



REDEÇÃO E ALTERIDADE NA LITERATURA: CONSIDERAÇÕES SOBRE STEPHEN DEDALUS EM *RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM* E *ULISSES* DE JAMES JOYCE

Glauber Rezende Jacob Willrich¹
Klaus Eggenesperger²

Resumo: A temática da redenção é uma constante na literatura ocidental. Esta parece só ser possível pelo viés da alteridade: pela capacidade de perceber e se colocar no lugar do Outro. Pensando neste sentido, este ensaio propõe tecer algumas considerações – levando em conta alguns conceitos da psicanálise como culpa, gozo, projeção e sintoma na medida em que forem necessários para lançar luz ao fenômeno estudado – sobre o personagem Stephen Dedalus desde sua formação em *Retrato do Artista Quando Jovem*, até seu retorno em *Ulisses*, ambos romances significativos de James Joyce. A escolha para este tipo de análise se dá na medida em que acreditamos que o movimento que o personagem faz nas narrativas tem muito a nos oferecer enquanto material para exemplificar alguns conceitos psicanalíticos e, também, enquanto material para uma possibilidade de exegese do texto literário que nos ajude a refletir e compreender melhor a função da literatura sobre nós.

Palavras-chave: Redenção, alteridade, psicanálise, literatura.

118

Redemption and otherness in literature: considerations of Stephen Dedalus in *Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses* by James Joyce

Abstract: The theme of redemption is a constant in Western literature. This seems to be possible by the bias of otherness: the ability to perceive and to put in place of the other. In this sense, this paper proposes some considerations - considering some concepts of psychoanalysis as guilt, joy, projection and symptom as they are needed to shed light on the phenomenon studied - about the character Steven Dedalus since your formation in *Portrait of the Artist as a Young Man*, until his return in *Ulysses*, both significant novels of James Joyce. The choice for this type of analyses is given to the extent what we believe the movement that the character makes in the narratives have much to offer us as a material to illustrate some psychoanalytical concepts, and also as a material for a possibility of literary text exegesis in help to reflect and better understand the function of literature about us.

Keywords: : redemption, literature, psychoanalysis, otherness.

¹ Mestrando em Teoria Literária no Programa de Pós-graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR)

² Doutor em Linguística pela Universidade Osnabrück, Alemanha. Professor Adjunto da Universidade Federal do Paraná (UFPR).



INTRODUÇÃO

Ulisses, romance de 1922, é uma das mais célebres obras de James Joyce. A gama de exegeses é tamanha que os estudos sobre essa obra parecem não se esgotar mesmo depois de quase cem anos de sua publicação, e ela continua a desafiar tanto linguistas e literatos, como também estudiosos de diversas áreas como a psicanálise, a história, a filosofia, a filologia, só para citar alguns. O personagem mais conhecido parece ser Leopold Bloom, o herói e anti-herói do romance por excelência. Entretanto, paralelo ao protagonista, estão também outros personagens não menos importantes para o enredo, como Molly Bloom e Stephen Dedalus.

Neste trabalho, então, lançaremos olhares sobre Dedalus na tentativa de compreender melhor tanto a formação deste personagem a partir do romance anterior, *Retrato do Artista quando jovem*, quanto a sua importância na trama e no desfecho narrativo em *Ulisses*. Para isso, atentaremos para o aspecto da alteridade e da redenção no texto literário, aspectos que parecem ser tão caros à possibilidade de leitura do texto literário, bem como para nos ajudar a compreender melhor a dimensão de nós mesmos, a partir do que a literatura pode nos ensinar. Mas para isso, é necessário antes nos atermos a alguns aspectos sobre a formação do personagem Stephen Dedalus, e sua redenção posterior em *Ulisses*.

119

A FORMAÇÃO DO PERSONAGEM STEVEN DEDALUS

Para entendermos melhor a formação deste personagem e sua participação no *Ulisses* é necessário nos atermos ao romance anterior de Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem*. Publicado em 1916, o romance marca já os prenúncios daquilo que seria consolidado com exímia maestria em *Ulisses*, em 1922. O romance narra a evolução de Stephen Dedalus em vários sentidos: vemos passo a passo seu crescimento e amadurecimento intelectual, psicológico, pessoal, suas angústias e contradições no início da fase adulta, enfim, quase a formação completa de sua psique. A linguagem no romance também acompanha este crescimento: no início do livro temos uma linguagem



simples e quase pueril, que se assemelha à de uma criança; à medida que o livro avança vemos um estilo mais seco e direto, que se assemelha ao realismo do século XIX, com o avanço também de um nível lexical mais complexo e formal; e, por fim, vemos a utilização do discurso em primeira pessoa na forma de diário na fase adulta de Stephen. Para além destes, o romance está também recheado de fluxos de pensamentos atravessando a voz do narrador e misturando-se a ela.

