produz um tipo de vão na intimidade do casal. Talvez esta seja a raiz do sentimento de opressão manifesto por Molly. A mulher que recebe o marido na cama parece querer dizer o tempo todo que não é boba, que conhece aquela língua que ele fala, enquanto o marido que veio da rua tenta, nessa mesma língua, dizer outra coisa. É este o tipo de distância que ela demonstra não tolerar, e talvez por isso ela reclame de um marido “tão frio” que não a abraça. Para ela, o homem (na figura de Bloom ou na do amante) é o único elo possível com o mundo. A esse respeito, Umberto Eco (1989, p.49) dirá que o que define Molly é seu desejo de se reunir ao resto do mundo, e que sua frustração tem ligação com a não realização deste desejo, dadas as condições de seus relacionamentos. Ela se vê e é vista como um ser sexual, mas não quer resumida a isso.

No discurso de Molly existe um certo entendimento de que Bloom trabalha para manter esta distância, como se ele estivesse pedindo para ser visto como algo que não é, não querendo ser colocado nos termos de um casamento típico, escondendo dela um mundo a que ela não tem acesso.

Negando-se a viver numa linguagem comum, que acabaria por comprometer uma parcela importante da vida (comprometeria a identidade paralela de Henry Flower, por exemplo), ele cria uma imagem que fala por ele. Mente, finge, planeja, esquematiza, esconde, deseja: “dá pra sentir ele tentando me fazer de puta” (JOYCE, 2012, p. 1041). Não quer tratar abertamente do que se passa pois colocar o problema à mesa seria solidificar, de vez, um espaço comum que ele como que quer evitar.

Quando Molly quer castrar não só o marido mas todos os homens, quer também tomar o poder de ordenar a língua que eles falam: quer que os homens sejam menos homens (e ela tem consciência do ambiente hostil em que as mulheres vivem, Penélope é rico em exemplos de sofrimento feminino, imagens de dor ou violência perpetradas pelo comportamento masculino – e assim, afirma Kiberd [2009, p.264], Molly é dona da própria voz, seu discurso apontando para o questionamento dos componentes sociais que moldam o que se passa no livro; ela seria uma voz dissonante, funcionando em outra lógica). Este episódio final de *Ulysses* vai e volta na noção de que os homens são todos iguais. O que Molly começa fazendo é tentar separar o marido dos demais, para na sequência generalizar e, em seguida naquele ritmo peculiar, separá-lo novamente: neste caminho vai até o “sim” final.

A “aceitação radical do amor” vista por Janine Utell na vista-grossa que Bloom faz quanto ao caso amoroso de Molly tem outro sentido em Penélope. Tal aceitação, vale lembrar, diz respeito ao entendimento de uma concepção mais complexa de amor, levando em conta a inevitável separação entre duas pessoas, por mais próximas que sejam (o outro é, no fim das contas, inacessível). Quando Bloom entende isso, argumenta Utell, acaba por criar um relacionamento “não-alérgico”, quer dizer: um em que as arestas do “eu” não incomodem o “tu”. Mas Molly não parece satisfeita com estes termos do acordo. Ela anseia por contato, por uma intimidade que não vem com o sexo. Também aqui a perda de um filho desempenha papel fundamental – assim como Bloom, ela é um ser isolado: uma mulher que fala sozinha da necessidade de contato, da própria solidão, da própria estrangeiridade, fala sozinha em uma língua que ninguém entende. Onde é que fica a aceitação neste esquema? No entendimento, talvez, de que a busca vale mais do que o objeto a se encontrar, ou ainda: na noção de que é necessário buscar em cada homem que chega uma fala específica na linguagem do afeto.

2.7 O QUE É UM FANTASMA?

Tratávamos de jornadas distintas que se encerram na mesma cama. Leopold Bloom, do lado dele, tentou reparar o irreparável através de um filho e inventar um lar na transformação da casa; Molly busca alguma coisa que não é sexo, ela também tentando preencher um buraco, vencer uma

distância. Estes dois personagens operam a todo momento em direção a algum lugar. Este lugar, pelo menos nos exemplos computados aqui, quando não é uma pessoa, é a imagem de uma pessoa colocada sobre um gato, um cachorro, um fantasma, um morto. Há então em *Ulysses* um tipo de exílio em que um ser humano funciona como um destino. Joyce ensaiou muitos dos temas que formam *Ulysses* em obras anteriores, o exílio entre eles, a ponto de ser necessário especificar do que é que se fala quando se trata do exílio joyceano.

O exílio de James Joyce é a princípio um episódio na vida do autor. Ele foi embora da Irlanda, em companhia de Nora Barnacle, voltando a Dublin vez ou outra, sem muito se demorar. Criou os dois filhos em lar bilíngue, trilíngue. Em *lares*, para que se faça justiça, pois muitas vezes a família mudou de endereço. Nesse sentido, esse exílio, que Richard Ellmann, Hélène Cixous, Anthony Burgess e Gordon Bowker pensam ter moldado a obra de Joyce é antes de mais nada um fato político. Ele deixava para trás um país colonizado¹⁷, que não poderia oferecer muitas perspectivas, apesar de abrigar intensa vida literária. Diz assim Declan Kiberd (1995, p.329) em *Inventing Ireland*: “O que aconteceu na Irlanda aconteceria ao redor do mundo ao final do século XIX e princípio do XX: houve severa ruptura com modos de vida tradicionais, sem que surgissem as compensações materiais que, em outros lugares, ajudaram a amenizar o efeito de tais perdas” - Joyce foi embora de um país pobre, dependente, sufocado pela servidão. Jean-Michel Rabaté (2004, p.153) afirma que JJ percebeu, ainda muito cedo em sua carreira, uma tensão entre os modos cosmopolitas que ele desejava retratar, como símbolo de uma cultura literária da qual esperava fazer parte, e a realidade provinciana encontrada em sua cidade de origem. Do ponto de vista artístico, Richard Ellmann vê no exílio de Joyce a tentativa de construir um imaginário próprio, de inventar um tipo de filiação. Partindo daí, o exílio não teria começado na hora de partir do país, mas antes. Joyce era um admirador entusiasmado da obra do dramaturgo Henrik Ibsen. Depois de haver trocado breve correspondência com Ibsen, segundo Ellmann (1982, p. 104), o exílio artístico do irlandês se realizou num tipo de filiação literária com um expoente do continente: “Antes da carta de Ibsen, Joyce era um irlandês; depois dela, tornou-se europeu”. Ellmann prossegue: “[Joyce] determinou-se a dominar línguas e literaturas e é difícil citar definitivamente qualquer obra criativa importante publicada no fim do século XIX que ele não tenha lido”.

Aqui existe uma controvérsia.

O irlandês Declan Kiberd (1995, p. 327) coloca a questão em outros termos. Dirá que Joyce foi ao continente fazer “antropologia reversa”, e aí tornar-se europeu significaria encontrar um olhar de estrangeiro para poder tratar da própria terra, mesmo antes da viagem, mesmo na escolha das

17 Dirá Cherry Herr (1992, p. 182) que *Ulysses* pode ser lido, dentre outras maneiras, como “um livro sobre um relacionamento atormentado de um escritor com uma terra empestada pela pobreza, dominada por um governo estrangeiro opressivo e hostil a seus próprios profetas”.

leituras. Fato é que Joyce foi canonizado como um grande escritor europeu. O inglês Anthony Burgess (2000, p.33) chega a dizer que a origem irlandesa de Joyce é, talvez, o aspecto menos importante na formação do autor, o que a francesa H  l  ne Cixous (1976, p.113) consideraria absurdo: para ela, o componente irlandês da obra joycena vem da herança familiar, do vocabulário afetivo. Stanislaus Joyce (2003, p.67), o irmão de James, parece pensar parecido ao dizer que o pai, John, forneceu ao filho boa parte do senso de humor e do palavreado irlandeses. Em décadas recentes, surge a iniciativa de resgatar Joyce para a Irlanda. Maria Tymoczko, em *The Irish Ulysses*, propõe que não apenas *Ulysses* seria inconcebível sem a alma e a cultura irlandesas (o que    bastante evidente), mas que o livro apresenta conexões intertextuais com uma porão de obras irlandesas inicialmente ignoradas pelos comentadores de Joyce, afeitos a inscrever Joyce na tradi  o ocidental, relacionando-o a autores como Flaubert e o Ibsen do exemplo estr  o de Ellmann.

(Diga-se de passagem que a formula  o de Declan Kiberd, “uma antropologia reversa”¹⁸ [ele foi para o lado de fora querendo ver o lado de dentro a partir do lado de fora, o que no fim das contas diz respeito têm ao lado de fora],    capaz de encerrar o assunto, podendo conter todas as outras hipóteses. Para Isabel Jasinski [2012, p.47] tal movimento caracteriza uma desterritorializa  o em que “o estrangeiro se posiciona como um mediador entre formas culturais variadas”¹⁹. Isso nos permitiria enxergar James Joyce como o autor múltiplo que ele   , coisa que explica ainda a prolifera  o de discursos sobre o autor que, pela amplitude do projeto [o desejo de conjugar tantas instâncias diferentes, de ver ao mesmo tempo termos muito opostos], consegue aparecer em e fazer parte de muitos lugares ideológicos às vezes conflitantes.)

Partindo daí, o que significa o exílio de James Joyce? Ou, numa pergunta melhor: que implica  o este tipo de exílio traz para o texto do romance? E uma resposta possível: um exílio assim vai formar o livro plural que    *Ulysses*. Com isto mais ou menos posto, considerando o aspecto político da “fuga” de James Joyce para o continente, tratamos dos exilados que o autor retrata, personagens que, mesmo sem deixar Dublin, fazendo a p   a seus caminhos pela cidade (ou, no caso de Molly, mesmo sem sair de casa), são de certa forma estrangeiros, de alguma maneira destinos impossíveis, como se cada pessoa estivesse numa jornada em uma dire  o diferente. Para investigar tal concep  o de exílio, deixamos esses estudiosos que ficam puxando Joyce de um lado para outro, e voltamos ao relacionamento dos Bloom.

V  o duas perguntas: o Ulisses desta odisseia quer voltar para onde? E a Penélope desta

18 Em parte, o interesse de Jacques Derrida por James Joyce se d   por conta dessa “antropologia reversa”. Trataremos disso no capítulo 4, “Na zona Fantasma”.

19 Jasinski trata, ainda, do processo de reterritorializa  o, em trecho capaz de jogar luz sobre o exílio de James Joyce: “A reterritorializa  o não necessita ser material, realizada no tempo e no espaço, mas se d   muitas vezes por meio da ressignifica  o que produz um novo território que, por sua vez, deverá ser novamente ultrapassado num movimento constante, impedindo o fechamento da certeza” (JASINSKI, 2012, p.39).

odisseia está esperando o quê? Não é por acaso que o casal vive este isolamento há mais ou menos 10 anos: é o tempo da jornada do Ulisses grego, é o tempo em que, na “obsessão cloacal”²⁰ de Joyce, o casal não completa uma penetração sexual, mais ou menos a idade que Rudy teria se tivesse ficado vivo para responder aos pais com a própria presença. Período que cada um passou viajando numa direção diferente.

É uma concepção peculiar de viagem. No relacionamento dos Bloom, o “amor ético” fundou uma moral baseada em “liberdade” (com aspas, uma vez que esta liberdade tem em Lévinas um sentido bem específico). Assim, diz o filósofo lituano (1980, p.70): “a moral começa quando a liberdade, em vez de se justificar por si própria, se sente arbitrária e violenta”. A existência, para Lévinas, é definida por uma busca. “A existência em realidade não está condenada à liberdade, mas é investida como liberdade” (1980, p.71). Aqui em *Ulysses* nos serviria entender esta investidura como percurso, para ver aí o isolamento como exílio e o esforço desses personagens como isso que Lévinas chama de “investidura da liberdade”: consiste numa perpétua necessidade de fazer outro ato, outro gesto, de ir adiante até outro lugar (e aí não na forma de uma persistência, como se seguir adiante fosse uma tipo de superação de obstáculos, uma visão ligada ao senso-comum: alguém com uma doença terminal insiste em levar a vida sorridente; mas sim como um movimento que procura colocar em questão a identificação de si através de uma percepção da liberdade enquanto momento definidor da ligação do eu com o outro).

Desta maneira o sujeito fica sempre longe de casa - quando a casa, em *Ulysses*, para o marido, é quase uma continuação da mulher: ele está indo em direção a ela, caminha para longe e se aproxima, depois, com receio, como se a jornada deste Ulisses tivesse uma pessoa como destino: um destino, no fim das contas, inalcançável. Leopold Bloom age da mesma forma na casa dele e na dos outros, e apesar disso o lugar onde descansar será sempre o mesmo, o caminho que ele já conhece. Molly embaralha os homens que passaram por sua vida, em todos uma falta. Só que neste sentido o existir toma mesmo a forma de uma condenação (no sentido levinasiano: o sujeito está condenado a si, não pode trocar de lugar): a pessoa vive no meio de um caminho; por este caminho se encontra o outro, mas ele nunca estará lá, fixo, uma vez que é de natureza flutuante. Em outras palavras: buscamos encontrar os outros e o que encontramos, quando encontramos, é vaporoso: a imagem de uma coisa que não é a coisa em si – pois a coisa em si também é cambiante, ela mesma empenhada em outra busca.

(“— O que é um fantasma? Stephen disse com formigante energia. Alguém que desapareceu na impalpabilidade através da morte, através da ausência, através de uma mudança de hábitos” [JOYCE, 2012, p.341])

20 O termo é usado por Christine Van Boheemen-Saaf.

É possível que *Ulysses* seja ordenado por essas tentativas. Um livro em que um encontro é uma epifania. E uma epifania que é aquilo: a hora em que você não apenas se coloca no lugar do outro mas experimenta brevemente a existência dele. Esse encontro dura poucos segundos no dia inteiro que é *Ulysses*, mas pode ser a razão por trás de tudo o que leva seus personagens adiante. Que razões para fazer isso e aquilo? No fim das contas: o que é que faz uma pessoa levantar da cama? Preparar um café da manhã, ir a um enterro, escrever uma carta, cantar, transar como se não houvesse amanhã, ler um livro, levar um cachorro para passear, dar um tiro no rosto de alguém: o que é necessário para fazer essas coisas?

3. ENCONTRO

É possível aprender alguma coisa com a experiência dos outros?

Há duas mortes em *Não matarás*, longa-metragem de 1988, do polonês Krzysztof Kieslowski. Tem primeiro a morte da vítima, o crime que é a peça central da trama; tem depois a morte do assassino, a pena capital que é o desfecho do filme. O assassino, que é um jovem pobre, parece ter seu primeiro encontro com uma pessoa – um taxista, um outro, alguém que tem uma vontade oposta à dele – justamente enquanto mata. Ainda assim ele não retrocede, não: quando ele conhece a vontade de sua vítima, que é viver, o que ele faz é impor a própria vontade: morra! Espantado, o assassino – que, de novo, é um jovem pobre – como que não entende o sentido daquela luta: como é que alguém se agarra a essa coisa ruim que é a vida? Cansado, confuso, ele termina o que começou e faz o que planejava: mata, rouba o táxi e chama a namorada para viajar.

