



*Labirinto e subjetividade: o conceito de rizoma no Ulysses de Joyce*¹

Luciane Lucas*

RESUMO

Tomando por base uma das obras mais importantes da literatura Ocidental - *Ulysses* de James Joyce -, procura-se evidenciar as costuras possíveis entre o texto literário, a música e a estética poética. Por meio da análise desta obra, segundo a lógica do rizoma, compara-se a narrativa de Joyce a um dispositivo labiríntico, capaz de constituir uma experiência incessante de produção de subjetividade. Palavras-chave: Joyce; música contemporânea; rizoma.

SUMMARY

Based on one of the most important works of western literature, James Joyce's Ulysses, we try to make evident the possible links of the literary text, music and poetical aesthetics. By means of the analysis of such work, according to the rhizome's logic, Joyce's narrative is compared to a device of the labyrinth type, capable of being an uninterrupted experience of subjectivity production.

Keywords: Joyce; contemporary music; rhizome.

RESUMEN

Basándose en una de las obras más importantes de la literatura Occidental - Ulysses de James Joyce -, se busca evidenciar las costuras posibles entre el texto literario, la música y la estética poética. A través de la análisis de esta obra, según la lógica del rizoma, se compara la narrativa de Joyce a un dispositivo laberíntico, capaz de constituir una experiencia incesante de producción de subjetividad.

Palabras-clave: Joyce; música contemporânea; rizoma.

“**A**gora vemos claramente que quem faz o labirinto é o viajante e não o arquiteto! O labirinto não é uma arquitetura, uma rede no sentido de quem o projeta e concebe, mas o espaço que se desdobra diante do viajante que progride, sem mapa, na própria rede”.

Pierre Rosenstiehl

Ulysses: da estrutura de rizoma à produção de subjetividade

Ler Joyce não é tarefa fácil. Múltiplos significados atravessam as entrelinhas dos seus textos, o que pode tornar sua leitura agradável para alguns – que consigam perceber as nuances e as chaves de acesso ao universo joyceano – e enfadonha ou desconexa para outros, que não consigam costurar os elementos diversos que se entrelaçam em suas obras.

Entretanto, vale dizer que a experiência deste encontro estabelece, sem dúvida, uma espécie de rito de passagem. Ou, se preferirmos: o encontro com Joyce, sobretudo a partir de *Ulysses*, é mais do que uma experiência lingüística singular; é, antes, um dispositivo que nos permite vislumbrar um devir-mundo, na medida em que nos convida para uma experiência estética essencialmente rizomática. Ler Joyce é um desafio porque nos coloca diante de um texto em permanente construção - verdadeiro *work in progress* -, onde os sentidos são fabricados, na mais intensa possibilidade literária, segundo os processos de subjetivação que cada um articula para si. Tanto mais rico será o processo de leitura quanto mais abertos estivermos à descoberta de novos sentidos - sentidos para nós, não para Joyce, é importante que se diga.

Esta talvez seja a grande peça que o texto joyceano nos prega e que continua, ainda hoje, a suscitar inúmeras disputas intelectuais. Afinal, o que terá pretendido ao construir a estrutura narrativa de *Ulysses*? Haveria um paralelo real entre esta obra e a *Odisséia* de Homero, como pretendia a maior parte dos críticos (a partir de pistas dadas pelo próprio Joyce)? Ou seria *Ulysses* “um simples olho, (...) um simples nervo tátil exposto, sem freio ou seleção, à catarata turbulenta, caótica, disparatada dos fatos físicos e psíquicos que registra quase fotograficamente”,² como enunciara Jung? Mais do que isso, seria *Ulysses* um romance, um anti-romance ou um poema simbólico?³

Estas são algumas das questões colocadas pelos críticos há décadas e delas parece emergir um indissolúvel e cúmplice enigma. Só Joyce poderia dizer o que de fato pretendia com *Ulysses* e, sobretudo, com *Finnegans Wake*. E, caso ele tenha enunciado, como acredito, uma possibilidade mais ampla de experimentação - cujo sucesso dependa quase que inteiramente desta descoberta individual de sentido - então, é de se esperar que tal enigma nunca se resolva, justamente para que obras como *Ulysses* e *FW* cumpram seu papel.