Se o estilo vai crescendo num continuum no decorrer da narrativa, as temáticas por ela abordadas seguem o mesmo caminho: no primeiro capítulo vemos questões quase pueris, Stephen é uma criança pequena que questiona tudo ao seu redor. Como exemplo, podemos citar a cena em que este questiona ao professor que lhe ensina geografia o que há depois do universo, se é que há. Avançando na leitura, temos no segundo capítulo o momento em que ele está passando férias com a família, e, abalada por certos estratagemas financeiros, a família decide que Stephen estudará com os jesuítas no nível secundário. No terceiro capítulo, por sua vez, já vemos Stephen vivenciando seus dramas e contradições de um adolescente em crise, o drama consciente entre desejo e pecado, entre sagrado e profano misturados, os prazeres da carne versus a sacralização gratuita do pensamento. Stephen sente-se culpado, mas questiona sua culpa. No "*Retrato...*" vemos uma crítica ferrenha da forma com que o catolicismo irlandês tinha a capacidade de aprisionar corações e mentes na Irlanda do século XX.

Avançando na leitura, o leitor se depara nos capítulos quatro e cinco - para além de questionamentos de ordem muito mais profunda, tocando a metafísica, e várias referências a Kant, Schiller, Byron e Newman - com Stephen acometido por uma crise de fé. Ele é convidado para seguir a vida religiosa, mas se recusa. É neste momento que Stephen parece ter vivido uma epifania, um momento ápice de revelação onde caberia à arte - o instrumento para sua redenção – o poder de libertá-lo de suas amarras. Entretanto, como veremos, Stephen parece continuar preso em um labirinto em que ele mesmo se encerrou.

Ainda no capítulo cinco, vemos Stephen já distanciado da família e, tendo escolhido a arte como forma de libertar o espírito, decide então abandonar a ilha da Irlanda e partir para o continente europeu. Uma passagem central neste capítulo é aquela



em que Stephen dialoga com seu amigo Cranly sobre a recusa deste a participar do ritual de Páscoa e o aborrecimento de sua mãe por este ato. Seu amigo, então, tenta convencê-lo a comungar mesmo sem ter fé, e assim se reconciliar com a mãe. Mas Stephen ainda se mantém em dúvida, afinal, tendo recebido uma educação tão religiosa, como poderia não ser condenado aquele que comunga sem fé?

É possível afirmar aqui que Steven vive com uma sensação de culpa dentro de si, e não sabe bem - ainda neste momento - o que fazer com ela, apenas mantém sua posição de recusa e se afasta da religião. Esse sentimento de culpa também pode ser explicado pelo fato de, após sua recusa da vida religiosa, ele passar a ser um privilegiado dentro de seu próprio lar, já que, considerando uma família empobrecida que vivia se mudando, um pai boêmio e uma mãe doente, a única saída plausível seria uma carreira clerical.

Freud³ explica em partes o sentimento de culpa desenvolvendo a ideia de que este nasce de uma contradição irremediável entre a satisfação dos desejos individuais e as regras de convívio social. Ou, em outro aspecto, no caso da religião, a culpa seria explicada pela transgressão à norma perante o que é sagrado, como parte da própria experiência religiosa. É o que parece acontecer com Dedalus aqui, embora, como veremos, outros fatores também contribuam para esse sentimento de culpa, como por exemplo, a falta do que está no Outro, e a demanda do desejo por essa via⁴.

Ainda no *Retrato...* - e de maneira muito mais intensa em *Ulisses* - temos uma referência nítida a Tomás de Aquino: para este a beleza se revela pela integridade, harmonia e luminosidade. Entretanto, para Stephen, onde Aquino associa a beleza à razão, Stephen separa a beleza da razão e a atribui à imaginação. Ideia coerente com a

³ Cf especificamente Freud em *Totem e Tabu* (1912-1913) e *O mal estar da civilização* (1929): no primeiro Freud desenvolve a ideia do assassinio do pai primitivo e a instauração do tabu: a submissão à autoridade do pai e a proibição do incesto. A culpa, neste caso, nasceria da transgressão à norma de um tabu imposto, e a religião totêmica seria um primeiro substituto para isso. Já no segundo, Freud desenvolve a ideia de que a culpa surge da observação e críticas constantes dirigidas ao ego, e da incapacidade do ego de se cumprir com as exigências de uma conduta moral e ética a ser seguidas que foram instauradas e estabelecidas na formação do Superego.

⁴ Cf. especificamente Lacan em *O Seminário: livro 5: As formações do inconsciente* (1999), e *O Seminário: livro 20: Mais, ainda* (1985). Se Freud aponta a culpa como resultado da censura do superego em relação ao ego, Lacan já situa a culpa por outra via, pela via da lei do desejo. Mas é no Outro o lugar de onde advém o desejo, o desejo do próprio Outro é o que se visa na demanda, e o que se demanda pelo sujeito através da linguagem, é sempre algo que está além da linguagem. Nesse sentido, a culpa nasce no momento em que o sujeito cede a seu desejo e goza com ele.



concepção de epifania que James Joyce desenvolvera: para o escritor Irlandês, os momentos mais sublimes não estão necessariamente em acontecimentos grandiosos dignos de serem narrados em tons heroicos em uma epopeia, mas sim nos momentos mais banais da vida comum e cotidiana. A proposta para o romance posterior - *Ulisses* - é justamente essa: o foco não no herói grandioso capaz de grandes feitos, mas sim na pessoa comum, capaz de ver e sentir a beleza nas coisas mais simples da vida.