Dirá no tribunal em que foi condenado – ele, dessa vez – à morte que não entendeu o que se passou na hora do crime. Prestes a cumprir a pena, o assassino completa aquele encontro que teve começo na ocasião do assassinato: agora ele luta pela vida, não aceita morrer, se debate entre os guardas da penitenciária. Só vai ficar quieto depois de morto. No fim ele entendeu – não a razão da própria morte, mas o sentido de uma luta pela vida. Terminou aquele encontro na própria experiência. Por isso matou quando era um, morreu quando era outro.

Há um lugar entre estas duas etapas e é ali que podemos encontrar o Stephen Dedalus de *Ulysses*. Se o livro começa com Stephen e volta um tanto no tempo para encontrar Leopold Bloom, a ideia aqui é fazer o movimento contrário. Tratamos primeiro de Bloom e agora nos deteremos em Dedalus esperando que a estranheiridade radical dele nos proporcione a oportunidade de investigar um movimento entre encontros e exílios, hospitalidade e apropriação. Assim como o protagonista de *Não matarás*, Stephen também é acusado de um crime. Matou a mãe. Ou pelo menos é isso que Buck Mulligan quer fazer parecer. Aqui, o livro e a manhã mal começaram e o sr. Dedalus já está sendo acusado de um crime que não entende por completo.

“Ele não pode usar a calça, Buck Mulligan contou a seu rosto no espelho. Etiqueta é etiqueta. Mata a mãe mas não pode usar calça cinza” (JOYCE, 2012, p.101). Um pouco antes, a acusação completa.

- Porra, Kinch, você podia ter se ajoelhado quando a tua mãe moribunda pediu, Buck Mulligan disse. Eu sou hiperbóreo tanto quanto você. Mas só de pensar na tua mãe implorando com o último alento pra você se ajoelhar e rezar por ela. E você se recusou. Tem alguma coisa sinistra em você... (JOYCE, 2012, p.100).

E Stephen ouve isso mais ou menos quieto. Matar, ele não matou. Mas recusou um gesto que seria mais fácil e ficou em pé diante da própria mãe em seus últimos minutos. E o que isso

significa? Stephen Dedalus preferiria ter uma pedra no lugar do coração a tomar parte em um ritual que confere vida àquilo que ele deseja sepultar. Não a mãe. A princípio ninguém quer ver a mãe morta. Assim: não literalmente. Ele gostaria de se ver livre de outras filiações, todas contendo um sentido implícito no gesto que deixou de fazer. Seria simples acatar pragmaticamente e rezar para satisfazer a vontade de uma senhorinha carola. Mas, por enquanto, para esse personagem que Joyce carregava há mais de dez anos, quando do começo da redação de *Ulysses*, por enquanto nada é fácil.

Ele não vem numa maré de sorte. Está com os dentes apodrecendo, os sapatos furados, chegou o dia em que vai ficar sem ter onde dormir. Está recebendo a contrapartida por seus gestos de recusa. Para cada vez que tenta dizer ao mundo que não faz parte dele recebe um lembrete de que esse desligamento nunca será completo. No primeiro episódio de *Ulysses* o responsável por tentar trazer Stephen de volta é Buck Mulligan. Quando acusa, Buck Mulligan quer colocar em evidência o preço do gesto de Dedalus, um preço pago longe do mundo da arte: a morte de outra pessoa. Mais do que isso: a morte de uma mãe.

Deu nisso esse esforço em se desfiliar de tudo, morreu a mãe. Sobrou um sujeito caminhando entre estranhos, desapegado, um filho que vive na orfandade (que é um desamparo, do ponto de vista de um pai; vem daí a interferência de Bloom) uma espécie de queda. O empreendimento de Dedalus neste começo de *Ulysses* é bem resumido por Anthony Burgess:

Quando se rejeita a família - que uma mãe mantém unida - e os laços da Igreja e do Estado, resta alguma outra coisa? Resta a arte, mas a arte tem de ser nutrida (...) Stephen, completamente deserddado, não sabe ainda onde encontrar segurança e material para a grande literatura que tem de criar. Despreza o pai, embora não o tema; a mãe, não o pai, é o que deve ser associado ao monstro barbado chamado Deus (...) O que ele precisa, embora ainda tenha de admiti-lo, é um pai espiritual ou místico, um pai que não seja consubstancial. (BURGESS, 1994, p.101).

Temos aqui a viagem de Stephen trocada em miúdos. Ao se desfazer da família, do estado e da igreja, sobrou a arte. Mas a arte precisa de substância. Onde é que Stephen vai encontrar material para ela? Ou ainda: qual será o laço a se estabelecer com o mundo para que de um contato com a vida possa emergir a arte? E aí o percurso de Stephen vai dar num pai, ou pelo menos é esse o caminho que Burgess enxerga. Dedalus, porém, ainda não se deu conta disso. E assim ele vai ao dia à deriva, não empreende uma busca com tudo o que isso implicaria, vai tateando as coisas e batendo cabeça.

Queremos imaginar, no capítulo a seguir, que um tal exílio tem alguns complicadores; que Stephen Dedalus em *Ulysses* é um sujeito que, ao se desligar de “seus senhores”, deu com o obstáculo inescapável que é a morte do outro. É através de uma noção de responsabilidade pela morte, de responsabilidade pelo outro, que este sujeito toma conhecimento da impossibilidade de uma recusa absoluta, de um não-pertencimento completo. A morte da mãe (não apenas o

rompimento de uma filiação, mas a morte de um ser vivo, sua aniquilação) atormenta Dedalus. Aquela que deveria estar enterrada volta como fantasma. O encontro com este fantasma causa uma fissura no projeto de exílio do jovem poeta. Quer dizer: ele vai sempre ter um laço com aquela que desejava abandonar, o fantasma dela virá puxar-lhe o pé no meio da madrugada (ou no meio de uma noitada), e talvez este entendimento tenha alguma ligação ou conexão com o encontro final do livro, talvez o fantasma da mãe indique a necessidade de um afeto ou de uma busca.

3.1 FUGA

Dedalus não tem um teto todo dele. Um lugar onde sentar e nutrir esta arte que ele quer inventar, isso ele não tem. Para dormir tem dividido uma torre com outros dois homens. Mas nem para dormir a torre serve, não é segura. Um contato que sobrou, entre poucos, é com esse camarada que abre o livro, Buck Mulligan, que é um inimigo próximo, aquele que acusa. É um médico jovem que, pelo que vemos, vive entre morder e assoprar, atazanar Dedalus. Mulligan vai, nesse primeiro episódio de *Ulysses*, bater bem onde dói. Se Stephen quer esquecer da morte da mãe, de seu envolvimento, Mulligan vai lá e relembra. E quase ao mesmo tempo diz: “Eu sou o único que sabe o que você é. Porque você não confia mais em mim? O que é que você tem atrás da orelha contra mim?” (JOYCE, 2012, p. 102). Bom, sr. Mulligan, para começo de conversa o senhor é muito desagradável. Ninguém quer ouvir que matou a mãe.

Buck Mulligan é um anfitrião bastante empenhado em conter o hóspede em seus domínios. Para este propósito, Stephen Dedalus é um péssimo hóspede. Se depois, na casa dos Bloom, ele não vai topar um acordo maior de hospitalidade, aqui, no território desse amigo-inimigo, *frenemy*, Stephen tenta se desvencilhar de um tipo de pertencimento. É isso que Mulligan arrisca dizer quando afirma que só ele sabe o que o jovem poeta é: que deu conta da diferença que há em Stephen, e que é capaz de entendê-lo e encerrá-lo. Relevante que este primeiro capítulo de *Ulysses* assuma, desde as primeiras palavras, a forma de um ritual religioso – “*Introibo ad altare Dei*”, é o que Mulligan diz antes de qualquer coisa.

Como apontado por Umberto Eco (1989, p.3), há na obra joyceana uma obsessão religiosa embora Joyce tenha abandonado a fé cristã. Isso diz respeito à importância do cristianismo na cultura irlandesa. Stephen, que até certo ponto é um retrato do escritor, quer afirmar sua distância ao reconhecer o peso da igreja católica em sua vida. Nada mais apropriado como abertura de *Ulysses* que uma missa torta. Ao mesmo tempo em que zomba de um ritual sagrado para a igreja, coisa que ultrajaria a Irlanda do começo do século XX, o romance tem início ao acompanhar um jovem que participa a contragosto de uma missa (ou da paródia de uma).

Se Dedalus precisa se livrar de todas as amarras que o prendem, o livro começa com o

embate entre essa figura herege do poeta e a do médico muito eloquente que é Buck Mulligan, o sacerdote nesse ritual. Stephen aqui está incomodado, um tanto acuado. É oprimido pela verborragia do sujeito que, ao abençoar a torre, a baía, o campo e as montanhas (JOYCE, 2012, p. 97), age como se fosse dono da casa e dono de tudo. Dedalus guarda “atrás da orelha” contra Mulligan o mesmo tipo de desprezo que reserva a toda e qualquer forma de autoridade naquele país comandado por muitas delas.

Depois, o que é que significa este “eu sou o único que sabe o que você é”? Mulligan havia acabado de dizer a seguinte. “Meu Deus, Kinch, se a gente pudesse trabalhar junto dava para fazer alguma coisa pela ilha. Helenizar” (JOYCE, 2012, p.102). Aqui, mais uma vez, Mulligan está tentando trazer Stephen de um lugar que não é o dele, de Mulligan É o mesmo proceder visto naquela acusação à queima-roupa (“você podia ter se ajoelhado quando a tua mãe moribunda...”). Mulligan quer trazer para o próprio território o bardo que vive em outro lugar. Mas Stephen não é desavisado, alienado ou indiferente. Ele fez uma escolha, ele escolheu ir embora. Mulligan não pretende deixá-lo passar sem resistência, portanto ensaia esses golpes. “A tia acha que você matou a tua mãe, ele disse. Por isso que ela não quer que eu me dê com você” (JOYCE, 2012. p. 100). Mas Stephen se mostra inabalável e inclusive acena de longe. “Alguém matou, Stephen disse lúgubre” (JOYCE, 2012, p.102).

Alguém matou. Alguém matou May Goulding Dedalus, essa que Stephen quer terminar de enterrar e não consegue. Ela era mãe de muitos, esposa de um sujeito que Stephen pouco tolera, a figura de uma mulher esmagada por suas próprias condições de nascimento. Nasceu mulher. Na Irlanda. No século XIX. Se tudo não são flores para Molly Bloom, May Dedalus, coitada, pariu até não mais poder, viveu como uma criada e morreu cheia de dores, foi embora. Quando Stephen afirma que alguém matou a mãe o texto de *Ulysses* estabelece uma diferença fundamental entre as mortes de Rudy, o filho dos Bloom, que foi-se sem deixar resposta, e da sra. Dedalus. Stephen não lamenta a morte de um recém-nascido, um que não teve a oportunidade de viver, não: o perturbador na morte da sra. Dedalus é a vida que ela levou, uma condição miserável. Em Circe, na segunda parte do livro, quando os fantasmas conversam diretamente com os vivos, a sra. Dedalus surge e aponta para seus assassinos, Stephen entre eles já que o fantasma o procura, e aí temos uma pista do tipo de responsabilidade que passava pela cabeça de Dedalus já nas primeiras páginas de *Ulysses*.

(A mãe de Stephen, emaciada, surge hirta pelo piso de cinza leproso com uma guirlanda de murcha flordelaranjeira e um véu nupcial rasgado, rosto gasto e desnarizado, verde do mofotumular. Seu cabelo é ralo e liso. Ela fixa suas órbitas em Stephen e abre a boca desdentada enunciando silente palavra. Um coro de virgens e de confessores canta senozmente.)

(...)

A MÃE.

(Com o sutil sorriso da loucura da morte) Eu um dia fui a bela May Goulding. Estou

morta. (JOYCE, 2012. p. 832).

A mãe entra em cena e declara seu nome de solteira. (Que imagem terrível essa de um coro de virgens e de confessores cantando sem voz, fazendo provavelmente aqueles grunhidos de morto-vivo comuns, hoje em dia, em filme de zumbi.) Foi, portanto, a vida matrimonial que matou essa mulher. Quando ela pedia para que Stephen se ajoelhasse e rezasse, estava pedindo para que ele sustentasse todas as forças que causaram aquela agonia. Ela era, ao mesmo tempo, vítima e portavoza do casamento (e, portanto, da igreja) e da miséria (e, portanto, da nação: ou melhor, da ocupação inglesa, da longa opressão inclusive econômica que teve como maior marca a grande fome da década de 1840).

E aí Stephen não se ajoelhou e mamãe morreu. Ele conhece o significado deste gesto. Acontece que esta morte é, ainda assim, um chamado. Seria impossível mudar as condições daquela vida. A mãe morreria de qualquer maneira. É anterior a Stephen a condição miserável de uma mulher pobre que pariu muitos filhos, e viveu para eles, na virada do século XX. Essa impossibilidade, em Lévinas, tem o peso de uma responsabilidade. É impossível abandonar o outro ao mistério da morte, assim como é impossível salvá-lo; é inevitável viver com o fantasma dessa escolha.

Stephen seria assombrado por este fantasma independente da postura que adotasse. Ele escolheu, como sabemos, um exílio que o desfiliaria. Ainda que viva em Dublin, este exílio se esboça. Ele não é um fiel da igreja, nem quer ser filho do próprio pai, nem quer fazer qualquer coisa pela ilha como sugere Buck Mulligan. Ele escolheu nutrir sua arte, como disse Burgess, através da medida de uma distância. É o exílio que vai dar nova perspectiva ao que parecia viciado, finalizado, comum. Com isso, em *Ulysses*, Stephen vive numa outra dimensão de Dublin, ele mesmo um fantasma que ronda a vida de algumas pessoas (Bloom o vê como uma aparição em Hades, caminhando de chapéu pela rua, enquanto Simon Dedalus não consegue avistá-lo). O primeiro a tentar trazê-lo de volta, também ele um tipo de anfitrião, é Buck Mulligan. A acusação que Mulligan faz é grande demais para passar sem encostar em nada, para deixar de colocar em risco a dissociação total que o jovem poeta almeja. Por isso Dedalus, mesmo em outro mundo, para, observa e se vê obrigado a retrucar.

“Você lembra o primeiro dia em que eu fui à sua casa depois da morte da minha mãe?” (JOYCE, 2012, p.103). Ao que Buck Mulligan responde: “O quê? Onde? Eu não me lembro de nada. Eu só lembro de ideias e sensações. Por quê? O que foi que aconteceu pelo amor de Deus?” (JOYCE, 2012, p. 103-04). O que aconteceu foi o seguinte.

– Você estava fazendo chá, Stephen disse, e eu cruzei o patamar para buscar mais água quente. A sua mãe e uma visita saíram da salada. Ela perguntou quem estava no seu

quarto.

– É? Buck Mulligan disse. O que foi que eu disse? Eu não lembro.