Talvez encontremos no rizoma deleuziano uma importante chave de interpretação para os escritos de James Joyce. Mais do que Literatura, *Ulysses* e *Finnegans Wake* traduzem a pura produção de subjetividade. Se, por um lado, conforme escreveu o romancista inglês E. M. Forster, “Ulysses (...) é a mais interessante experiência literária de nossos dias”,⁴ por outro, é possível enunciar um papel ainda maior para esta grande obra cósmica de Joyce, na medida em que ela encerra antes de tudo - e a Literatura aparece aqui como um poderoso tear - um modo novo de produzir subjetividade em meio ao caos prenhe. Ler *Ulysses* é isto, na verdade: deixar-se impregnar de mundo.

Cabe aqui um paralelo entre o Ulisses de Joyce e o de Homero: não nos termos convencionais - procurando chaves que permitam encontrar no primeiro as marcas deixadas pelo segundo -, mas antes demonstrando o que constitui diferença fundamental entre os dois.⁵ Esta diferença, é importante que se diga, não se reporta meramente ao contexto literário; antes atravessa-o, apontando para um modo novo de se traduzir a multiplicidade caótica do mundo, dela extraindo uma vivência estética constitutiva do sujeito. O Ulysses joyceano é, assim, ao contrário do homérico, uma proposta estrutural de subjetividade. Se a Odisséia é um poema que narra a tentativa hercúlea do Homem grego de rastrear o mar e conquistá-lo, se é um épico que conta a história de um herói dividido entre o desejo de retorno e a conquista como *modus vivendi* ('estriamento do espaço liso'), a proposta de James Joyce parece, já na sua construção, ir na direção contrária, buscando a todo momento alisar o espaço, recuperar a miscelânea como princípio e revalorizar um certo olhar de *flanêur*. Talvez não seja mais do que isso que Joyce nos proponha - um passo leve e descompromissado como o do *flanêur*, capaz de apreciar a diversidade de sons e matizes ao circular entre línguas antigas e mortas, onomatopéias ludicamente variadas e recombinações, bem como trajetórias por vezes *nonsense*. Esta possibilidade de ler por entre as dobras - grávidas de sentidos múltiplos - é o que torna a leitura de Joyce um acontecimento absolutamente singular, rizomático por excelência - em outros termos, a experiência de 'atualização'⁶ mais absoluta da história da Literatura.

É verdade que Joyce, com *Ulysses* e depois com *FW*, contracta, no quanto lhe parece possível, o saber humano, o que não significa que ele obrigue o leitor a traduzi-lo por inteiro. Tal proposta seria absurda e inviável. O constructo de leitura, para que se aprenda a decantar devidamente o universo joyceano, deve antes se constituir a partir das possibilidades individuais de 'atualização'; ou, se preferirmos, a partir dos recortes que o olhar, marcado por experiências outras a que a retina acostumou-se, torna possível. É deste lugar que Ulysses, labiríntico por excelência, promete uma viagem sem precedentes. Cabe observar que a figura do labirinto aqui, que bem evoca esta obra de Joyce, não guarda termo exato de comparação com o modelo cretense - onde não se encontra saída -, mas lembra antes o labirinto deleuzeano. É segundo esta figura metafórica transformada que *Ulysses* inova em mecanismos de leitura, entendimento e produção de subjetividade.

A chave para o problema do texto joyceano encontra-se neste paradoxo: ele não é feito para ser entendido integralmente ou para ser decifrado em minúcias. Ele é feito para ser percorrido e degustado. Encontrando-se nexos sempre novos que podem conduzir a outros lugares (ou não-lugares), ler Ulysses consiste em uma trajetória que se renova permanentemente. Neste ponto sim ele se assemelha a uma Odisséia, quando então, como navegantes, experimentamos deslizar por um mar de possibilidades e referências (bíblicas, semiológicas, enciclopédicas). Esta configuração de uma espacialidade não-fixa, de um labirinto acentrado, que se move conforme o sentido que dele se faça, lembra a circularidade como princípio, o que nos remete a Vico e, por sua vez, a uma nova experiência de escrita ficcional já enunciada como romance espacial ou circular. Circular no sentido de que os episódios de *Ulysses* não seguem uma estrutura linear. Eles se assemelham antes a um caleidoscópio, um mosaico, uma colcha (tecida por uma Penélope nada homérica), onde as cenas se não se excluem, também não se encaixam necessariamente numa ordenação temporal lógica. Há, neste ponto, inclusive, a possibilidade de ver nesta obra monumental uma reprodução da estrutura sinfônica ou mesmo operística.