Se *Retrato do Artista* era realmente um romance em formação, Stephen aqui seria também um personagem tipo em formação que se estrutura no romance posterior: sua personalidade revela, ligeiramente e em algum grau, a Europa (com o ponto de partida da visão de Dublin) daquela época: conturbada, mista, complexa, perplexa, e atravessada pela primeira guerra mundial.

O RETORNO DE DEDALUS EM ULISSES

Stephen Dedalus então decide estudar no continente europeu, mas em *Ulisses* é obrigado a retornar para a Irlanda devido à morte da mãe. Seu amigo Mulligan o acusa de matricídio por não ter se ajoelhado e rezado por ela. Temos, mais uma vez, um quadro formado de sentimento de culpa: o retorno de um filho pródigo à terra natal, mas que acarreta no exílio de seu próprio labirinto ao perder sua mãe e responsabilizar-se por isso, além do abandono de sua pátria intelectual de eleição. O nome do personagem, neste sentido, é bastante sugestivo, já que, se o Dédalo do mito grego estava preso a um labirinto que ele mesmo criou, o Dedalus Joyceano também o está, se repararmos bem no fluxo de amálgamas que atinge este personagem: observamos nitidamente um movimento que vai da incredulidade perante a vida, de um lado, bem como sua recusa e fuga da realidade, passando pelo peso da culpa religiosa que o abstém em seu juízo de valor, até chegar ao enfrentamento de sua realidade psíquica enquanto tal, resultando num processo de agressão latente, especificamente na cena do capítulo quinze, “Circe”, em *Ulisses*, ao erguer sua bengala para se libertar de seus fantasmas e acabar quebrando um candelabro.

Mas antes de chegarmos à resolução final de Dedalus, em como ele resolve seus conflitos, é necessário, levar em consideração outros pontos, a saber: algumas



particularidades do estilo narrativo em *Ulisses*, e o personagem paralelo complementar de Dedalus, Leopold Bloom.

Em relação ao estilo narrativo, temos um verdadeiro dialogismo em termos bakhtinianos: o narrador (embora seja difícil determinar, de fato, a existência de um narrador *ipso facto* em *Ulisses*) brinca o tempo todo com a linguagem nas suas mais variadas formas, passando pelo pastiche, ironia, e mesmo a paródia; ele toma emprestado recursos estilísticos e modos de enunciação dos personagens, ao mesmo tempo em que penetra na mente dos mesmos e revela seu fluxo de pensamento. Uma das artimanhas em todas essas empreitadas consiste particularmente no uso dos "não-ditos"⁵: os personagens sempre são acometidos por ideias ou pensamentos das quais eles não se permitem, ou antes, não podem enunciar aos seus interlocutores. A teoria psicanalítica, em partes, analisa o campo imaginário dos "não-ditos" através do conceito de projeção⁶. As projeções são imagens que o sujeito forma de si mesmo, mas desconhece em si, ou antes, reconhece apenas nos outros. Esse reconhecimento é o que forma os ditos encaixes parciais, e são desses encaixes parciais - e aqui podemos dizer também, o conceito de alteridade - que os personagens de Joyce vivem, tramitando pela narrativa de *Ulisses*.

123

Em relação ao personagem Leopold Bloom, este se apresenta no romance, ao menos em partes como o oposto complementar de Stephen Dedalus. Ou antes, poderíamos dizer também, em termos psicanalíticos Junguianos⁷, que este constitua a sombra da personalidade de Stephen.

Enquanto Stephen é o erudito intelectual, racional, cético, e dotado de dons artísticos assim como o Dédalo da antiguidade, Bloom, por outro lado, é intelectual, mas até certo ponto. Bloom é aquele homem comum, bondoso, sensível, cheio de

⁵ Jargão psicanalítico comumente confundido com o conceito que leva o mesmo nome na análise do discurso de linha francesa. Cf. especificamente Lacan em *Le Séminaire, livre XIX...ou pire* (1971-72). Lacan faz um trocadilho com os termos em francês "dire" (dizer) e "pire" (pior) para mostrar aquilo que não é dito explicitamente no discurso do sujeito. O não-dito, o que não está no sujeito está no Outro, para além do próprio sujeito.