– Você disse, Stephen respondeu, *Ah, é só o Dedalus, a mãe dele morreu estupidamente.* (JOYCE, 2012, p.104)

Nisso Mulligan fica enrubescido e tenta uma pequena reflexão sobre a morte. “E a morte é o quê? (...) É uma coisa estúpida e só. Simplesmente não importa” (JOYCE, 2012, p. 104). Ele volta a acusar Stephen, que “contrariou o último desejo dela à beira da morte”. “Digamos que eu tenha dito isso. Eu não quis ofender a memória da tua mãe”. Então Stephen, “cobrindo as feridas escancaradas que as palavras lhe deixaram no peito”, diz “muito friamente” que não está pensando na ofensa à mãe, que está, na verdade, pensando na ofensa a ele mesmo. Que ofensa é essa? Dizer que a mãe tenha morrido estupidamente é uma ofensa? Como se houvesse morrido sem precisar morrer, era esse o sentido das palavras de Mulligan? Stephen não está preocupado com as circunstâncias da morte da mãe, mas com a acusação que sobra para ele. É isso? Tenta dizer ao acusador que nada tem a ver com o que se passa com a própria família, que não é parte daquele evento. Quer estabelecer distância daquilo que Mulligan insiste em trazer para perto. Vê-se depois, em Circe, que nessa hora Stephen mente. “Eles estão dizendo que eu te matei, mãe. Ele ofendeu a tua memória. Foi o câncer, não eu. Destino” (JOYCE, 2012, p. 832). Mas quando fala em destino Stephen mente de novo. Fala em destino pois está falando com a mãe carola.

O que é mais marcante na acusação feita por Mulligan é a declaração de Stephen: não apenas é inocente como a acusação sozinha o ofende. Mentira ou não, aqui vai outra recusa. Ele quer se afastar de novo: não só não matou a mãe como não tem nada a ver com isso. Não vive (ou tenta não viver) num mundo que permite que alguém morra estupidamente. É disso que ele tenta se livrar. Se Stephen aprendeu alguma coisa com a mãe, com a morte dela e com a vida que ela levou, essa coisa diz respeito à inviabilidade de uma vida a serviço dos poderes estabelecidos. Ao mesmo tempo, esta morte é tanto a lembrança de um pertencimento quanto uma marca da mortalidade dele mesmo, o filho.

Um filho que tem pensado a respeito de sua servidão. Ele está maltratado pelas condições em que vive, mesmo que tente se colocar acima delas. Os dentes, a higiene, os sapatos, o teto: tudo é lembrança de uma exílio que, apesar de todos os esforços, não deu ainda em um lugar totalmente diferente. Mais uma vez, Mulligan será aquele que vai tentar puxar Stephen de volta a esse mundo. A morte que Dedalus testemunhou é um aceno da própria morte, e por essas o jovem médico põe um espelho na cara do poeta que anda estropiado, para que ele se veja apesar de qualquer opinião elevada que tenha de si. “Olhe só para você, ele [Mulligan] disse, seu bardo horroroso!” (JOYCE, 2012, p. 101). E aí Dedalus tem um encontro. “Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem”. (JOYCE, 2012, p.102). Mulligan fez com que Stephen se visse pelos olhos dos outros, e nesse olhar o bardo

encontrou a própria mortalidade, sua condição maltrapilha, mundana e finita. Nesse encontro ele foi lembrado mais uma vez que pertence, sim, de qualquer forma, àquele mundo da morte estúpida.

Lévinas (2004, p.237) coloca este tipo de epifania nos seguintes termos: “A morte do outro homem me põe em xeque e me questiona, como se desta morte o eu se tornasse, por sua indiferença, o cúmplice, e tivesse que responder por esta morte do outro e não deixá-lo morrer só”. O outro que Stephen flagra no espelho é ele mesmo, uma visão desagradável e mortal. “Neste chamado à responsabilidade do eu pelo rosto que o convoca, que o suplica e que o reclama, que o outro é o próximo do eu”, diz Lévinas (2004, p.237-238). Stephen teme pelo destino do paupérrimo poeta que encontrou no espelho, a morte dele e a da mãe se misturam. Ela é outro descarnado rosto, vítima da mesma morte.

Nesse sentido a solidão de Stephen se transforma em matéria para a construção de sua identidade, para a formação de outro homem – sem família, tentando se afastar de sua religião e se colocando em oposição à cultura que moldara sua sensibilidade, no meio de um monte de caminhos, Stephen é um estrangeiro. A solidão em Lévinas (1987, p.55) ganha o sentido de soberania. Não é somente a privação de um relacionamento anterior com o outro, mas uma espécie de princípio básico: o sujeito está só *porque* é único. Portanto, a solidão é necessária como distinção e enquanto estabelecimento do sujeito.

No discurso e na maldade, Mulligan quer integrar Stephen, trazendo-o de volta. Daí a importância desse encontro no espelho. Ele foi levado através do espelho ao mundo da matéria, em que não existe salvação. Sua imagem no espelho é lamentável. Aquele lugar e aquela gente estão custando-lhe os dentes, a saúde e o sossego, mas o projeto estético que ele empreende na vida também tem seu preço: os gestos de recusa que Dedalus pratica não são suaves e deixam suas marcas. Ele está vivendo uma vida com um norte, já começou um percurso que quer ser grande, tem um projeto a cumprir, mas encontra no espelho o sinal inequívoco de que a vida sozinha quer dele uma certa cota. O exílio de Dedalus o coloca no caminho oposto àquele que contém o que Lévinas chama de “fruição”. O fruir da vida, em Lévinas, contradiz qualquer noção que atribua uma finalidade específica para a existência: “Fruir sem utilidade, em pura perda, gratuitamente, sem remeter para mais nada, em puro dispêndio – eis o humano” (1980, p.118). Stephen viu no espelho sua humanidade e experimentou a possibilidade da própria morte no contato com o fantasma da mãe. E ele suspeitava disso pois parece ser visitado pelo fantasma da mãe há muito tempo. Mas é sempre um susto. Essa aparição traz o peso daquela impossibilidade, daquele encontro com o mistério da morte. Ele está sendo lembrado do que deseja esquecer. “Na fruição”, diz Lévinas, “as coisas voltam às suas qualidades elementais” (1980, p.118). Entre outras coisas, o conhecimento e a aplicação desta noção são fatores que afastam as personalidades de Dedalus e Leopold Bloom. O mais velho, homem de muitas facetas, quer lidar com o mundo na medida do possível – e talvez

venha daí sua insistência em não colocar em termos claros a situação que vive com a esposa –, enquanto o jovem poeta coloca à mesa, ainda que com certa falsificação, o que o incomodou no tratamento dado por Mulligan à memória da mãe morta. É como se Stephen quisesse declarar seu exílio pela linguagem, como faria com linguagem corporal um fiel que, obrigado a permanecer na igreja, permanecesse de pé enquanto todos se ajoelham.

Para Stephen, pertencer é uma espécie de apagamento. Mulligan sabe disso e deseja reafirmar: você pertence, não pode escapar. Mas se ele aprendeu alguma coisa com a morte da mãe foi algo parecido com a própria mortalidade e, portanto, algo que diz respeito à vida ou à maneira de vivê-la. Ao longo de *Ulysses* ele vai empreender uma jornada que passa por este questionamento: como rodar por este mundo? O Dedalus que surge pela manhã e faz seu desjejum na companhia de estranhos é o mesmo que, à noite, vai à casa dos Bloom e toma leite achocolatado e faz xixi no quintal?

Tem aqui uma sugestão, portanto, de que na morte de um outro, Dedalus, este personagem que a princípio parece querer se desconectar da vida em comunidade, aprende, ou apreende, ou captura um sentido da experiência humana que lhe vinha escapando. Testemunhamos este encontro sempre que May Dedalus surge como fantasma, seja no discurso de Buck Mulligan ou nas ruminções de Stephen, ou ainda ganhando corpo e voltando ao mundo dos vivos em Circe, mais adiante no livro. Como o assassino de *Não matarás*, que viu em seu esforço para continuar vivo aquela vontade que não entendera em sua vítima, Stephen tira da morte da mãe uma lição que diz respeito às consequências de seus gestos de recusa. Mas o fantasma da sra. Dedalus, quando surge de qualquer profundidade, sugere com sua presença a incompletude de qualquer gesto, em qualquer direção: não estando viva nem morta, a mãe não pode ser acolhida nem abandonada, não veio contar boa nova. É menos um fantasma do que um morto-vivo, zumbi, um *undead*, um *ghoul*, “um mascador de cadáveres”. É um ser que se alimenta dos vivos. O que é que você pode fazer quando encontra um parente que desejaria se alimentar da sua carne? Não pode abraçá-lo, não pode enterrá-lo. E empalhar a mãe, como fez Norman Bates em *Psicose*, vai ser sempre a pior alternativa. Mas pode-se pensar em empalhar a mãe num sentido figurado: imaginar um Dedalus que surgisse totalmente diferente em *Ulysses*, emulando os modos da falecida: apegado à religião, tirando a roupa do corpo para dar aos irmãos, abdicando de sua arte em favor da família, um arrependido que fica a cada passo mais distante de qualquer gesto que signifique emancipação. É isso o que May Dedalus vem cobrar já zumbificada? É a essa possibilidade que Stephen responde “Não, mãe. Deixe-me estar e me deixe viver” (JOYCE, 2012, p.107)?

Ele não empalhou a mãe para guardá-la no porão, não tomou para si a personalidade dela, nem ficou em casa para cuidar dos irmãos. Qualquer coisa que Stephen tenha aprendido no evento da morte de um outro não transformou a recusa em acolhimento ou corroboração. Ele ainda é aquilo

que inventou num esforço por autonomia. Aprendeu que existe um outro com vontade diferente da dele. Oposta, no caso da mãe: ela pede que ele se ajoelhe, Dedalus decide permanecer em pé. Ela morre (e morreria independente do gesto) e o que resta? A vida, mas a vida foi uma lástima. Stephen sente aí o peso de uma responsabilidade: estava lá, fez parte, também matou. E como é que ele reage quando a morta-viva o assombra? Com abandono, de novo. Abandonar é coisa fácil? Ou melhor: um gesto de recusa não é o mais difícil? Se por esse ângulo tal gesto parece coragem, Leopold Bloom teria uma disposição assim para encarar os fantasmas que lhe aparecem? Dedalus fez o que maquinou fazer e recebe por isso, agora, essa visitante inconveniente. Ou como cita um aluno de Stephen logo no começo de Nestor, o segundo episódio, que se passa na escola: “Outra vitória que nem essa e nós estamos perdidos” (JOYCE, 2012, p.104).

Daí o seguinte. A gente aprende alguma coisa com os outros? Dizíamos que a solidão de Stephen é matéria para sua construção identitária. Mas ele fica um pouco menos só toda vez que é assombrado pelo fantasma da mãe. No evento da morte dela, Dedalus teve um encontro com outro ser. O fantasma remete sempre àquela ocasião, está ali como lembrete de que existe um mundo alheio às invenções dele, dizendo que as coisas não saem do lugar quando ele tira os olhos de cima delas. Isso ele aprendeu, no 16 de junho de 1904, ainda que a contragosto. E talvez venha daí a última recusa de Stephen neste livro, quando ele não aceita dormir aos cuidados dos Bloom no número 7 da rua Eccles. Existe um mundo que segue independente dele, sim, mas ele escolhe tentar seguir independente do mundo. Não tem necessidade de dormir ou pertencer ou ter uma casa ou helenizar a Irlanda, como queria Buck Mulligan. Se May Dedalus aparecesse como fantasma para pedir ao filho uma vingança contra seus assassinos (e, vá lá, é um pouco por isso que ela surge), Dedalus só teria a dizer que a briga não é dele.

Acaba que Stephen tem postura bem diferente daquela do protagonista de *Não Matarás*. Se no filme o assassino tenta se apegar à vida como ela se apresenta, em *Ulysses* o artista quer seguir sua vida-obra apesar do encontro, apesar da assombração. Nesse sentido Stephen começa e termina o dia como um mantenedor de si mesmo, alguém que constrói o mundo no discurso.

Quando Dedalus arrisca uma definição de fantasma ele pontua três situações. “— O que é um fantasma? Stephen disse com formigante energia. Alguém que desapareceu na impalpabilidade através da morte, através da ausência, através de uma mudança de hábitos” (JOYCE, 2012, p.341). Um fantasma que desaparece na impalpabilidade através de uma mudança de hábitos é uma dessas imagens que valem o romance. O rei Hamlet, então, depois da morte, deixou de frequentar os jardins do palácio durante o dia e começou a aparecer sob a névoa, à noite, adotando o hábito esquisito de não falar a não ser por muita insistência, louco de medo do canto do galo, vingativo em vez de tranquilo, o fantasma de um pai no lugar de um pai. Mas não. É provável que Dedalus se refira à própria ausência, à mudança de hábitos dele, que saiu de casa e que é condenado a vagar por

uma cidade de estranhos. Assim ele é avistado: “O senhor Bloom de olhos fixos viu um rapaz delgado, trajando luto, chapéu largo” (JOYCE, 2012, p.208).

É de particular interesse para nosso propósito imaginar que o não pertencimento de Stephen tem algo de fantasmático, que ele se refere a si mesmo quando fala de uma impalpabilidade, ciente de que se afastou de tudo em nome de um projeto de vida e arte que não cabe nos padrões estabelecidos por seus conterrâneos, e que naquela cidade em que as pessoas andam para resolver seus propósitos, cada um advogado de si, existe um espírito que, por viver em ausência, enxerga não uma versão mais precisa da realidade, mas uma outra experiência do real. Serviria-nos imaginar também que, se tem alguém ciente da proporção mítica de cada ato banal daquele dia, esse alguém é Stephen, um personagem feito para, afinal de contas, no universo paralelo da ficção altamente autobiográfica de James Joyce, escrever todos os outros. Nessa cidade em que cada um cuida de seus afazeres, se existe alguém que pratica um ofício desinteressado, homem sem artimanhas, um observador falsamente desatento, então esse homem é (bom, que surpresa!) Stephen.

3.2. APRENDIZADO

Depois de um começo de manhã chato e incômodo, depois de haver se livrado, por enquanto, de Buck Mulligan, depois de cumprir suas obrigações na escola em que trabalha, Stephen vai pela praia, afinal só, num monólogo sob a influência do verde e sob o símbolo das ondas (isso de acordo com a tabela que separa os capítulos de *Ulysses* em episódios homéricos, presente em diversas edições do romance, incluindo a tradução brasileira utilizada no presente trabalho [em JOYCE, 2012, p.92]). Por poder caminhar desacompanhado, Dedalus volta sua atenção para o mundo próximo, e, embora agora Mulligan não o obrigue a preparar golpes e revides, ele continua a travar um tipo de luta contra o que se apresenta aos sentidos, numa interação que – vale lembrar que há poucas horas ele encontrava o fantasma da mãe – é também aprendizado:

Abra os olhos agora. Vou abrir. Um momento. Será que tudo desapareceu depois? Se eu abrir e estiver para sempre no negro adiafano. Finito! Vou ver se posso ver. Agora. Olharomar. O tempo todo lá sem você: e sempre será, mundo sem fim. (JOYCE, 2012. p.141)

Já fizemos menção a este trecho enquanto tratávamos de Bloom. O homem mais velho também fechava os olhos, em sentido figurado, para o adultério da esposa, e nessa postura havia algo do experimento infantil de Stephen. Com este teste (ou jogo) Bloom queria observar o comportamento do mundo sem nele pesar sua mão (e, no que diz respeito a Bloom, o busílis é estabelecer em que medida este *deixa-estar* se transforma em interferência). Stephen tem como interlocutores neste momento o mar, a praia, as pedras sob os sapatos, o mundo mesmo, e uma vez

que brinca de testar sua influência sobre todas as coisas, ele continua um percurso que tem como destino um lugar (um estado de espírito) capaz de ressignificá-las. Ele está ali para ler as “assinaturas de todas as coisas” (JOYCE, 2012, p.140). Como destaca Umberto Eco (1989, p.35), em *Proteu*, o episódio em questão, o leitor acompanha a reflexão de Dedalus sobre a crise que ele atravessa. Para Eco, o personagem reflete sobre haver deixado de ser alguém e sobre não ser, ainda, uma pessoa diferente. Ele está no meio de um caminho.