Como contar uma história através de sons: a polifonia labiríntica em Joyce

Esta relação entre a estrutura narrativa de *Ulysses* e a música não é nova. Cabe, entretanto, esmiuçá-la um pouco mais, a fim de evidenciar como a obra de Joyce encontra no formato musical seu modo mais perfeito de expressão. Anthony Burgess - ensaísta e leitor experimentado do trabalho de Joyce - assim o demonstra no famoso episódio das Rochas Movediças, mais conhecido como

o episódio das sereias. Oferecendo algumas pistas para se entender o *link* entre esta passagem e a chamada *fuga per canonem*, Burgess faz-nos ver como a construção do texto joyceano lembra, por vezes, uma estrutura musical contrapontística. (1994) Não é à toa que Joyce usa e abusa das onomatopéias: é um modo de evidenciar a musicalidade que parece emergir das entrelinhas de *Ulysses*.

Analisando a obra como um todo, pode-se descobrir mais de uma correlação entre a narrativa de *Ulysses* e formatos musicais variados, tais como a sinfonia, o concerto, o poema sinfônico, a fuga e, sobretudo, a ópera. Não é, portanto, exagero estudar a estrutura de *Ulysses* - já mapeada das mais diversas formas, tal qual um sistema cosmogônico que ora faz paralelo com órgãos do corpo, ora com diversos tipos de arte - segundo o encaideamento sonoro de um repertório musical erudito. Em outras palavras, é perfeitamente possível enxergar em *Ulysses*, por exemplo, a estrutura de uma ópera: três atos (lembrando que são três as partes em que se divide), vários *leitmotive* que trançam - indo e vindo, como no ritornelo - o espaço narrativo da obra e dezoito episódios básicos que bem poderiam funcionar como cenas de um repertório operístico.⁷

Considerando a influência dos sons na vida e na obra de Joyce, torna-se bastante verossímil propor esta nova forma de lê-lo, agora segundo os padrões de uma partitura operística imaginária. Muito se tem falado sobre a dificuldade de encontrar sentido em certas passagens de *Ulysses* e em páginas inteiras de *FW*. Onomatopéias estranhas, compressões eufônicas (outras nem tanto), cunhagem de novos e estranhos termos - todos estes artificios, estes a-fazeres da arte de quem trança as palavras, servem na verdade para um único propósito: contar uma história através de sons, matéria-prima que sempre exerceu fascínio sobre Joyce.

Há os que vêem também em *Ulysses* a estrutura de um poema simbólico. Comparar esta obra à poesia, em lugar da estrutura narrativa convencional de romance, parece dar conta da despreocupação de Joyce em dar uma ordenação lógica aos episódios que compõem a trama. João Almeida Flor descrevendo o modo de articulação da poesia, leva-nos quase que naturalmente a pensar na estrutura do texto de *Ulysses*: "(...) tal como o fluxo da consciência, o poema não se organiza no respeito pela cronologia ou pelo encaideamento lógico da discursividade; revela, antes, uma ordem de construção musical, na seqüência, desenvolvimento e variação dos temas, na recorrência dos motivos-chave, na alternância dos ritmos, na complementaridade dos andamentos e, por vezes, na fusão contrapontística das linhas melódicas". (1993, p.14)