⁶ Termo designado inicialmente por Freud para explicar um mecanismo de defesa no qual "o sujeito expulsa de si e localiza no outro - pessoa ou coisa - qualidades, sentimentos, desejos e mesmo 'objetos' que ele desconhece ou recusa em si" (*Laplanche & Pontalis - Vocabulário de psicanálise, Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001*). Para uma maior discussão do tema, cf. ANZIEU, D. *Os métodos projetivos. Trad. Maria Lucia Eiraldio Silva. 2ª. Ed. Rio de Janeiro. Ed. Campus, 1979.*

⁷ Cf. conceito de projeção e sombra da personalidade de Jung em *Arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.



ternura, reconhecido por seus atos: ele ajuda Stephen, compra comida para ele quando este está embriagado, vai ao funeral de um conhecido, prepara o café da manhã de sua mulher. Mas, de maneira análoga à correspondência homérica, Bloom - nosso Ulisses irlandês - se mantém exilado, assim como Dedalus, mas por motivos distintos: exílio conjugal pela traição de Molly, exílio por ter perdido seu filho Rudy, exílio por ser judeu em uma terra predominantemente católica. Bloom, com suas características, mantém-se afastado daquele mundo masculino, brutal, simbolizado pelo *citizen* (cidadão comum irlandês e patriota com traços xenófobos que aparece no capítulo doze, “Os Ciclopes”) que constrói sua pretensa identidade masculina pela negação do que julga ser próprio das mulheres. O nome do personagem, "bloom", em inglês, é bastante sugestivo nesse sentido, ao apontar para a ideia de uma flor que nasce, que floresce.

Bloom, assim, também é um estrangeiro em seu próprio local, um pai em busca de seu filho, e também em busca de sua amada, para não dizer também de sua terra. A narrativa ulisseana, então, caminha a partir dessas buscas: da busca daquilo que falta remediado em seus conflitos psicológicos internos. É nesse sentido que - em termos psicanalíticos - a escrita da narrativa - mesmo que fragmentada, ausente de um narrador padrão, e adotando vários estilos - é movida a partir da organização na linguagem das pulsões latentes destes personagens que, vivenciando seus conflitos internos, partem para a busca de sua solução, daquilo que lhes falta. E como veremos adiante, foi precisamente a carência simbólica do significante paterno - o nome-do-pai lacaniano - que a psicanálise se interessou tanto pela escrita de Joyce.

De maneira paralela há que se dizer que o enredo de *Ulisses* reside justamente nisso, na arquitetura dessa busca. Segundo Martim Vasques da Cunha (2011),

a história que Joyce quer contar é a de três pessoas - o Ulisses, a Penélope e o Telêmaco da era moderna - que estão em busca de um sentido para suas vidas, querendo encontrar aquilo que Joyce chamou de "totalidade do indivíduo". Numa linguagem Junguiana, Ulisses fala sobre o processo de individuação destas três pessoas enquanto suas consciências refletem um mundo fragmentado, dualista, mas que, misteriosamente, se conecta numa estranha unidade. (CUNHA, 2011, p. 6)

E a melhor maneira para fazer essa conexão seria através do encontro dos personagens pelo viés da alteridade. É o que vemos os personagens realizarem no decorrer da narrativa: há vários encontros e desencontros, sendo o mais notável o



encontro de Bloom com Stephen a partir do a partir do capítulo quinze, “Circe”, quando ambos estão em um bordel. É aqui que retornamos aos paralelos entre os personagens Bloom e Dedalus: enquanto Molly, de um lado, pode ser lida como a concretização da humanidade de Bloom pelo viés de sua vida sexual desnuda, por outro lado, a razão de Bloom pode ser lida como a encarnação de um filho espiritual. Da mesma forma que, no sentido oposto, Bloom é o pai a quem Dedalus - o nosso telêmaco joyceano - procura.

Em suma, no decorrer do romance há todo um jogo de complementaridades entre os personagens: o que falta em um se complementa em outro, a projeção que um faz de si se complementa na imagem do outro, e vice-versa. É o que vemos, por exemplo, ao percebermos que Stephen seria a encarnação do lado intelectual de Bloom, enquanto Bloom seria a encarnação do lado sensível de Stephen. Mas Stephen, por sua vez, é dotado de sensibilidade artística, enquanto Bloom, faltante neste aspecto, possui sensibilidades práticas e generosidade, ao contrário de Stephen, que é um egoísta. Duas pessoas com personalidades aparentemente bastantes distintas unidas aparentemente ao acaso, mas por um viés em comum: a redenção através do amor pelo viés da alteridade.

125

A REDENÇÃO DE STEVEN E SEU ENCONTRO COM BLOOM

O encontro de Dedalus com Bloom vai acontecer, efetivamente, a partir do capítulo XV, “Circe”, e se concretizar durante os dois capítulos seguintes. Entretanto, anteriormente, vemos que os personagens em suas andanças pelos arredores de Dublin quase se esbarram em determinados momentos, mas não trocam palavras. É o que acontece, por exemplo, no capítulo nove, “Cila e Caribde”, quando Stephen está entre seus colegas na biblioteca defendendo sua tese sobre Shakespeare ser, ao mesmo tempo, pai e filho de Hamlet, enquanto Bloom vai até lá em busca de uma referência para o anúncio de seu cliente. Bloom quase cruza com ele, mas não troca palavras de fato.