Este passeio de Stephen, que é leitura do mundo e investigação, encontra em Lévinas uma reflexão que é tanto uma pista importante para que percebamos a diferença entre os procederes de Dedalus e de Bloom, quanto uma indicação na direção contrária: sugestão de que, em momentos diferentes, os dois protagonistas masculinos de *Ulysses*, cada um levando em si uma faceta autobiográfica de James Joyce, operam de maneira mais ou menos semelhante. Aqui Stephen também carrega aquela curiosidade que é característica notável de Leopold Bloom. A diferença é que o jovem poeta é aprendiz nesta espécie de jogo, sujeito que começa uma trajetória agora, pela manhã, e que vai terminá-lo, talvez, um pouco diferente pela noite, quando, apesar de recusar o abrigo oferecido por Bloom, encontrará naquele “pai não-consubstancial”, de que falava Anthony Burgess, um lugar onde entender a própria jornada, lugar onde observar ainda uma última vez uma semelhança e uma diferença: onde dar início, finalmente, a um exílio verdadeiro (imaginando que Dedalus não ficaria na Irlanda, depois do dia 16, assim como fez Joyce). Diz Lévinas, sobre este processo de conhecimento de si através do outro:

Basta andar, fazer para apoderar-se seja do que for, para apanhar. Tudo, num certo sentido, está no lugar, tudo está à minha disposição no fim de contas, mesmo os astros, por pouco que eu faça contas, que eu pense nos outros intermediários ou nos meios. O lugar, ambiente, oferece meios. Tudo está ao alcance, tudo me pertence; tudo é de antemão apanhado com a tomada original do lugar, tudo está com-preendido. A possibilidade de possuir, isto é, de suspender a própria alteridade daquilo que só é outro à primeira vista e outro em relação a mim – é a maneira do mesmo. No mundo estou em minha casa, porque ele se oferece ou se recusa à posse. (O que é absolutamente outro não só se recusa à posse, mas contesta-a e, precisamente por isso, pode consagrá-la) É preciso tomar a sério o reviramento da alteridade do mundo na identificação de si. Os “momentos” dessa identificação – o corpo, a casa, o trabalho, a posse, a economia - não devem figurar como dados empíricos e contingentes, chapeados sobre uma ossatura formal do mesmo; são as articulações dessa estrutura (LÉVINAS, 1980, p.25).

Seria bom ver em partes esta citação grande. (Tirá-la do contexto aplicando-a a esta caminhada de Stephen é uma arbitrariedade que parece inevitável) Em primeiro lugar, um trecho que tentamos desenhar durante toda esta pesquisa até agora, nunca com uma clareza assim. Lévinas diz que a maneira do mesmo é suspender a alteridade daquilo que é outro – que, aliás, só é outro condicionalmente: à primeira vista e a partir de mim. Isto que ele chama de “a maneira do mesmo” é (ou parece ser) aquele impulso totalizador que atravessa todo o pensamento ocidental, contra o

qual ele escreve *Totalidade e Infinito*. Dizíamos logo acima que Stephen Dedalus é um iniciante num tipo de jogo que Leopold Bloom conhece bem: este tipo de jogo, para defini-lo em Lévinas, implica um abandono desta “maneira do mesmo”. Dedalus vai testando tal abandono enquanto tenta ler a assinatura de todas as coisas (e aí mora aquela questão da leitura como forma de começar uma viagem em direção ao outro, por mais que isto pareça um slogan publicitário de campanha pró-leitura de qualquer governo em qualquer época). Em seguida, uma frase que diz respeito mais diretamente à hospitalidade: “No mundo estou em minha casa, porque ele se oferece ou se recusa à posse”. Isto é: o mundo é minha casa pois nele eu tomo conhecimento da alteridade do próprio mundo, que ou é moldado por minha experiência (numa diluição da alteridade) ou a atravessa, causa nela uma fissura, num gesto de recusa. Assim, abandonar a “maneira do mesmo” seria deixar de investir numa relação com o outro que se oferece à posse – tal modo de acessar a alteridade é o utilizado por Leopold Bloom, que prefere gatos a cães (presumimos, aqui, que um gato estará muito menos disposto a se deixar possuir). Stephen está fazendo coisa parecida neste episódio da praia? Sim e não. Ele reconhece a alteridade do mundo: vê que as coisas não saem do lugar quando delas ele tira os olhos, mas segue colocando sobre as coisas seu repertório erudito. Está lendo o mundo (no sentido figurado) através de suas leituras (no sentido literal). Daí quais são essas leituras? Não nos interessa vê-las para entender que influências moldaram a mente de Stephen: relevante é o fato de que ele não consegue olhar o mundo sem elas – e com Bloom isso também foi impossível: também ele enxerga na assinatura de todas as coisas presentes uma marca das coisas passadas, e neste sentido Dedalus, Molly e Bloom são iguais: três leitores do mundo através de uma bagagem emocional. De forma que apesar de o assunto aqui ser, no momento, Stephen, vale ampliar o escopo para encontrar com mais facilidade a questão da hospitalidade incondicional – uma vez que o mundo funciona como casa.

Como fica a questão da hospitalidade incondicional quando carregamos sempre a bagagem de uma experiência prévia com o mundo? Tal hospitalidade demanda gestos impossíveis, diz Derrida. Para o pensador argelino, se houver hospitalidade, ela deve ser levada ao extremo de ameaçar o domínio de nosso espaço, do lar, da nação. Voltando ao trecho grande de Lévinas: “O que é absolutamente outro não só se recusa à posse mas contesta-a e, exatamente por isso, pode consagrá-la” - a descrição de um encontro com um outro tão outro que, mais do que não se encaixar numa visão prévia, ele faz rompê-la, e invalidá-la. Mas de que maneira o resultado de um tal encontro pode consagrar a posse, ou ainda: pode reestabelecer aquele domínio perdido num primeiro momento? Existe aí a fundação de um conhecimento novo? Ou ainda: o não-apagamento da alteridade acaba por gerar, com a diferença, com o outro, um saber ele mesmo outro, de forma que viria daí a noção de pluralismo na compreensão de Lévinas: do conhecimento como um rio que é muito grande pois tem muitos afluentes – ou a imagem de um rio principal é anuladora desta

concepção de pluralismo? Talvez sirva-nos melhor a ideia de um mar que é muito grande, sem um destino apenas (diferente do rio que vai numa direção, o mar nesta imagem fica parado banhando muitos lugares ao mesmo tempo), para o qual correm muitos rios. Receber uma alteridade que não se oferece como posse é ter a consciência da impossibilidade de se dominar aquele mar, de vencê-lo, de contê-lo, e essa lição, naquela altura, Stephen parece não haver aprendido. “Basta andar, fazer para apoderar-se seja do que for”, diz Lévinas, e nesse sentido a imagem do mar parece ainda mais interessante, uma vez que será sempre impossível apoderar-se do mar só resta a oportunidade de perder-se nele, em morte ou contemplação. Lévinas falava de um “reviramento” da alteridade na identificação de si, da possibilidade de se enxergar o avesso do que se apresenta e, a partir daí, construir uma identidade que sirva à “maneira do mesmo”.

“Olharomar”, Dedalus diz, ele mesmo o exilado que, a julgar por seu correspondente fora da ficção, vai investir contra o mar e fugir da ilha que é a Irlanda. No passo-a-passo do aprendizado que o dia 16 de junho de 1904 representa para Stephen, neste momento, no fim da manhã, ele ainda não encontrou o sujeito que pratica a hospitalidade até literalmente, e se sua busca é por um pai, com tudo o que a paternidade pode representar, sua jornada vai terminar mesmo no lar dos Bloom, com ele sendo acolhido, hóspede arisco e bom aprendiz. Uma jornada que começou com um encontro – no espelho, com o fantasma da mãe – e vai terminar em outro. Para Burgess (1994, p.101), Dedalus dá início a esse percurso em benefício de sua arte, mas a vida e a arte desse sujeito que sai como que montando poesia na praia são indissociáveis: por isso ele é um falso observador desinteressado, por isso quer terminar esta trajetória no lar em que se recusa a dormir.

4. NA ZONA FANTASMA

Se ao longo do dia que é *Ulysses* Stephen Dedalus e Leopold Bloom se deparam com as diferenças com as quais têm que lidar para que também o livro saiba encontrá-las, se durante o romance isso acontece bastante, numa estrutura que joga com as possibilidades de compreensão, temos em Circe, o episódio do bordel, que é o maior capítulo de *Ulysses* em tamanho, os fantasmas apresentados mais cedo no dia, as diferenças, os avatares dessas diferenças, surgindo em alta velocidade, cada um a uma hora e em algumas ocasiões vários juntos, num exercício em que todas essas presenças chegam ao leitor diretamente, quando elas falam e ganham o poder de interferir com liberdade no que se passa, poder de transformar o que (e quem) até aquele momento pensávamos conhecer. Isso acontece com Leopold Bloom, em especial. Quando terminado o episódio, saberemos mais sobre ele do que sobre qualquer outro sujeito, conhecendo fragmentos inclusive inconciliáveis de sua personalidade, coisas que os outros dublinenses não imaginariam, coisas que o próprio livro manteve mais ou menos contidas até aquela ocasião, quando, caminhando noite adentro atrás de Stephen, num misto de perseguição e vigilância, Leopold Bloom atravessa uma zona fantasma, lugar onde encontra monstros, mortos, bichos, fantasmas(!), um lugar na cidade que é como uma descida a outro círculo. Ao mesmo tempo, num ângulo mais corriqueiro, é um lugar em que a embriaguez vai alterar a percepção desses viajantes sobre todas as coisas que acontecem. Relevante, portanto, como destaca Stuart Gilbert (1955, p. 313), que justo Leopold Bloom chegue a essas alturas relativamente sóbrio²¹, enquanto Stephen já está para o outro lado, sozinho entre estranhos, acreditando que não tem nada a perder e gastando, na farra (uma farra, a bem da verdade, melancólica), o pouco dinheiro que tem, aquele que ganhou mais cedo das mãos do Sr. Deasy, dinheiro que é tão custoso de se ganhar, requer tanto contratempo, e que vai embora com uma facilidade que angustia o sr. Bloom, até esse momento o único desperto, também aqui um conciliador, um mantenedor, alguém que quer para si a tarefa de segurar algo frágil.

Bloom vai ao resgate desse homem no qual vê um filho, como se um pouco a contragosto fosse obrigado a entrar num território mais perigoso do que aqueles em que transita cotidianamente. Talvez isso não seja verdade, mas ele quer para si nesse momento essa aura de bom samaritano, um sujeito que vai além de seu caminho para ajudar o outro, intenção heróica, um inimigo do mal. Ele desconfia que as companhias de Stephen estão mais do que indiferentes ao jovem poeta: estão mal intencionadas, e nessas ele começa a percorrer a região dos bordéis um tanto desavisado. Ele chega “suado sob as lâmpadas elétricas” (JOYCE, 2012, p.671), “bafejante”, “lufante”, “arqueja”, “solta um grunhido”, diz: “Fisgada aqui do lado. Por que eu fui correr?”. Preocupado em não perder

21 “Em Circe o livro está bêbado e provoca o leitor ao revelar-lhe muitos segredos”, afirma Kiberd (2009, p. 226)

Stephen de vista, corre e atravessa a rua intempestivamente. Quase sofre dois atropelamentos, se bate, não sem algum sacrifício consegue parar e perceber que chegou a algum lugar, entrou. “De raspão essa mas curou a fisgada”(JOYCE, 2012, p.672). Está “meio zozzo”, com “aquela canseira”, diz: “Já é demais para mim” (JOYCE, 2012, p.673). Então, numa exclamação até contida (“Au!”), vê alguém ou algo ou alguma coisa, no que é pra Bloom o primeiro encontro nesse lugar diferente. “(Uma figura sinistra reclina-se de pernas pregueadas contra o muro da O’Barnes, face ignota, injetada de escuro mercúrio. De sob um sombreiro abalargo a figura o observa com um olhogordo”)(JOYCE, 2012, p.673).

Daí acontece de Bloom querer esconder seu nome. A forma como ele tenta fazer isso é engraçada, de uma malandragem um pouco infantil, boba, como se aquele sujeito com aquele papo fosse conseguir enganar alguém. Ele tenta falar com a figura que veio como que das sombras, surgiu quase do nada, e ele tenta falar em espanhol. “*Buenas noches, señorita Blanca. Que calle es esta?*” (JOYCE, 2012, p.673). “Que rua é esta?” como se estivesse perdido, em outra língua como se não fosse dali. Chega tentando se fazer passar por um estrangeiro, interessado em manter intocada a reputação de Leopold Bloom, assumindo talvez seu codinome de amante latino, Enrique Flor, para manter intacta a imagem que quer construir para si, que de certa forma busca proteger ao longo de todo o dia – e aqui, de novo, é necessário não esquecer que, para dar prosseguimento às maquinações adúlteras que ele esquematiza, Bloom adota um outro nome, uma identidade que mantém a do pai de família intocada, ele se transforma em Henry Flower quando troca cartas bastante *calientes* com uma mulher que quer se chamar Martha.

O que a figura responde? A figura, que o livro não faz atender por señorita Blanca, responde em irlandês: “*Sraid Mabbot*”, diz simplesmente o nome da rua, inevitavelmente lacônica, como se lidando com um pilantra que, a seguir, muito liso, se despede (“*Slan Leath*”) e segue seu caminho. Leopold Bloom criou para si uma identidade fictícia que só faz denunciar as outras: no que existe de fajuto nessa resposta em espanhol ele escancara, não pela primeira vez mas talvez definitivamente (chegando nesse capítulo, já tão longe no dia) a astúcia do bom marido, do pai de família, e deixa exposto um ângulo que vai ser difícil ignorar. James Joyce pretendia ver este personagem sob diversos ângulos, quis criar uma figura completa, como acreditava não haver na literatura ocidental até ali, segundo consta no livro de Frank Budgen (1972, p.17). “Ele é também um homem completo – um homem bom”, Joyce teria dito. Homem bom traído pelo próprio procedimento que o inaugura, quer dizer: ao ver o sr. Bloom de tantos ângulos, o que há de bom em seu comportamento? Existe isso: uma bondade em essência que coordena todas as ações de um personagem, ou ainda de uma pessoa? Quando Leopold Bloom entra na zona fantasma, o território mais selvagem do livro, ele vê fragmentadas suas pequenas ficções, e nessa hora ele encontra a mesma coisa que nós, leitores, encontramos. Não fragmentos de uma essência esmigalhada, mas

partes que, juntas, não formam necessariamente um todo coerente. O contrário de um sujeito em essência bom seria um sujeito de maldade inegável, homem vil, alguém que, por exemplo, tivesse a audácia de se masturbar no meio da rua ao ver uma moça muito mais jovem (e manca!), ao longe na praia, inocentemente tomando conta de uma criança: alguém capaz de mentir e enganar a mulher, de esconder toda uma outra vida sob um outro nome, de tentar criar uma outra identidade para poder viver outra experiência – experiência marcada pelo desejo sexual, que para esse sujeito é uma espécie de vício, ele que parece (pelo menos no dia 16) um masturbador compulsivo, um capacho da luxúria, sujeito que foge dos próprios problemas como um gato foge da água. Leopold Bloom faz (e é) tudo isso. Talvez seja necessário desmontar essa ideia, que carregamos no presente trabalho até aqui, de que existe em Bloom, em essência, um homem bom. Não há lugar melhor para isso do que essa zona fantasma, esse lugar em que nos encontramos em Circe, pois é aqui que a noção de identidade existente na concepção deste personagem mais se evidencia.