O texto a que João Almeida se refere é a Canção de Amor de J. Alfred Prufrock, de Eliot, que ele prefacia e

traduz. Mas, curiosamente, bem poderia ser que estivéssemos falando de *Ulysses*. Afinal, esta obra de Joyce não tem compromisso algum com o encaideamento lógico de uma história convencional; antes, se inicia ao leve sabor de uma manhã preguiçosa da cidade de Dublin, revelando, aqui e acolá, o *modus vivendi* de seus habitantes, *Homens Comuns Enfim*,⁸ entretidos com as coisas do cotidiano. Cabe lembrar aqui que é deste homem comum que Joyce sempre fala em sua obra, não só com Humphrey Chimpden Earwicker (o personagem principal de *FW*, reconhecido pelas iniciais HCE que pululam no texto⁹), como também através de Leopold Bloom, que encarna, em tom de paródia, o Ulisses homérico. Sendo o homem comum a matéria-prima de Joyce, é de se esperar que seja igualmente espontânea a costura de sua estrutura narrativa. Deste modo, *Ulysses* bem pode ser lido como se um poema fosse, cosendo, em ritmo e fôlego de poesia, pedaços de vida dos personagens anônimos do cotidiano de Dublin.

É curioso observar também, nas palavras de João Almeida Flor, a relação estabelecida entre poesia e música e que, neste caso, contribui ainda mais para reforçar a proposta de uma leitura diferenciada de *Ulysses*, como se de uma partitura falássemos. Os motivos-chave (*leitmotive*) constituiriam aqui uma espécie de fraseologia musical de fundo, como um código lingüístico não-verbal atravessando os diálogos - voz melodiosa para os ouvidos de quem sabe entender o canto das sereias. Um código musical paralelo se instala assim nas entrelinhas do texto e, como *música ao longe*, cria, na Literatura, uma forma nova de contar uma história: a história de Ulysses, que em vez de navegar pelos mares à procura de Ithaca, transita caoticamente pelas ruas de Dublin.

Comparemos a estrutura narrativa da ópera com o romance de Joyce. Digamos que a presença dos *leitmotive* na ópera - como uma colcha feita a partir de pedaços de história (que não se mostram diretamente) - serve para evocar fragmentos intra e intertextuais, trazendo para o universo da música a possibilidade de construir um enredo cifrado, só acessível àqueles que se propõem a reconstituir o fio desta história invisível feita de sons. Joyce faz o mesmo com seus experimentos literários. Inflando *Ulysses* de musicalidade e urdindo um texto carregado de referências que abrem portas para outros textos e leituras possíveis, ele consegue consubstancializar a primeira e a mais intensa experiência viva de rizoma na Literatura,¹⁰ na medida em que alimenta um ato de descoberta, potencializando a leitura como processo de atualização e subjetividade. Este traçado rizomático confere ao texto joyceano um tom ainda mais sonoro, já que atravessando o coral de onomatopéias textuais, recaímos justamente sobre a estrutura virtualizante dos *leitmotive* - espécimes de oásis potenciais da obra de Joyce que clamam por contar

histórias paralelas, capazes de nos fazer compreender melhor a tecitura de *Ulysses* e *FW*.

A própria divisão de *Ulysses* em episódios (18 ao todo) já nos permite, na verdade, decodificá-lo como música. O ritmo que parece emergir das entrelinhas de cada uma de suas cenas já confere, por si mesmo, um tom, um ritmo, uma melodia. Não raro ouvimos marchas fúnebres imaginárias, danças primevas, duetos, árias, fugas ao longo de *Ulysses*, o que nos permite concluir que Joyce ultrapassa a categoria textual, criando uma obra que pode ser lida como texto, como música ou poesia. Se *Ulysses* seria um poema simbólico? Provavelmente não só; seria antes algo mais próximo de um poema sinfônico. Questões surgem naturalmente ao lermos os enredos de Joyce como partitura: como não atentar para a antífona que sustenta a litania introdutória de *Ulysses* - “*Introibo ad altare Dei*”?! Como não deixar-se levar por um ritmo de “*totentanz*” (espécie de dança macabra) quando Leopold Bloom caminha pelo cemitério, reflexivo sobre a finitude humana? E assim tantos outros ritmos possíveis perpassam a narrativa algo caótica desta viagem diária de Bloom em direção a sua Ithaca: ditirambos para a orgia de Circe no episódio do bordel (ou seria a dança tresloucada de Salomé - a dança dos sete véus?); *lied* para o monólogo final de Molly Bloom; fuga contrapontística no episódio das sereias. *Ulysses* é música, há que se repetir. Com timbres variados e tons singulares, Joyce construiu uma história dentro de outra. Entrelaçando textos com cadeias de som invisíveis - embora profundamente presentes - ele cria para *Ulysses* uma nova textura narrativa.