É interessante perceber a sutileza da divagação de Dedalus: como paralelo da narrativa homérica, em *Ulisses*, Odisseu tem que enfrentar os perigos ao atravessar o estreito formado por Cila e Caridbe, enquanto que na narrativa joyceana é Dedalus quem tem que enfrentar os perigos mais oratórios que físicos. O encontro com intelectuais da Irlanda na biblioteca faz com que ele se sinta de alguma maneira



ameaçado, e, para defender sua tese, precisa lutar para se defender, sendo atacado de todos os lados por argumentos contrários aos seus.

Em meio a sua defesa, Dedalus diz que "um pai é um mal necessário" (Joyce, 2007, p. 249), e explicita o conceito de *amor matris*, genitivo, subjetivo e objetivo, que para ele pode ser a única coisa verdadeira na vida. O que Dedalus está querendo mostrar - tomando por base a teoria aristotélica da apreensão dos sentidos para se chegar à verdade - é que o amor de mãe é reconhecido pelos sentidos, já que há o contato corporal desde sua origem. Já o amor de pai é apenas uma ficção, pois depende da certeza das palavras, e não da certeza do sensível.

Assim, temos aqui - e dialogando com a teoria psicanalítica lacaniana - o pai como ficção. O pai, para Dedalus, seria apenas uma ficção, algo inventado pelas palavras, uma narrativa. O que corresponderia, no dizer psicanalítico, ao "nome-do-pai" lacaniano. Segundo D'agort (2010, p. 114) Joyce não recusava o poder da ficção, pelo contrário, seu projeto era justamente o de ser um artífice das palavras. Entretanto, o ser humano não tem como viver na ficção, no mundo das palavras. A ficção, neste caso, revela apenas certa necessidade de representação do real, e revela também que algo foi perdido no plano real.

Joyce parecia ter consciência dessa perda, e o faz jogando com o personagem Dedalus que, contrariamente, não tem consciência absoluta dessa perda; - e aliás, como podemos perceber no decorrer do enredo desde *Retrato* até *Ulisses*, Dedalus perde contato com o pai e também perde a mãe, ou seja: perde o amor verdadeiro reconhecido pelos sentidos e ainda se sente culpado por essa perda, e também perde o amor ficcional por se sentir também traído pelo pai. Na falta do amor, só resta então a este personagem sair em busca daquilo que lhe falta.

De acordo com Lacan, no seminário *O Sinthoma* (2005, p. 112), "trata-se fundamentalmente da conceituação daquilo que vem como suplência à carência constitutiva do sujeito na linguagem, coisa que nenhuma função paterna poderia, de fato, inteiramente suprir."

É neste sentido que a carência simbólica do significante paterno - ou mais precisamente o nome-do-pai lacaniano - em Joyce tanto interessou à psicanálise. E é neste sentido também que, devido à falta, só resta a linguagem suprir aquilo que está



faltando, só resta à linguagem estruturada em forma de narrativa para representar as contradições e faltas do inconsciente e nos representar enquanto tais a partir do real. Se a falta é, por excelência, constituinte do sujeito, então só resta a narrativa enquanto completude. Só resta encontrar a totalidade através da organização da linguagem na forma de narrativa, e nesse sentido Joyce parece ter cumprido bem o seu papel enquanto organizador de uma narrativa.

Stephen, então, conscientemente traído e culpado, e inconscientemente em busca de um pai simbólico segue pela narrativa carregando consigo uma sensação de orgulho inabalável. É interessante notar, neste sentido, a escolha por optar por uma posição rígida como forma de autoproteção de si mesmo levado pelo medo e insegurança da traição. Ao invés de Dedalus se sentir melancólico ou depressivo, ou mesmo com raiva, ele guarda para si estes sentimentos, e se mantém em uma postura de autodefesa através do orgulho.

Seguindo, Stephen e Bloom se cruzam novamente no capítulo quatorze, “o gado de sol”. A cena se passa em uma maternidade, a Sra Purefoy está em um parto complicado e Bloom resolve visitá-la. Stephen e seus amigos estão bebendo e conversando, e só Bloom parece manter um tom sério e discordar do comportamento inadequado dos outros rapazes. Em dado momento começa a chover, um trovão cai e Dedalus se assusta. Bloom tenta explicar cientificamente que se trata de um fenômeno natural, e aqui temos um encontro simbólico belíssimo. Curioso notar é que Stephen - que é todo cético e racional, erudito - tem medo de um trovão, que - nas próprias palavras de Bloom - é um fenômeno natural. Como vimos anteriormente, Stephen tem que lidar com várias coisas no decorrer da narrativa: sentimentos estranhos, desejos deprimidos, recalques. Entretanto, nos parece que ele vai continuar tendo medo de trovão mesmo sendo um erudito e entendendo um discurso racional. O que nos revela aqui certa particularidade sutil de sua persona que não necessariamente se encaixa com sua personalidade. Bloom, na tentativa de acalmá-lo, e sabendo que ele é, por excelência, um erudito, tenta se utilizar do discurso científico para convencê-lo de que se trata de algo natural. O trovão aqui, no caso, pode ser lido como uma representação simbólica do primeiro encontro entre Dedalus e Bloom no que se refere aos polos opostos em que se encontram, gerando, então, uma fagulha, um trovão. Se essa



premissa simbólica é verdadeira neste capítulo, ela não o é nos outros, dado que no encontro de fato e no diálogo entre eles o leitor não fica sabendo se cai uma tempestade, ou raios, ou algo maior que um trovão.