4.1 ESSÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO

É possível que justo essa fragmentação da noção de sujeito seja o motivo pelo qual Jacques Derrida tenha se detido em James Joyce, em especial nas obras finais da carreira do irlandês, este *Ulysses* de que tratamos e o *Finnegans Wake*. Mais de uma porção de estudiosos tratou das relações entre a obra de um e de outro, do pensador e do romancista. Nosso objetivo aqui nunca foi circular todas essas leituras, mas existe uma em particular, num ensaio de Derek Attridge, do qual vimos uma passagem lá na introdução, que nos oferece o ponto de partida necessário para que possamos costurar justo em Circe uma noção de identidade capaz de enriquecer nossa visão sobre os personagens de *Ulysses*, sobre a maneira como se dão as relações entre eles. Começamos pela introdução de *Joyce Effects: on Language, Theory and History* – a citação é muito grande, mas o objetivo aqui é prestar bastante atenção nela:

Mas a particularidade de Joyce (e eu uso o nome para representar o grupo de textos sob essa assinatura), o lugar de Joyce na história cultural, filosófica e política, e as condições sob as quais Joyce é lido hoje, não podem ser generalizados para outros escritores de maneira simples. A leitura derridiana de *Ulysses* e *Finnegans Wake* aponta - num envolvimento detalhado com o texto e suas inter-relações com outros textos sobre os quais Derrida comentou - a peculiar aptidão da escrita de Joyce para qualquer um envolvido na empresa desconstrutora dos sistemas ideológicos predominantes de nosso tempo (e suas manifestações políticas, institucionais, e culturais). Em especial, o simulacro, ou paródia, que Joyce faz do modelo científico de conhecimento acumulativo – a enormidade enciclopédica de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, a preocupação com informação factual precisa, as redes interconectadas que atravessam cada texto, e que alcançam texto a texto, e vão produzir, do texto à história e à biografia (a de Joyce, a nossa), uma série infinita de efeitos coincidentes que não são de forma alguma aleatórios (ou que carregam uma aleatoriedade programada antecipadamente por leis do texto) – produz um campo sem precedentes no qual os princípios ordenadores do

conhecimento científico podem ser testados uns contra os outros, podem ter reveladas suas dependências no que há de aleatório, no excludente, no contra-racional, e no contingente e, talvez mais importante, e mais específico para Joyce, podem ser expostas a uma risada que atravessa todos os limites, penetra todas as barreiras, e parodia todas as leis - não a risada irreverente do carnaval (embora isso esteja presente), mas uma risada que pré-existe e pressupõe todos os esforços da tradição científica ou analítica para erigir leis que protejam o território do “sério”. (2004, p.28)²².

Aqui Attridge se detém na conexão quase que imediata entre as operações produzidas²³ pelos textos de James Joyce e aquelas pretendidas pelo pensador argelino – ele faz uma espécie de apanhado dos motivos pelos quais a obra Joyce é de particular interesse para Jacques Derrida. Derrida se apropria do trabalho de Joyce para realizar o seu, mas a sugestão de Attridge parece querer dizer que existe, na obra do irlandês, um componente específico para isso, que há lá um desafio – na forma de uma risada – à maneira como se organizam o pensamento e a cultura da sociedade ocidental. Quando Attridge afirma usar o nome de Joyce para marcar o grupo de textos que convivem sob essa assinatura, está se afastando da necessidade de uma intenção primeira, vinda de Joyce, que nortearia o caminho a ser percorrido por esses textos – em outras palavras: não importa se os escritos de JJ foram feitos para realizar uma determinada operação (aqui no caso, para dar essa risada), importa que eles tenham esse efeito em uma leitura particular. Em seguida, Attridge afirma que o que permeia muito do que Derrida escreveu sobre Joyce é a busca por uma teia de inter-relações, uma cadeia de movimentos na cultura a fazer com que um texto nunca tenha começo ou fim, com que seja difícil aquele gesto de fechar um livro que foi lido da primeira à última linha. Não espanta que Derrida, autor de tantos textos, um visitante de tantos textos, tenha em alta conta o autor de *Finnegans Wake*, que termina com o começo e começa com o final. Por essa via, quando

22 “But the particularity of Joyce (and I am using the name to stand for the group of texts bearing that signature), the place of Joyce within cultural, philosophical, and political history, and the conditions under which Joyce is read today, cannot be generalized to other writers in any simple way. Derrida’s reading of *Ulysses* and *Finnegans Wake* point up – by detailed involvement with the text and its interrelations with other texts he has commented on – the peculiar aptness of Joyce’s writing for anyone embarked upon a deconstructive engagement with the governing ideological system of our time (and its political, institutional, and cultural manifestations). In particular, Joyce’s simulacrum, or parody, of the scientific model of cumulative knowledge – the encyclopedic inflation of *Ulysses* and *Finnegans Wake*, the concern with precise factual information, the interconnecting networks that run through each text, and that reach from text to text, and from text to history and biography (Joyce’s, our own), to produce an endless series of coincidental effects that are not at all random (or whose randomness is programmed in advance by the laws of the text) – produces an unparalleled field in which the ruling principles of scientific knowledge can be tested against themselves, can be made to reveal their dependence on the aleatory, the excluded, the counter-rational, and the contingent, and, perhaps most important of all, and most specific to Joyce, can be exposed to a laughter which overruns all enclosures, penetrates all boundaries, and travesties all laws – not the irreverent laughter of the carnival (although that is a part of it), but the laughter that pre-exists, and presupposes, all the efforts of the scientific or analytic tradition to erect laws that protect the territory of the ‘serious’”.

23 Operações que dizem respeito, ainda segundo Attridge (p.118), à maneira como a pós-modernidade, de forma geral, entende a leitura: “Não pretendo oferecer qualquer descrição totalizante do pós-modernismo, só desejo observar que uma característica de algumas das mais interessantes e deleitáveis obras de arte de tempos recentes tem sido uma abertura às operações do acaso, incluindo uma abertura às contingências de um contexto particular no qual a obra será desfrutada por um leitor particular”. No original: “I do not intend to offer any totalizing description of postmodernism; all I wish to observe is that one feature of some of the most interesting and pleasurable art of recent times has been an openness to the operations of chance, including an openness to the contingencies of the particular context in which the work is enjoyed by a particular reader”, daí a relevância da obra de Joyce até os dias de hoje.

ler Joyce é ter contato com tradições inteiras, há nas leituras que Derrida faz de *Ulysses* e *Finnegans Wake* um tipo de apropriação, tipo de pedido para que textos que dizem tantas coisas digam também aquilo que concerne às teias fundadas por Derrida. Se não existe aí um tipo de totalização, isso acontece pois Derrida age ciente da inesgotabilidade daqueles textos – marca disso é a anedota que o pensador conta, em *Ulysse Gramophone*, sobre sua tentativa de contar quantos “yes” existem em “Penélope”, capítulo final de *Ulysses*. Claro que JD sabe que seria possível encontrar um número final, “X”, de ocorrências da palavra “yes”. O que ele ressalta, ao falar de uma tentativa infrutífera, é a inutilidade de uma tal busca, quer dizer: enumerar seria dar cabo de uma possibilidade, fechar um número, para, a partir daí, saber de antemão, a cada vez que fosse percorrer o texto, que ali o “sim” aparece tantas ou tantas vezes. Fechar esse número seria admitir que no capítulo final de *Ulysses* existe uma essência sem a qual qualquer outra leitura estaria sempre equivocada: o “sim” aparece lá, por exemplo, 666 vezes e isso só pode querer dizer uma coisa.

Derek Attridge fala do interesse de Derrida por Joyce e destaca, melhor do que em qualquer tentativa presente nesta dissertação, a conexão entre as obras do romancista e do pensador. Em Joyce “existe uma série infinita de efeitos coincidentes que não são de forma alguma aleatórios”, e esse nos parece quase que o *modus operandi* do texto derridiano. Que existam efeitos coincidentes não significa necessariamente que relações de dependência devam vir daí – e aqui mora o trecho que mais nos interessa nessa passagem de Attridge, quando a paródia de Joyce “produz um campo sem precedentes no qual os princípios ordenadores do conhecimento científico podem ser testados uns contra os outros, podem ter reveladas suas dependências no que há de aleatório, no excludente, no contra-racional, e no contingente”.

Talvez este modelo, esta “maneira de fazer”, seja também a forma usada por Joyce para dar vida a Leopold Bloom, Molly Bloom e Stephen Dedalus, os três personagens de *Ulysses* dos quais nos ocupamos neste trabalho. Vimos até aqui, através de alguns exemplos, que Leopold Bloom toma diversas atitudes contraditórias durante o dia, num modo de vida que contraria as expectativas de sua época, do lugar onde vive, e mesmo da esposa que divide com ele o teto da casa onde moram, no número 7 da rua Eccles. Bloom algumas vezes parece querer falar pela mulher, em outras faz de tudo para não atravessar uma vontade dela. É um judeu com uma grande queda por carne de porco, interessadíssimo no que deve se passar na cabeça de um gato enquanto mastiga todo tipo de animal disponível nas vendas de Dublin. Molly também parece movida pela contradição, enquanto Stephen segue assistindo uma luta entre emancipação e paralisia, de forma que ninguém aqui mantém uma identidade estática – os personagens de *Ulysses* realizam seus propósitos através do movimento: por isso utilizamos a noção de uma jornada. São *pessoas* vistas ao longo de um caminho - as mais ou menos 18 horas no dia 16 de junho de 1904 -, personagens que são enquanto fazem. Isso causa um esvaziamento de certo senso comum que vê em Leopold Bloom um homem

bom, em Molly uma mulher adúltera, em Dedalus um jovem perdido. Por isso Circe, esse episódio mais ou menos teatral em que cada personagem nos é apresentado, chamado a falar, nos parece o território ideal para finalizar esta dissertação: é o lugar que mais deixa claras as facetas muitas das vezes inconciliáveis dos personagens presentes, lugar em que a alteridade fala sem intermediários, onde os fantasmas ganham vida e se divertem e cobram dívidas e se manifestam em outras pessoas. Nas palavras de Stuart Gilbert: “Objetos inanimados, pensamentos não pronunciados, ganham vida, falam e se movem como seres zoomórficos independentes. (...)Todas essas alucinações, no entanto, são ampliações de algumas circunstâncias reais”, e Gilbert continua: “elas têm uma lógica própria e não são apenas visões vazias”²⁴.

Nesse lugar de transformação, antes que Bloom aparecesse, Stephen e Lynch, a única companhia que sobrou ao poeta, já estavam caminhando sob o olhar vil de uma cafetina peçonhenta, ambientados e sem aparentar desconforto, sem muito interromper o curso da conversa, que pegamos pela metade. Diz Stephen: “De modo que os gestos, não a música, não os odores, seriam uma língua universal...” (JOYCE, 2012, p.669), mantendo ainda alguma ordem no próprio discurso. Então Bloom aparece, esbaforido como alguém com muito mais do que 38 anos, todo torto. Concentrado, porém, na tarefa que tem pela frente. Encontra a figura com quem fala espanhol, sai pela tangente. Só que ele não vai muito longe, nem precisa ir muito para dentro desta zona para encontrar o pai. O próprio pai. “Surge barbada uma figura encurvada trajando o longo cafetã de um sábio do Sião e um gorro de fumante com borlas magentas. Óculos córneos pendem das abas do nariz. Listas amarelas de envenenamento no rosto convulso” (JOYCE, 2012, p.674). O próprio pai, um judeu, vestido como estaria vestido alguém fantasiado de judeu no carnaval. Bloom, o filho (“reduziram” a filho aquele que pretendia ser um pai zeloso para Stephen), não poderia estar em lugar pior. Diz Rudolph, o velho: “Eu disse jamais não ir com góí bêbado” (JOYCE, 2012, p.674). Ao que Bloom, de novo, na hora do aperto, apela para uma outra língua: “*Ja, ich weiss, papachi*” - e aqui ele vai tentando falar a língua do pai num sentido figurado²⁵: vai tentando se adequar às exigências da situação, transformando-se em benefício de quem encontra. Por agora, virou o filho²⁶. Na descrição da idumentária e do aspecto do velho, a pista desta condição: “listas amarelas de envenenamento no rosto convulso”. Rudolph traiu o judaísmo ao cometer suicídio por

24 Em inglês o trecho tirado de Gilbert fica melhor: “Inanimate objects, unuttered thoughts, take life, speak and move as independent, zoomorphic beings. Spectres rise from the dead, the squalid brothel parlour is transformed in a bewildering sequence of scenic changes (...) All these hallucinations, however, are amplifications of some real circumstances, they have a logic of their own and are not mere empty visions descending from a cuckoo-land of befuddlement and exhaustion. Ex nihilo nihil fit; even the magician Circe could only transform, not create”.

25 Diz Derrida: “A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos compreenda, que fale a nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-lo entre nós?”

26 E Rudolph é um pai entre zeloso e exigente. Diz: “Que está fazendo aqui? Não será meu filho Leopold, o neto de Leopold? Não será meu querido filho Leopold que abandonou a casa de seus pais e abandonou o deus de seus pais Abraão e Jacó” (2012, p. 675).

envenenamento, e podem vir daí este aspecto sorumbático e esta cara torta. A aparição, porém, mostra também para Bloom – assim como aconteceu com Stephen – a obrigação que ele tem com um fantasma (essa figura barbada um pouco como o rei Hamlet). O pai dele morreu, e ele mata o pai toda vez que se afasta dos costumes do velho. Também o pai de Bloom está condenado a vagar a Terra por um certo tempo, mesmo depois de morto – esses fantasmas têm o poder de interfernir na vida dos vivos. Ao tentar outra língua, Bloom pretende dar alguns passos para trás: quer se colocar à disposição do pai, quer sua aprovação, quer deixar de traí-lo, transformando-se para acolhê-lo totalmente.

Quando Bloom sente essa insegurança cai por terra toda aquela noção de haver no pai de família um homem mais preparado a lidar com seus contratempos. Nesse princípio de cena ele é mais filho do que Stephen jamais foi, de forma que se aos dois, Dedalus e Bloom, é apresentado o mesmo problema, o homem mais jovem parece estar mais certo daquilo que deseja: “Não, mãe. Deixe-me estar e me deixe viver” (JOYCE, 2012, p.107). Stephen não se transformará buscando adequação, jamais vai topar buscar uma vingança que não é sua. Não vai falar a língua da mãe para tentar alcançá-la: quando ele segura uma posição está mantendo intacta sua noção de solidão, ciente de que, se ela não forma uma identidade posto que uma identidade está sempre em metamorfose, pelo menos manterá numa direção determinada o seu discurso. Pois é isso que Stephen faz: ele impõe ao mundo um discurso enquanto Bloom, por que razão?, quer se transformar, se adaptar, falar a língua do outro. Mas quem está com a razão e o que isso significa para o resto do texto?

Partindo daí temos duas suposições a fazer. Primeiro a de que Joyce planejou uma “estrutura” que não permite identidades fixas, de modo que esses personagens jamais assumirão categorias estanques, e a partir daí qualquer contradição, qualquer ponta solta naquela imagem inicial – pai, por exemplo, ou ainda: homem, mulher (e Derek Attridge, de novo ele, escreveu um ensaio em que demonstra de que forma essas quebras de expectativa se realizam na linguagem de *Ulysses*, e de que maneira tais quebras rompem com uma estrutura “binária” em que cada um, homem e mulher no ensaio de Attridge, teria que, de acordo com as convenções sociais de nossa época ou da época de Joyce, ocupar um lugar determinado) – seria não uma contradição, mas parte fundamental do jogo. Se essas categorias não haviam se “embolado” completamente antes de Circe, na hora e no espaço da transformação, ali na zona fantasma, elas trocam de lugar frequentemente: o jogo é escancarado. Desta forma, *Ulysses* não trataria de oposições binárias, como quer Cheryl Herr, mas de enfrentamentos múltiplos e, especialmente, de encontros que fazem com que alguém vislumbre uma alteridade. Advinda daí, a segunda suposição desta parte final do texto: que isso está perfeitamente posto na leitura que Derrida faz de Lévinas. Que é essa a única maneira de percorrer um caminho até o outro. Em *Violência e Metafísica*, Derrida viu em detalhe tal noção de encontro, oriunda de Lévinas.

A bem dizer, não nos cabe perguntar *qual* é esse encontro. Ele é o encontro, a única saída, a única aventura fora-de-si, rumo ao imprevisivelmente-outro. *Sem esperança de retorno*. Em todos os sentidos dessa expressão; daí porque essa escatologia que nada espera parece as vezes infinitamente desesperada (2011, p. 135).

Mais cedo nos perguntávamos o que é que faz uma pessoa levantar da cama, fazer um café da manhã, colocar a cara na rua, buscar um livro, alimentar uma gaivota. No caso dos personagens de *Ulysses*, e aqui de acordo com a nossa leitura derridiana – muito específica, aliás, baseada em um momento muito particular da carreira do pensador – , é a perspectiva deste encontro que faz com que eles saiam da cama (Molly, a bem dizer, não sai da cama: é lá, inclusive, que ela recebe uma visita, mas se o episódio dela em *Ulysses* trata também de uma jornada, podemos dizer que também ela caminha para um encontro, busca o encontro: esse é um componente da insatisfação demonstrada por ela: que todo encontro jamais seja completo, que a penetração e a fecundação não sejam de todo transformadoras, etc.). Diz Derrida (2011, p.134) que não é possível ao eu “gerar em si a alteridade” sem este encontro, e portanto esta busca (“aventura fora-de-si”) estará determinada a um resultado ambíguo. Assim, tratamos de um encontro que é também separação. Ver a alteridade é estabelecer a noção de uma distância, mas este tipo de visão, este encontro, só é possível longe do lugar inicial. Quer dizer: é necessário que o “eu” percorra um caminho em direção ao outro, caminho sem final, imprevisível. E transformador: *Sem esperança de retorno*. Este é um sentido para o exílio de James Joyce, exílio em que um outro é a parte final de uma jornada. Flagramos os personagens de *Ulysses* em movimento. Finalmente em movimento no caso do relacionamento entre Molly e Leopold Bloom. Se na Odisseia Ulisses passou 10 anos fora de casa, marido e mulher em *Ulysses* também passaram 10 anos sem enxergar um ao outro senão como exilados, alguém que vive numa terra estranha, numa distância que é impossível vencer. E será sempre impossível vencer, a não ser que vejamos nessa impossibilidade uma busca, aquela “única saída” de que tratava Derrida.

Esta aventura, para Bloom em Circe, se dá através de metamorfoses múltiplas. Vemos que ele se transforma a cada situação nova que se apresenta. Molda-se ao pai para responder a ele, falar a linguagem dele, no exemplo que já demos – e o encontro com o velho faz com que volte a uma condição anterior que ele vislumbrou algumas vezes durante o romance, e que aparece com força agora. Leopold Bloom também é filho, assim como Ulisses era o filho de Laerte, assim como Joyce pretendeu montá-lo, homem redondo, completo, capaz de atuar em diversos papéis. As transformações pelas quais Bloom passa só evidenciam a figura plural que ele é, enquanto Dedalus responde mais ou menos retamente ao que está em seu percurso – e “mais ou menos retamente” já que ele trava sempre uma batalha para não vir mais para perto da diferença, ainda que sinta

invariavelmente o incômodo causado por esse tipo de encontro. Neste sentido, não é que o jovem tenha uma essência predeterminada: o que ele faz é investir na construção de uma essência, mesmo sabendo que realiza aí uma ficção. Não é que ele pretenda “gerar em si a alteridade”, a impressão aqui é outra: havendo visto a diferença, ele deseja ignorá-la em nome de um projeto de vida e arte. Isso confere a Dedalus um estado diferente: ele pratica um exílio voluntário (e voluntário até que ponto, dadas as condições sociais em que vive?), enquanto, pelo menos em Circe, Bloom está no olho do furacão – e apanhando de chicote e tudo, diga-se de passagem, ainda que só na imaginação. A postura de Bloom pode exemplificar perfeitamente aquilo que dizia Attridge: neste episódio o homem de muitas facetas está mentalmente disposto a se tornar um campo onde se experimenta o aleatório, o contra-racional, o excludente, o diferente, o outro. E aqui ele expõe ainda a montagem torta de seus processos mentais: Bloom é fruto de obsessões impossíveis e discursos opostos, e a partir daí se transforma em homem de muitas facetas num sentido um pouco diferente: não são vários lados de um homem completo, mas vários ângulos de um homem plural, que ocasionalmente nem homem é, que fica grávido, que troca de roupa e de idade de uma página para a outra. É como se James Joyce houvesse nos oferecido um sujeito comum (aqui está esse homem normal que você vê pela rua, ocupado em conferir as partes íntimas de uma estátua) para, aos poucos, e sem volta(sem retorno), desmontá-lo como quem deseja ver o funcionamento de uma máquina.

Este processo que se assemelha a uma engenharia reversa tem um correspondente na desconstrução de Derrida. Para o pensador, qualquer identidade essencial pressupõe a exclusão de outras identidades possíveis, de forma que é preciso reconhecer os discursos que orientaram uma determinada construção identitária – assim, em *Ulysses*, os papéis múltiplos representados por Bloom serviriam como forma de inclusão da alteridade, da diferença, e a prática da hospitalidade seria uma maneira de colocar em movimento um ambiente viciado. Por essa via, a risada de Joyce é a uma ruptura com toda a tradição humanista orientada pela noção de um sujeito que se reconhece pelo pensamento, risada que reduz a essência do ser humano a um emaranhado de discursos, desejos e práticas.

4.2 OUTRO CACHORRO

Um dos temas de Circe é a vida dupla de Bloom. Ou melhor: as vidas múltiplas que ele leva, e por isso ele vai a julgamento. O episódio parece demonstrar a consciência de um homem que é bom ao querer ser bom, ainda que com suas identidades cambiantes. A certa altura, diante do anúncio de um guarda - O PRIMEIRO GUARDA -, que diz "Flagrante delito. Não piore a situação", Bloom gagueja, ele mesmo já começando seu julgamento: "Eu só faço o bem pros outros". Nesse momento passa uma revoada de gaivotas - provavelmente as mesmas que ele

alimentou neste gesto de bondade que volta à cabeça várias vezes durante o dia. Consciente do que há por trás do próprio gesto, ele deseja ser bom.

Está sendo acompanhado por um cachorro que vez ou outra aparece. O cachorro também se transforma, vai de retriever a terrier a mastife a buldogue a cão de caça a sabujo a beagle, sempre ligeiramente à margem das transformações pelas quais Bloom passa, pouco despertando a atenção das figuras que vão ao homem dizer o que seja. A mãe de Bloom aparece e diz: “Ó bendito redentor, o que foi que me fizeram com ele! Meus saís!” e pergunta “onde é que você andou, menino?” (JOYCE, 2012, p. 676). Em seguida Molly aparece: “É senhora Marion daqui por diante, meu caro homem, quando for falar comigo”(p.677). Gerty MacDowell também dá as caras, e ele afirma nunca tê-la visto. Homem de família íntegro, tentando apagar qualquer mancha em sua reputação, Bloom diz: “Ao prazer não sou inclinado” (JOYCE, 2012, p. 685). Continua andando, trocando várias vezes de roupa para se adequar ao papel que deseja desempenhar. Caminha por um território que nada tem de banal: “Seguido pelo cão choramingas ele caminha na direção das portas do inferno” (JOYCE, 2012, p. 688). Seu julgamento começa e termina com várias damas colocando à mostra os despudores de Leopold Bloom, que se envergonha de atos e pensamentos: mexeu com uma empregada doméstica de nome Mary Driscoll²⁷, com solteiras e casadas. Bloom se declara inocente. Diz a Sra. Yelverton Barry: “Ele tem que tomar uma bela sova” (JOYCE, 2012, p. 710). Até que, por fim, a sentença é proferida.

O MAGISTRADO

Porei fim a este tráfico de escravas brancas e livrarei Dublin desta praga odiosa. Um escândalo! (*Investe-se do negro toucado*) Que seja levado, senhor subxerife, da tribuna em que ora se encontra e mantido em custódia na prisão de Mountjoy pelo intervalo de tempo que aprouver a Sua Majestade e que ali venha a pender pelo pescoço até que esteja morto e nesta tarefa não falhe por sua própria conta e risco ou que o Senhor tenha piedade de sua alma. Retirem-no (JOYCE, 2012, p. 712).

Para se defender, o réu apela.

BLOOM

(*Desesperadamente*) Esperem. Parem. Gaivotas. Bom coração. Eu vi. Inocência. A moça na casinha dos macacos. Zoo. Chimpanzés tarados. (*Senfôlego*) Bacia pélvica. Seu sincero rubor me desvirilizou. (*Vencido pela emoção*) Eu abandonei as dependências (*Vira-se para uma figura na multidão, súplice*) Hynes, posso falar com você? Você me conhece. Aqueles três xelins, pode ficar. Se você quiser um pouco mais...(JOYCE, 2012, p. 713)

Foi condenado à morte pela vida que levou. Condenado por um tribunal que pôs à mesa os

²⁷ “Ele me pegou de surpresa nos fundos da residência, meretíssimo, quando a patroa tinha saído fazer compras um dia de manhã com uma estória de me pedir uma pregadeira. Ele me deu uma segurada que eu fiquei branca em quatro lugares diferentes. E ele interferiu duas vezes com a minha roupa (...) Eu admoestei com ele, sua senhoria, e ele pronunciou: não comente nada” (JOYCE, 2012, p.701).

preceitos morais da sociedade que representa, e que decidiu que o sr. Leopold Bloom não vivia em respeito a nenhum deles – Burgess (2000, p.161) lembra, ao tratar deste episódio, que a multidão dublinense se volta contra o “ímoral” Bloom da mesma forma como se voltou contra Charles Stewart Parnell, condenando-o ao destruir sua reputação. Tal condenação e a ameaça desta morte, uma espécie de vingança, fazem com que Bloom exponha tudo o que lhe ocorre a seu favor. Diz ter bom coração, lembra das gaivotas que alimentou, pateticamente alega inocência. Num gesto final, quase que em desprendimento material absoluto resolve perdoar uma dívida. Mais do que isso: está disposto a emprestar mais dinheiro, como prova de que pode agradar a todos. Hynes, o velhaco em questão, é curto e grosso: “Nunca o vi mais gordo” (JOYCE, 2012, p. 713). Foi a morte, a possibilidade da morte, esta ameaça, que colocou Bloom em tamanho desespero. Ele refletiu sobre a morte ao longo do dia, em especial no episódio do cemitério, e logo a presença estranha daquele cachorro que estava em todos os lugares, entrando mesmo nos portais do inferno, poderá ser compreendida, numa imagem que, se carrega a graça zombeteira inerente ao episódio todo, carrega também algo de horrível e macabro. Quando Bloom diz aos guardas que esteve num enterro (como quem diz que sabe do que a morte se trata), um dos guardas o chama de mentiroso e uma revelação acontece, num tom ao mesmo tempo de novela barata e de conto macabro. O cão que passou por muitas transformações, trocando várias vezes de raça, revela sua verdadeira identidade: ele tem uma cabeça humana, uma cabeça meio apodrecida e falante, que foi testemunha de tudo o que aconteceu no episódio até ali, como uma presença perseguidora. Pior: ele tem uma cabeça humana que é conhecida de Bloom, que também vem reclamar do destino e da própria morte – na verdade mais uma lembrança de um dia que se alonga, a se transformar em outro fantasma.

(O beagle ergue o focinho mostrando o cinzento rosto escorbútico de Paddy Dignam. Ele roeu tudo. Exala um pútrido hálito alimentado de carcaça. Atinge tamanho e forma humanos. Sua pelagem de dachshund transforma-se em mortalha marrom. Seu olho verde reluz injetado. Metade de uma orelha, todo o nariz e ambos os polegares foram devorados alentúmulos).

PADDY DIGNAM

(Com uma voz rouca) É verdade. Era o meu enterro. O doutor Finucane pronunciou a vida extinta quando sucumbi à doença de causas naturais.
(Ergue seu mutilado rosto cinéreo para a lua e uiva lugubrememente.)

BLOOM

(Triunfante) Estão ouvindo?

PADDY DIGNAM

Bloom, eu sou o espírito de Paddy Dignam. Ouvi, ouvi, oh ouvi! (JOYCE, 2012, p. 713-714).

O defunto estava o tempo todo a seguir um daqueles que foram ao seu enterro. Não é à toa que Bloom, triunfante, aproveita o testemunho de Paddy Dignam. Ele está tentando provar outra de

suas boas atitudes, na verdade um bom pensamento: esteve pensando na morte de um conhecido, refletindo sobre este desaparecimento. Temos no trecho recortado acima a pista de uma das indagações de Bloom: quanto do cadáver que foi enterrado durante o dia já havia sido consumido pela terra à noite? O aparecimento do morto-vivo (como em *Finnegans Wake*: a volta de um morto à vida) traz uma resposta: metade de uma orelha, todo o nariz e os polegares haviam sido devorados no mundo de lá. Novamente Bloom está consciente do que considera um bom pensamento, um bom gesto. Paddy Dignam, porém, não é mais o mesmo. Não só declara ser o espírito de Paddy Dignam, da mesma forma como faz o pai de Hamlet (eu não sou seu pai: eu sou o fantasma de seu pai), como, na volta à vida, assume a forma e os modos do cachorro. “Preciso satisfazer uma necessidade de animal” (JOYCE, 2012, p. 715), ele diz, enquanto urina em uma luminária. A revelação da identidade do cachorro traz uma das muitas metamorfoses de um romance que trata delas desde o princípio. Duvidando do que ocorre (“Como é que isso é possível?”), os guardas vão inquirir o morto-vivo que diz: “Por metempsicose”. A alma de Paddy Dignam está no cachorro que é homem e bicho ao mesmo tempo. Depois de haver ajudado Bloom a escapar daqueles que o tentavam condenar, Paddy Dignam segue seu caminho de volta para o mundo dos mortos, lugar em que seu desaparecimento deve se completar: “*Em seu encaicho cambaleia um obeso vovô rato com patas de tartaruga micóticas sob carapaça cinzenta. A voz de Dignam, abafada, vem em uivos do subsolo: Dignam está morto e enterrado*” (JOYCE, 2012, p.716). O rato em questão já havia surgido em Hades. Estará gordo por morar no cemitério, onde pode banquetear-se com defuntos frescos – rato velho e indiferente ao destino do homem-cão que aos poucos volta para o lugar de onde veio.