No final deste episódio a criança de Purefoy nasce, e Dedalus e Lynch partem para um bordel. É neste momento que Bloom, com certo pesar de Steven, resolve cuidar de dele, e o segue até o Bordel com os outros. Estamos indo em direção ao capítulo XV, “Circe”, onde em termos de técnica narrativa temos o drama, o texto teatral como forma de abarcar as fantasias eróticas e os fantasmas inconscientes dos personagens. Neste capítulo vemos várias alucinações de Bloom que se oferecem como prato cheio para análises de cunho psicológico deste personagem, como por exemplo, a alucinação sobre ser preso e julgado por um motivo banal, ou se transformar em rei e ser aplaudido pela população propondo reformas estruturais bastante extravagantes, ou mesmo trocar de sexo com outra personagem e ser submetido a castigos sexuais. Bloom também é acometido pelo fantasma do pai morto, e de seu filho morto, Rudy, no final do episódio.

Stephen, por sua vez, toca piano enquanto todos os outros se aproveitam do dinheiro dele, e paralelamente, ele também tem suas alucinações, em especial com o fantasma da mãe. Enquanto isso, Bloom resolve ficar com o dinheiro dele na tentativa de protegê-lo de fazer qualquer coisa errada. A mãe aparece como fantasma, e Dedalus pergunta a ela “Que palavra é essa que todos os homens conhecem?” (Ulisses, 2007, p. 627), e a resposta, embora ela não diga, subtende-se que seja amor. Dedalus também questiona o porquê de acusarem-no de matricídio, sendo que, nas palavras dele próprio, foi o câncer quem a matou, não ele; e a mãe responde pedindo que ele se arrependa de não ter rezado por ela no leito de morte. Dedalus, orgulhoso e cético como já sabemos, responde: “*non serviam*” (não servirei, em latim) (Ulisses, 2007, p. 629). Dedalus então ergue sua bengala e quebra um candelabro.

Aqui temos um momento ápice no livro, já que - com o aparecimento do fantasma da mãe a partir da própria alucinação de Dedalus, e bem como o diálogo que ambos mantêm - fica nítido que Dedalus está fora de si. Vemos que o desamparo inicial de Dedalus, perdido e exilado em seu próprio labirinto, ou antes, aquele conteúdo latente que estava recalcado no inconsciente se extravasa de alguma maneira para fora, e é transformado em alucinação: as fantasias e as lembranças de Dedalus se confundem



com a realidade, de modo a se tornarem quase um estado de psicose que resulta no impulso agressivo de erguer a bengala e quebrar, sem querer, o candelabro. Dedalus, neste estado, fora de si, tenta se desvencilhar do fantasma da mãe, que na verdade é um fantasma que ele próprio criou e que vive em seu inconsciente: podemos inferir que, devido à sua formação católica na infância desde *Retrato do Artista...*, bem como devido à recusa de seguir a carreira clerical, e ainda por não ter rezado no leito de morte de sua mãe por não acreditar mais nos dogmas religiosos, Dedalus internaliza um sentimento de culpa em si de modo que não consegue lidar bem com isso. Ele vive aterrorizado com a ideia de morte e expiação, de modo que o seu verdadeiro fantasma, a falta de oração no leito de morte, ou antes: a recusa pela crença religiosa, retorne agora introjetado na figura do fantasma da mãe como forma de puni-lo por seu ceticismo. A culpa anterior agora se transforma em punição.

Como saída, Dedalus mantém-se firme em suas posições, negando declaradamente o pedido da mãe ao responder *non serviam*. Ou seja: a pretensa tentativa de punição gerada por ele mesmo, a partir de sua "consciência moral", agora é renegada e subjugada em função de valores que ele próprio acredita serem verdadeiros e contundentes com sua persona. O fantasma, então, desaparece, restando somente a (aparente) resolução do conflito em forma de violência no plano da realidade.

Após este ato, Stephen é expulso do bordel e espancado por um policial na rua por ter ofendido o rei da Irlanda e é largado inconsciente na calçada. Bloom então, ajuda-o a se levantar e resolve a situação com a polícia. É neste momento que Bloom é acometido por uma alucinação na qual seu filho morto, Rudy, aparece. Podemos inferir que a explicação plausível para essa alucinação seja o desejo incrustado de Bloom de ser pai, de ter um filho homem, bem como o desejo paterno de oferecer cuidados a alguém mais jovem.

Temos aqui - adotando um viés o aspecto da alteridade e da redenção - também um momento ápice da narrativa. O momento em que o perdido Dedalus em seu próprio labirinto se encontra, encontra a si mesmo no olhar do outro. O Dedalus perdido finalmente encontrou alguém que o acarinhasse, que o tratasse bem e o levasse para casa, mesmo estando inconsciente naquele momento.