Se este episódio trata das vidas múltiplas de um sujeito (das muitas facetas dele), o que dizer da imagem de um homem que é ao mesmo tempo cachorro e espírito de homem? Paddy Dignam veio ao julgamento – ou melhor: durante o julgamento resolveu revelar sua identidade – como um animal que aparece para expor sua condição, um olhar e um destino que serão incontornáveis na consciência de Leopold Bloom, que ao encontrar no defunto (e no bicho) um outro alcança ainda (e de novo) a própria mortalidade. Jacques Derrida tratou também de um encontro assim em *O animal que logo sou*.

Há muito tempo pode-se dizer que o animal nos olha. Que animal? O outro. Frequentemente me pergunto, para ver, quem sou eu – no momento em que, surpreendido nu, em silêncio, pelo olhar de um animal, por exemplo os olhos de um gato, tenho dificuldade, sim, dificuldade de vencer um incômodo. Por que essa dificuldade? Tenho dificuldade de reprimir um movimento de pudor. Dificuldade de calar em mim um protesto contra a indecência. Contra o mal estar que pode haver em encontrar-se nu, o sexo exposto, nu diante de um gato que nos observa sem se mexer, apenas para ver. Mal-estar diante de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar (...). É como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha (2011, p.15-16).

Derrida afirma sentir “dificuldade de reprimir um movimento de pudor”, pudor que está ligado à nudez e à moral. Ele dirá na continuação: “Vergonha de quê e diante de quem? Vergonha de estar nu como um animal. Acredita-se geralmente(...) que o próprio dos animais, e aquilo que os distingue em última instância do homem, é estarem nus sem o saber”. Para Derrida, o animal é incapaz de estar nu porque ele é nu, ou seja: não tem o sentimento de sua nudez – isso que Bloom demonstra quando tenta se livrar das acusações que lhe pesam. O réu está desesperado como alguém pelado.

Leopold Bloom não estava nu diante dos acusadores, mas vale entender a nudez na passagem de Derrida como a imagem de uma revelação embaraçosa. Em Circe, tem sido colocada a público a postura libidinosa do réu, que na frente de seus concidadãos não consegue se cobrir (se vestir) ou se explicar. Não consegue reorganizar a ficção de sua identidade para que possa encarar de frente todos aqueles que nele colocam os olhos. Nesse sentido ele está nu. Ao ver-se nessa condição, se desespera em busca do que possa servir como atenuante. Tenta vestir-se com aquela bondade na qual procura acreditar: “Bom coração”, “Gaivotas”, “Inocência”. Quando parece condenado encontra o animal. Este animal é o espectro de um homem que ele conheceu. Bicho que faz um pedido, como fazem todos os fantasmas que falam neste livro, o pedido por vingança do rei Hamlet: “Ouvi, ouvi, oh, ouvi”. Quando Joyce faz com que este homem transformado em cão realize o mesmo chamado dos fantasmas de humanos do livro, ou seja: quando ele mistura o bicho ao homem, faz com que Bloom veja também no bicho um outro merecedor do olhar, outro capaz de voltar ao mundo para falar de uma injustiça.

(Aquele mesma injustiça, aliás, que é uma das razões (talvez a maior) por trás das atitudes de Bloom. A relembrar: a morte (e a morte do filho), a falta de resposta deixada pelos mortos, motor da hospitalidade de Bloom, pelo menos no que diz respeito a Dedalus; coisa que o faz querer voltar para casa com um filho sob a asa. O cachorro é figura deste chamado, que não é exclusividade dos vivos nem dos humanos.)

Este animal é o outro que olha de volta, e a hora deste encontro é o momento que o outro tem para falar. Em Circe é o cachorro que ao levantar o focinho mostra o rosto de um conhecido. No trecho retirado de *O animal que logo sou*, há o gato que encara um Jacques Derrida nu e calado – e que cena!, a propósito, Derrida já com a cabeça inteiramente branca, esperando a água esquentar, prestes a entrar no chuveiro, o gato olha para ele, ele olha para o gato. Ao ser condenado à morte, Leopold Bloom dá com um animal que não só olha como fala. Derrida define o encontro: “Mal-estar diante de um tal animal nu diante de outro animal”. Cena que traz ao mesmo tempo a percepção da própria condição e a da condição do outro. No cãozinho Paddy Dignam Bloom viu que também vai ser o alimento do rato gordo que mora no cemitério, e que, apesar dos discursos que o vestem e que podem vesti-lo, meios capazes de diferenciar um homem de um bicho, existe

uma substância que é a mesma para o cachorrinho que anda pelado e faz suas necessidades na rua e para o senhor que tenta disfarçar uma tara ou uma porção de taras. O rato vai comer todo mundo.

Na reflexão de Derrida o “vestir-se” é o que diferencia o homem dos outros animais. “O vestuário”, diz Derrida, “é o próprio do homem, um dos próprios do homem”. Aproveitamos a passagem para enxergar o tipo de desmontagem que Joyce realiza com Bloom em Circe. O protagonista está imaginado a que condições seria reduzido se fossem desfeitas as ficções que o igualam ao resto das pessoas (e que formam as outras pessoas, assim como acontece com ele), e aí num sentido figurado ele está se despindo. Por isso aquele discurso moral que o condena também é um discurso formador da personalidade de Bloom, “um dos próprios do homem”. Assim Derrida (2011, p.17) os define:

O vestir-se seria inseparável de todas as outras figuras do “próprio do homem”, mesmo que se fale menos disso do que da palavra ou da razão, do logos, da história, do rir, do luto da sepultura, do dom, etc. A lista dos “próprios do homem” forma sempre uma configuração desde o primeiro instante. Por essa mesma razão, ela não se limita nunca a um só traço e nunca é completa: estruturalmente, ela pode imantar um número infinito de conceitos, a começar pelo conceito de conceito.

Nesse sentido a identidade, para Derrida, não é algo permanente. Nos dois encontros, o de Bloom com o cachorro, e o de Derrida com o gato, existe uma ruptura causada pelo outro. O outro aqui é um outro bicho, mas é importante notar que pode-se tratar de outra presença, outro modo de conceber o mundo – outra configuração, para que fiquemos nos termos do pensador, e por isso outra cultura, língua, rosto.

4.3 BARRIGA CHEIA E BARRIGA VAZIA

Por fim, outra contraposição de cenas. Primeiro a barriga cheia. De várias maneiras *Ulysses* é também crônica de muitas contradições que formam o núcleo da sociedade ocidental. Leopold Bloom tem algo de especial pelo olhar que é capaz de colocar sobre tudo o que lhe atravessa o caminho, como diz Harold Bloom (2003, 539), e nessas ele é reflexo do especialíssimo Joyce, como também quer o crítico americano. Joyce e Leopold Bloom (é para evitar essa repetição que Harold Bloom chama o protagonista de Poldy) mostram em *Ulysses* o impasse causado pelo avistamento da alteridade. Em Lévinas esta é a relação original, aquela que antecede a compreensão – impasse com o qual a cultura ocidental, “falocêntrica” no dizer de Derrida, quer lidar em termos binários, que não comportam a complexidade do que está se passando, enfim: *Ulysses* é um tipo de texto capaz de ver na diferença (e na contradição trazida ao mundo pela diferença) não um motivo de aversão, mas o despertar de uma curiosidade.

Durante o julgamento de Bloom – um julgamento imaginário, um autojulgamento – ele foi pensar no defunto recém enterrado, que, nesse devaneio, voltou aos vivos como um cachorro. Foi muito conveniente para o nosso propósito que se tratasse deste animal, uma vez que outro cachorro deu o pontapé ao nosso texto. Era o cachorro que Bloom levou para casa numa outra noite, querendo ao mesmo tempo resolver o problema do bicho (manco, ainda por cima) e da mulher, de Molly (que, ao que tudo indica, vem triste e cada vez mais triste pela morte do filho e pela natureza do relacionamento que tem em casa). Nos dois casos, no cãozinho que é Paddy Dignam e no cãozinho que estava tão perdido quanto Stephen Dedalus, Bloom conseguiu ver alguém que não pôde desprezar – e faz parte da personalidade redonda de Bloom, do tipo contraditório que ele é, que o cachorro daquela outra noite não tenha virado o mascote da família; imaginemos a cena: na mesma noite ou no dia seguinte, a mando de Molly ou simplesmente por arrependimento, ele colocou o bicho de novo na rua, manco ou não, e a vida do casal ficou do jeito que estava, mais um episódio na jornada que é o casamento deles, jornada de mais de 10 anos, caminho longo. Mas fato é que ele vê no bicho alguém que não pôde desprezar.

Para ilustrar isso mais uma vez, para que vejamos outro encontro no livro – um livro, aliás, de encontros cíclicos – nos afastaremos de Circe. O episódio na zona dos bordéis é o clímax do romance, como destaca Margot Norris. O momento em que todos os temas vistos antes e depois se reordenam. O cachorro que segue Bloom e depois vai se revelar um conhecido é ilustração perfeita disso. E o rato que persegue o cachorro também já apareceu durante este dia, e embora não tenha olhado nos olhos de Bloom, não o tenha encarado como fez com ele o cachorro, como fez o gato com Derrida, com sua presença ele pode ter feito coisa semelhante.

É quase o fim de Hades, no enterro de Paddy Dignam. Por conta de toda a interação social necessária para uma ocasião dessas, Leopold Bloom se arrasta por toda a cerimônia. Um pouco acuado a sentir o peso da morte e a pesada convivência entre os vivos, ele vai refletindo sobre o que vê e as coisas que dizem. Por um lado temos um evento quase banal, em que as fórmulas e maquinações da vida cotidiana seguem inalteradas, e por outro temos um acontecimento que questiona qualquer elaboração sofisticada que os homens possam inventar.

Duas cenas servem para evidenciar esse impasse. Citamos primeiro a frase final do episódio: “Obrigado. Como estamos magnânimos hoje”, uma exclamação que parece tratar da futilidade dos gestos dos vivos, mesmo diante do óbvio, mesmo entre mortos. Antes disso, o avistamento do rato, aquele mesmo que vai perseguir o cãozinho-fantasma-defunto. Ao ouvir um “chacoalhar de pedrinhas”, Bloom olha dentro de um túmulo: “Um rato cinza obeso engatinhava pelo flanco da cripta, mexendo as pedrinhas. Veterano: bisavô: ele conhece os caminhos” (JOYCE, 2012, p.243). Bloom quer saber quem é o defunto que ali mora. Ele reconhece o nome que encontra e diz, sobre o rato gordo: “Um desses sujeitos dava conta de um camarada em dois tempos”.

O rato que se alimenta de Paddy Dignam já é veterano, e enorme de gordo encerra a participação do cãozinho-fantasma-defunto no julgamento de Bloom. Mas ele surgiu antes. Note-se que em Hades Bloom está como todos os outros, impelido a agir no tom grave e ao mesmo tempo banal utilizado por seus conterrâneos, e aí, ao ouvir um barulho, (seja por ser dele a jornada que acompanhamos, seja por ser ele o estranho, o diferente, o que não consegue pensar nem se comportar no molde dos demais) vai lá e se abaixa, olha em outra direção, procura um lugar diferente em que concentrar sua atenção e vê, discreto mas evidentemente dono do lugar, o rato que vai devorar todo mundo. O rato obeso num mundo que é o nosso e é paralelo ao nosso. Entre todos os mortais dali só Leopold Bloom foi capaz de vê-lo. Como coloca Umberto Eco (1989, p.36): “*Ulysses* é um mundo dominado por metamorfoses que a todo momento produzem novos centros de relação”. O rato bisavô, veterano, vai movimentar essa espécie de existência cíclica que parece emergir da visão e da postura do personagem principal de *Ulysses*. Vimos esse rato alheio à ordem que os homens tentam impor ao mundo (talvez aos senhores, a igreja católica e o estado inglês dominador, dos quais Stephen tenta se livrar, lembrando que essa emancipação é também uma mudança de discurso, o abandono de um discurso velho), colocando a atenção somente naquilo que o homem e os outros bichos têm em comum, que é a finitude.

Daqui, portanto, guardemos o fato de que o rato era gordo. Nessas vamos ver mais de perto uma das motivações de Bloom nesse dia, razão de seu interesse por Stephen. Agora a barriga vazia. É uma cena retirada de “Lestrigões”, episódio que se passa na hora do almoço, quando o pensamento de Leopold Bloom é orientado pela fome. Isso acontece depois dos eventos do cemitério, portanto o homem já teve ocasião de ver o rato bem nutrido. Logo no começo do episódio, ele vê uma das filhas de Simon Dedalus, portanto uma irmã do poeta.

A filha do Dedalus ainda lá na frente da casa de leilões do Dillon. Deve estar passando alguma mobília nos cobres. Reconheci os olhos dela imediatamente por causa do pai. Matando tempo esperando por ele. A casa sempre cai quando a mãe se vai. Quinze filhos ele teve. Um parto por ano quase. Está lá na teologia deles senão o padre não ministra a confissão à coitada, a absolvição. Crescei e multiplicai. Onde já se viu uma ideia dessas? Vai-se a casa e o lar do indivíduo em comida. (JOYCE, 2012, p.291).

Bloom enxerga a situação da família de Stephen num olhar ao mesmo tempo prosaico e subversivo – a banalidade da fome, as condições socioeconômicas que fazem com que os exílios de *Ulysses* aconteçam: trata-se de uma terra em que mover-se significa sobreviver. Stephen jamais colocaria a situação naqueles termos bloomianos, mas a crise que ele atravessa tem relação com a falência de um modelo de vida que foi enforcado pelas próprias instituições que o inauguraram. Nesse sentido, viver sob esses discursos, viver obedecendo esses senhores – a igreja, o estado – constitui um tipo de paralisia mortal. Cada um de um jeito, Dedalus e Bloom se dão conta disso. O homem mais velho vê o aspecto da moça, supõe sua condição, e aqui buscamos a relação deste

momento, o da barriga vazia, com a barriga cheia daquele rato que, por ser alimentado diariamente com os cadáveres dos homens, por viver num mundo que, nada paralisado, se dá em movimentos cíclicos, consegue seguir em frente. A seguir Bloom completa, sobre a menina. “Meu Senhor, o vestido daquela coitadinha está um trapo. E parece desnutrida. Batata com margarina, margarina com batata. Depois é que eles sentem. No apagar da vela. Solapa a estrutura”. (JOYCE, 2012, p. 292). O rato come até cair, a moça parece desnutrida. Essa oposição não é exclusividade da nossa leitura, pois na sequência Joyce faz com que Bloom pense em ratos a invadir uma cervejaria. “Morto de bêbado de pórtor. Bebem até vomitar que nem qualquer cristão”. Em seguida, aquele ato de bondade que faz com que o homem de muitas facetas perceba-se um homem bom durante o dia inteiro, coisa que nos levará de volta ao julgamento e de volta a Circe, com Bloom desesperado para que seus gestos sejam entendidos.

Espera. Aquelas coitadinhas.

Deteve-se de novo e comprou da velha das maçãs dois bolinhos por um tostão e partiu a massa quebrantável e jogou os fragmentos no Liffey. Está vendo? As gaivotas adejaram silenciosas, duas, depois todas, de suas alturas, caindo sobre a presa. Foi-se. Cada migalhinha. (JOYCE, 2012, p.293).

Encher a barriga dos bichinhos. Isso que para Bloom é um gesto de bondade, ainda perto do almoço, vai reverberar como uma prova em seu favor, à noite, quando em Circe acontece uma reordenação dos temas do dia. “Gaivotas”. Ele vai lembrar que tentou ser bom. Depois, o episódio termina com o homem de muitas facetas como que tentando guiar Stephen, finalmente sozinho com aquele em quem vê um filho, mesmo depois de o fantasma do filho, de Rudy, aparecer e não dizer nada, não responder ao chamado do pai, apenas observar. Esse é muito provavelmente o “sim” de Bloom. Quer dizer: de repente não faz sentido algum ir adiante, mas paciência.

CONCLUSÃO

Buscamos uma leitura voltada ao relacionamento entre os personagens de *Ulysses*, discutindo por vezes os modos de agir de um e de outro, acreditando que também aí se manifesta a peculiaridade do texto joyceano. Se a inovação formal, a paródia de estilos literários, a mistura e o embolamento de gêneros, o tratamento particular da língua (etc, etc, etc,) fazem deste romance uma obra necessariamente plural, também a trama, sua dimensão humana, e o tratamento das questões que formavam o painel social do princípio do século XX falam desta pluralidade. E falam através de personagens. *Ulysses* não é *Finnegans Wake*, em que o personagem em certa medida some para dar lugar a um *tipo*, mas o personagem em *Ulysses* assume por vezes a forma de uma recorrência mítica, e nesse sentido um homem comum, já antecipando o que acontece em FW, se torna um monte de homens comuns, daí por consequência uma vida será a epopeia de muitas vidas, um problema banal (devo almoçar ou fazer um lanche? devo me masturbar aqui e agora ou deixar para mais tarde?) será a imagem de todos os problemas. Daí esses personagens serem também uma reescrita da literatura e da história: em *Ulysses* estão Hamlet e o próprio Shakespeare, Ulisses, Telêmaco, Penélope, Calipso, Jesus Cristo, Parnell, Otelo, a lista é longa.

Fomos a esse texto com outros textos em mente, ligados em particular aos pensadores Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas. Tem a reflexão sobre a alteridade de Lévinas e o pensamento sobre a hospitalidade de Derrida. O último até certo ponto devedor do primeiro, embora tenhamos lido o primeiro mais ou menos a partir do último. Considerando a importância destes pensadores para as ciências humanas no século XX, será fácil presumir que houve inúmeras leituras da obra de Joyce influenciadas ou norteadas por ambos. O próprio Derrida, como já citado no presente trabalho, tratou de várias questões em Joyce, e em particular no universo de língua inglesa há inúmeros volumes buscando entender ou elaborar relações entre a desconstrução derridiana e a obra de JJ. A teia do pensamento de Derrida é muito grande, e tentávamos nos ater a um momento particular dessa obra tão vasta. Não é que a hospitalidade em Derrida seja um ponto muito circunscrito em toda a reflexão, ou melhor: não é que a elaboração da hospitalidade esteja em qualquer lugar separado do pensamento do argelino, não: seu surgimento em Derrida é de alguma maneira traçável, mas seria necessário ver ponto a ponto de um corpo enorme de texto, uma tarefa que excede os propósitos do presente trabalho.

E o que isso tem a ver com Joyce? Por partes: uma parcela significativa da reflexão sobre as conexões entre Derrida e Joyce se debruça sobre aquilo que (e numa expressão que é descabida para tratar de Derrida) está fora do texto. Sabemos que o texto para Derrida não pode ser reduzido ao que está escrito, ao conteúdo de um livro. Para ele a escrita é ação, e assim não existe um lugar fora do livro. Nesse sentido, a obra de Joyce ganha particular interesse para Derrida, uma vez que consegue

construir relações entre a escrita, digamos, da vida e do cotidiano, e a escrita literária, do sentido tradicional de texto e de cultura letrada. Isso é interessante: em certa medida, a imagem de Joyce se mistura àquelas de Stephen Dedalus e Leopold Bloom: Joyce é o estrangeiro, o exilado, e é também o pai de família – e aí mesmo a biografia do escritor serviria para este tipo de reflexão. O irlandês escreveu nos livros e escreveu através de sua trajetória, e por outro lado essa obra foi escrita e reescrita pelas muitas leituras que suscitou. Pois bem. É fora do texto do livro, na “vida” da obra de Joyce, na história das relações que esta obra travou com outros textos, com outras trajetórias, que se concentra o interesse principal de grande parte dos trabalhos sobre Derrida e Joyce consultados aqui. Não o que Molly Bloom faz ou deixa de fazer, mas o efeito de *Ulysses* no panorama literário e cultural do século XX e sua relação com, por exemplo, o projeto desconstrutor de Derrida. Vejamos de novo o *Ulysse Gramophone*: também lá o pensador argelino resolveu ignorar a cena óbvia da hospitalidade de Leopold Bloom, não perdeu muito tempo diante do gancho evidente que a parte final de *Ulysses* proporciona: talvez justo por isso, justo por ser tão evidente.

A partir daí, e tomando como exemplo não apenas *Ulysse Gramophone*, do próprio Derrida, mas uma variedade de leituras sobre Joyce partindo de Derrida ou Lévinas, como *Ethical Joyce*, de Marien Eide, que vê entre Lévinas e Joyce uma vontade comum de estabelecer lugares éticos seja para a filosofia, seja para o fazer literário; como *James Joyce and the Politics of Egoism*, de Jean-Michel Rabaté, que estuda a inserção de Joyce no modernismo da primeira metade do século XX através da tensão entre egoísmo e hospitalidade; como as leituras de Margot Norris, Derek Attridge, Christine Van Boheemen-Saaf, Andrew Gibson, enfim, tomando como exemplo a porção de livros que vimos de perto, percebemos que o interesse principal na reflexão sobre Joyce partindo de um lugar próximo ao daqueles pensadores, Lévinas e Derrida, é pelo lado de fora dos livros, com a exceção de Janine Utell, que vimos algo longamente no primeiro capítulo. O apanhado que foi possível fazer, dadas as restrições de tempo, levados em consideração os “becos sem saída” a que chegamos ao longo de 30 meses de trabalho, parece preocupado com questões filosóficas e políticas da obra de Joyce, como o diálogo de seus textos com vários momentos do feminismo, como a tentativa de resgate da obra joyceana para a literatura irlandesa, como sua relação com as literaturas e teorias pós-colonialistas da segunda metade do século XX – discussões extremamente pertinentes, sentidos que sem sombra de dúvida podem ser buscados nos livros, visões que Joyce ou previu ou, dada a particularidade de seu projeto, pôde conter.

Mas essas questões nos serviram talvez muito pouco para tratar dos personagens. Outro percurso bibliográfico teria chegado a um resultado diferente, mas o que realizamos aqui nos ajudou a tratar de alteridade e hospitalidade, a esboçar um entendimento sobre as jornadas que os personagens de *Ulysses* realizam, mas não teve sucesso em construir um diálogo sobre acontecimentos pontuais do livro, e isso faz com que por vezes “o que Molly Bloom faz ou deixa de

fazer” seja visto aqui num tom de comentário, sem a interlocução necessária para abalizar alguns pontos de vista – daí, embora esta seja a versão, por falta de palavra melhor, “final” do texto, fica aqui nessas considerações finais a marca de um trabalho em progresso.

Não chegamos ainda ao momento em que acaba o caminho de Stephen Dedalus. Enquanto ao terminar o dia Molly e Leopold Bloom compartilham certo sentido de chegada, uma ideia de final para esta jornada, Dedalus apenas sai pela porta ouvindo o sino da igreja de São Jorge ao fundo. Para ele nada acabou. Essa partida em direção à noite é também símbolo de uma diferença. Dedalus termina *Ulysses* prestes a colocar os pés para fora, ainda precisando caminhar, independente de haver ou não tirado uma lição útil da convivência (pequena, é verdade) com uma figura paterna. Bloom, o pai neste esquema, primeiro se vê só e depois, cansado, vai se deitar como bem sabemos. Ele e a mulher assentaram, ao contrário de Stephen – e apesar de toda a viagem de Molly começar justo com a cabeça no travesseiro, ela também acaba por tomar conhecimento de que, através de alguns homens e de uma vida em comum, a aventura agora tem sentido diferente daquele da juventude e terá sempre o mesmo destino: aquele homem, aquela cama. Mas Stephen não. Stephen não dormiu e não parou e, para além de qualquer aprendizado, se comporta como se já houvesse nascido pronto – Joyce parece ter consciência disso e, em Proteu, como que faz graça da juventude de Stephen, faz graça de alguém que, quando não está entendendo muita coisa, finge compreender tudo. Dedalus encontrou a alteridade do mundo – heterogeneidade absoluta – e decidiu que seu caminho seria o da invenção. Em outro momento, partindo de outro lugar, Leopold Bloom faz coisa mais ou menos semelhante: a curiosidade do homem mais velho é maneira de acessar a diferença, forma de compreendê-la, e – uma vez que o outro é, no fim das contas, inacessível – outra espécie de invenção.

É essa a conclusão que, por enquanto, o nosso trabalho encontra: que os três personagens principais de *Ulysses* demonstram duas impossibilidades, ambas previstas em Lévinas e Derrida: primeiro, a partir de Lévinas, a impossibilidade de se realizar uma conexão completa com o outro, pois não é possível ocupar, no mundo, um lugar que não seja o meu, o do mesmo; depois, por Derrida, a impossibilidade da hospitalidade incondicional, uma vez que eu, o meu lugar e o meu domínio serão sempre regidos a partir do eu – será possível, porém, criar um método e um projeto que se utilizem da hospitalidade para construir sempre uma outra versão deste domínio, um conhecimento outro, um saber plural, um alargamento do território do possível. Este é o projeto que o grande voyeur que é Leopold Bloom põe em prática com sua maneira de tentar ver o mundo pelo olhar alheio. *Ulysses* contém essas duas impossibilidades e trata dessa questão.

O que se tenta fazer no presente trabalho é olhar o percurso que vai de Stephen a Bloom como uma jornada para captar este movimento: do homem mais velho, que está disposto a receber o outro para tentar acessá-lo (embora o faça para vencer seu luto, seu desejo e suas próprias

obsessões), ao homem mais jovem, que vê a alteridade com as lentes de seu fazer poético, num proceder semelhante ao de Molly, espécie de ninfa a tentar trazer para si o que considera bom nos homens que atravessam seu caminho (e a tentar lidar, também ela, com as questões que fazem com que fique acordada até altas horas da noite). Na evidência deste movimento, nossa hipótese é a de que *Ulysses* quer funcionar como Leopold Bloom, ou seja: tratamos de um livro que deseja acessar diferenças, construir pontes e paralelos entre lugares diferentes da cultura, operar como opera Leopold Bloom durante sua jornada ao outro que acontece num dia só.

Daí isso nos levaria – e aqui vai a expressão descabida de novo – para um lugar fora do livro, caminho que vai ficar para outra hora.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ATTRIDGE, Derek. “Derrida's Singularity” in EAGLESTONE, Robert, GLENDINNING, Simon.(orgs.). *Derrida's Legacies: Literature and Philosophy*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

ATTRIDGE, Derek. *Joyce's Effects on Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BLATTY, William Peter. *O Exorcista*, tradução de Caroline C. Coelho. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

BOWKER, Gordon. *James Joyce: a new biography*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

BLOOM, Harold. “Introduction” in BLOOM, Harold. *Bloom's Modern Critical Reviews: James Joyce*. Nova Iorque: Infobase Publishings , 2009.

_____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOHEEMEN-SAAF, Christine. *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the making of Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

BURGESS, Anthony. *Re Joyce*. Nova Iorque: Norton, 2000.

_____. *Homem Comum Enfim*, tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CIXOUS, Hélène. *The Exile of James Joyce*. Londres: John Calder, 1976.

CRITCHLEY, Simon. “Introduction” in CRITCHLEY, Simon, BERNASCONI, Robert. *The Cambridge Companion to Lévinas*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DAVIES, Laurence. "Introduction" in JOYCE, James. *Dubliners*. Londres: Wordsworth Editions, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*, tradução de Fábio Landa e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Of Hospitality*, tradução de Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press, 2000.

_____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*, tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. "Hospitality, justice and responsibility: a dialogue with Jacques Derrida". In KEARNEY, Richard; DOOLEY, Mark. *Questioning Ethics: debates in contemporary philosophy*. Londres: Routledge, 2002.

_____. *O animal que logo sou (a seguir)*, tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. "O princípio da hospitalidade" in. DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*, tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. "Ulysse Gramophone". In MITCHELL, Andrew J.; SLOTE, Sam. *Derrida and Joyce: Texts and Contexts*. Albany: State University of New York Press, 2013.

_____. "Violência e Metafísica". In DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, tradução de Maria Beatriz Marques São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. *The Aesthetics of Chaosmos: The middle ages of James Joyce*, tradução de Ellen Esrock. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

EIDE, Marian. *Ethical Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GIBSON, Andrew. *Joyce's Revenge: History, Politics and Aesthetics in Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. Nova Iorque: Random House, 1955.

HART, Clive. "Introduction" in BUDGEN, Frank. *James Joyce and the making of Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

HERR, Cheryl. "Arte e Vida, Natureza e Cultura, Ulysses", tradução de Maria da Glória Bordini, in NESTROVSKI, Arthur (org). *Riverrun: Ensaio sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JASINSKI, Isabel.. *A condição de estrangeiro: literatura e exílio em Francisco Ayala*. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

JOYCE, James. *Ulysses*, tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *De santos e sábios: escritos estéticos e políticos*. Org: Sérgio Medeiro e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2012a.

_____. *Stephen Herói*, tradução de José Roberto O'shea. São Paulo: Hedra, 2012b.

JOYCE, Stanislaus. *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years*. Boston: Da Capo Press, 2003.

KEARNEY, Richard; DOOLEY, Mark. *Questioning Ethics: debates in contemporary philosophy*. Londres: Routledge, 2002.

KIBERD, Declan. *Ulysses and Us*. Nova Iorque: W. W. Norton, 2009.

_____. *Inventing Ireland*. Londres: Jonathan Cape, 1995.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre Nós: ensaios sobre a alteridade*, tradução de Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *Time & the Other*, tradução de Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987.

_____. *Totalidade e Infinito*, tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

NORRIS, Margot. *Joyce's Web: The Social Unraveling of Modernism*. Austin: University of Texas Press, 1992.

PEETERS, Benoit. *Derrida*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2013.

RABATÉ, Jean-Michel. *James Joyce and the Politics of Egoism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

REYNOLDS, Jeff.; ROFFE, Jonathan. *Understanding Derrida*. Londres: Continuum, 2004.

RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus pecados e seus amores*. Rio de Janeiro, Agir: 2008.

TYMOCZKO, Maria. *The Irish Ulysses*. Los Angeles: University of California Press, 1994

UTELL, Janine. *James Joyce and the Revolt of Love: Marriage, Adultery, Desire*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2010.

VRIES, Hent de. "Derrida and Ethics: hospitable thought" in COHEN, TOM. *Jacques Derrida and the Humanities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

-Filmes

O EXORCISTA. Direção: Friedkin, Willian. Warner – AMZ, 2000. 1 DVD (132min)

NÃO MATARÁS. Direção: Kieslowski, Krzystof. Silver Screen, 2006. 1 DVD (84min)

PSICOSE. Direção: Hitchcock, Alfred. Universal – AMZ, 2012. 1 BR (109min)