O aspecto de alteridade e redenção quase no sentido mesmo de "epifania" artística em acontecimentos banais da vida, nos moldes que Joyce queria, funciona de maneira muito forte lá. A alteridade enquanto tal através dos olhos e, porque não, dos atos. *Ulisses*, nesse sentido, nos ensina bem que você vê no mundo o que você é por dentro, e você tem a exímia capacidade de olhar, de se ver no outro, de se encontrar (às vezes com coisas que você até mesmo não gostaria) no outro, através da projeção e do reconhecimento deste olhar. O encontro de meu eu que desconheço em mim mesmo e vejo no outro, através dos olhos dos outros, o que me permite ver e perceber, no final, minha condição humana enquanto tal, representada no objeto e na linguagem ela mesma, linguagem poética que [des] estruturada em narrativa - fragmentada e organizada por uma logicidade e uma unidade formal - representa o mundo. Nestes aspectos, *Ulisses* é um livro de redenção, uma leitura de fruição em termos barthesianos⁸. É uma leitura que transforma o leitor de alguma maneira, e que nos ensina algo sobre o poder que a literatura tem sobre nós: transformar-nos no íntimo de nossa experiência subjetiva ao nos reconhecermos no outro e mostrarmos nossa condição humana enquanto tal.

130

Nos dois capítulos seguintes – Eumeu e Itaca -, já dado o encontro entre os dois personagens, é chegada a hora de dialogarem. Bloom leva Dedalus para comer algo em um abrigo e questiona o porquê de Dedalus ter saído da casa dos pais. Este lhe responde que “fui atrás do infortúnio” (Ulisses, 2007, p. 664). Em outro momento, estão ambos na casa de Bloom, e o capítulo, redigido em forma de pergunta e resposta, nos mostra o que de fato os une e os diferencia. O leitor fica sabendo de várias diferenças, e também que a única coisa a respeito do qual os dois personagens parecem concordar é sobre a influência da luz elétrica sobre o crescimento das plantas. Segundo Carlos João Correa (2008), neste episódio,

as diferenças, longe de serem fatores de divisão e de conflito, são fatores de enriquecimento. O que está em jogo aqui não é a amizade (...) muito menos a paixão amorosa. A meu ver, o decisivo é esse encontro entre duas pessoas que só o acaso as reuniu

⁸ Cf. Barthes em *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973, onde o autor discute os conceitos de texto de prazer e texto de fruição. O primeiro se refere aos textos que provocam um simples prazer estético com função de entretenimento. Já o segundo se referem aos textos que são capazes de transformar o leitor no processo de leitura, de provocar um processo de fruição a partir do texto, fazendo-o pensar, questionar, e se deslocar, fruição essa que se assemelha à fruição sexual, à sensualidade do texto.



mas que souberam encontrar-se. E é neste encontro que está a chave do romance. (CORREA, 2008, p. 11)

Novamente, aqui, a ideia de alteridade se encaixa bem. Vemos que é através do movimento de se colocar no lugar do outro, que ambos puderam se encontrar. Isso pelo viés da alteridade, da exímia capacidade do ser humano de se colocar no lugar do outro e saber respeitar as diferenças. Outro nome para amor, neste caso. Mas a ideia de amor aqui não é aquela relacionada a uma paixão romântica, como bem conhecemos na cultura ocidental, mas sim uma ideia de sentimento despretensioso que se relaciona, de alguma maneira, com a capacidade inata e natural do indivíduo de se colocar no lugar do outro, de sentir empatia, de tolerar. *Ulisses*, neste sentido, é um livro sobre amor: talvez a maior lição que essa obra possa nos ensinar é sobre essa capacidade humana tão cara a nossa existência.

Tomando a questão pelo lado extremo oposto, há que se dizer que o desenrolar da trama narrativa marca apenas um encontro de alteridade e nada mais, sem um aspecto significativo no sentido terapêutico do termo, em que há a conclusão fechada a respeito dos desígnios e problemas que Dedalus apresentou. Nestes termos, os personagens no romance se parecem os mesmos do começo ao fim, não parece haver uma transformação psicológica profunda, ao menos em Dedalus, já que este é muito orgulhoso para se permitir isso. Um fato que poderia comprovar isso está no capítulo dezessete, "Ítaca", quando Dedalus recusa a oferta de Bloom de ir morar em sua casa. Dedalus segue seu caminho e o leitor não fica sabendo o que de fato aconteceu com ele posteriormente.

É quase um fim triste, e, neste sentido, há que se dizer também que o aspecto redentor em *Ulisses*, comentado anteriormente, não tem nada a ver com confronto (de seus problemas psicológicos e suas limitações), nem transformação (no sentido de resolução de seus conflitos internos). O livro, nessas perspectivas, ao contrário, no ensina bem sobre tolerância e amor pelo viés da alteridade; mas, se em *Ulisses* nada se resolve, as coisas continuam como estavam desde o início, então o livro pode ser considerado pró movimento e aceitação.

Talvez seja essa a segunda maior lição que a obra nos traz: ele nos ensina a ter uma postura de aceitação das coisas tais com elas são (vide, por exemplo, a situação de



Bloom em relação à traição de sua mulher ou mesmo em relação a seu trabalho), bem como nos faz entender que cabe somente a nós aceitar o movimento das coisas, e sermos capazes de transformar nossa realidade através do nosso próprio olhar, ou antes mesmo, através do olhar da alteridade, da empatia.

Se Barthes⁹ nos mostra que um texto de fruição é aquele capaz de transformar as pessoas no ato de leitura, então a obra de Joyce se encaixa bem aqui, na medida em que é capaz de representar esta realidade através da narrativa e transformar os leitores na medida em que transmite tais lições tão valiosas à nossa existência.

Entretanto, é preciso ter cuidado aqui. Mesmo que o livro também nos ensine a aceitar o movimento e a realidade das coisas, preferimos não acreditar de todo que, de fato, não haja uma transformação psicológica em algum nível, e de alguma maneira, nos personagens. Acreditamos que tal aspecto de aceitação da realidade não se relaciona, necessariamente, à transformação psicológica, já que é justamente através da alteridade, do encontro entre duas personalidades tão opostas que o amor se torna possível, que a transformação seja possível.

132

CONCLUSÃO – QUE PODER A LITERATURA TEM SOBRE NÓS?

Poder de transformar. A literatura nos ensina, nos agrega, nos transforma. Para além da fruição estética, jogos de linguagem, e representação do real, a literatura tem uma função social, essa função agregadora aos seres humanos, capaz de enriquecê-lo com um humanismo e com valores que refletem necessariamente nossa existência. *Ulisses* é um exemplo disso, uma obra enriquecedora em vários aspectos com seu fio de significantes e significados que parece nunca se esgotar.

Mas para que tal processo aconteça é necessária a redenção, não só do personagem, mas em partes também, do leitor. Redenção não no sentido estrito de arrependimento, mas sim de entrega. Entrega do leitor ao texto literário, uma entrega que revela o poder da alteridade, o reconhecimento de nossa representação na linguagem, o que invariavelmente nos leva à fruição estética.

⁹ Cf. nota 6.



Se, de fato, a redenção é uma constante na literatura ocidental¹⁰, em *Ulisses* ela acontece de maneira especial. Isso porque, – como bem vimos no decorrer deste trabalho – ao lançarmos olhos sobre o personagem Stephen Dedalus bem como sua caminhada através de dois romances, percebemos não só um movimento de redenção, mas também um movimento de busca daquilo que lhe falta dentro de si. E como a psicanálise bem nos mostra – através de Lacan -, essa falta é prioritariamente constituinte do sujeito, e é sempre algo que está no Outro. E o Outro aqui seria – no plano narrativo, o personagem Bloom – e no plano material não menos que o leitor para contemplar os percursos e percalços de Dedalus e também se encontrar no texto literário, através da representação na linguagem. Nestes termos, é aqui que a alteridade é necessária: para que o Outro se desloque, se coloque no lugar de outros e conseqüentemente provoque deslocamentos de sentidos tão caros a propiciar uma experiência de leitura (ou antes, de fruição) e suas respectivas exegeses literárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

133

- ANZIEU, D. **Os métodos projetivos**. Trad. Maria Lucia Eiraldo Silva. 2ª. Ed. Rio de Janeiro. Ed. Campus, 1979.
- AQUINO, T. **Suma teológica, vol. 1**. Trad. Francisco Barbado Viejo. São Paulo: Loyola, 2001.
- BARTHES, R. **Le plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.
- CORREIA, J. C. **James Joyce e a arte como redenção**. Disponível em <<http://www.carlosjoaocorreia.com/pdf/Poetics12.pdf>> Acesso em maio de 2016.
- CUNHA, M. V. **O construtor de labirintos**. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/o-construtor-de-labirintos/>> Acesso em 15 de maio de 2016.
- D'ARGOT, M. R. L. **Psicanálise e literatura: porque ler James Joyce?** Estudos em psicanálise, N. 34, p. 111-116. Aracaju: Dezembro, 2010.
- FREUD, S. **Obras completas, v. 21**. Rio de Janeiro: Imago, 2009.
- _____. **O mal estar na cultura**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L & PM, 2010.
- JOYCE, J. **Ulisses**. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- _____. **Retrato do Artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

¹⁰ Vejamos as narrativas de redenção de caráter judaico-cristão, a redenção de Cristo, a redenção de Fausto de Goethe, ou mesmo a redenção de Raskolnikov, só para citar alguns exemplos.



JUNG, C. G. **Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. 2ª Ed. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

LACAN, J. **A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

_____. **O seminário: livro 5 – as formações do inconsciente**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **O seminário: livro 20: Mais, ainda**. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. **O seminário: livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. **Le Séminaire, livre XIX: ...ou pire**. Paris, Seuil, 2011.

_____. **Le Séminaire, Livre XXIII: le sinthome**. Paris, Seuil, 2005.

LAPLANCHE & PONTALIS. **Vocabulário de psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.