O projeto demiúrgico de Joyce em *Ulysses*: uma construção coletiva de narrativas múltiplas

Cabe enunciar aqui também, já que se fala dos liames entre música e literatura, um paralelo possível entre os textos de Joyce e a música do século XX que, à semelhança dos enredos labirínticos do escritor, propõe a subjetividade no processo de criação e no ato de se lhe ouvir. Esse entremeado de textos vivos que, dodecafonicamente, proporcionam formas novas de leitura, muito lembra a experiência literária de Joyce. Se, por exemplo, John Cage¹¹ propõe construções sonoras aleatórias, rizomáticas por excelência, Joyce, por sua vez, constrói cadeias semânticas de texto, cujos constructos abrem espaço para uma produção contínua de sentido. Shostakovich, um dos principais sinfonistas do século XX, é outro expoente musical que serve de parâmetro para uma análise do quanto a música contribuiu para um alargamento das possibilidades de produção de subjetividade a partir da Arte. E, como não poderia deixar de ser, cabe aqui novo parênteses entre música e

texto, ou se preferirmos, um paralelo entre o processo de criação de Shostakovich e a tecitura dos enredos joyceanos, uma vez que a construção de algumas de suas peças lembra o mecanismo ‘mnemônico’ de Joyce na construção de *Finnegans Wake*. A todo momento, Joyce usa as iniciais HCE para referenciar (como um *leitmotiv*) o personagem Humphrey Chimpden Earwicker, bem como expressões variadas que lembrem e convoquem suas múltiplas faces (*Here Comes Everybody*, *Haveth Childers Everywhere*, *Howth Castle and Environs*). Estrutura similar (guardadas as devidas proporções, naturalmente) Shostakovich vai propor na música, ao criar, no seu quarteto n.8, um tema central de 4 notas, cuja transliteração alemã representa foneticamente seu próprio nome - D. SHostakovich.¹² Grande parte da matéria melódica da obra em questão vai derivar desta matriz, que ao contrário do aparente narcisismo, nada mais é do que um exercício lúdico de construção musical.

Este alargamento de possibilidades na produção de uma subjetividade já vinha sendo experimentado na música com Schoenberg (com o advento da atonalidade em 1909), Webern e Berg. Tal qual na literatura, a música do século XX deu origem a formas de composição mais ousadas, mais variadas em ritmo, texturas e tons: polirritmo, politextualidade e politonalidade são experimentações que se tornam, a partir de então, verossímeis. Testar todas estas possibilidades de esgarçamento, eis a proposta da música no século XX. E, acredito, não seria errado dizer igualmente: eis a proposta literária de Joyce.

Com a tentativa de esgarçamento do sistema tonal, o conseqüente surgimento do dodecafonismo (onde a própria dissonância passa a ter valor composicional) e os experimentos que daí advieram, a música se torna terreno fértil para a produção de subjetividade. Cabe pontuar que *Ulysses* será, no campo literário, contemporâneo deste movimento de re-criação na música (lembramos que o serialismo é introduzido nos anos 20 por Schoenberg, época de produção do *Ulysses* de Joyce). Duração, dinâmica e timbre, ao lado da frequência musical, passam a constituir um território aberto de experimentação, oferecendo múltiplas combinações. Gisela Castro, falando sobre estas alternativas plurais na produção musical, descreve: “Abruptos contrastes entre delicadíssimas nuances de baixos níveis dinâmicos - os pianíssimos - opostos aos fortíssimos, bem como o gradual aumento ou diminuição da dinâmica em crescendos e decrescendos, acontecendo entre parâmetros de velocidade que vão do mais rápido (acelerando) ao mais lento (retardando) são explorados em grande profundidade, conferindo um perfil dinâmico notável à produção musical deste

século. Stravinski, Bartok, Varése, Xenakis, Stockhausen, Eimert, Boulez, Berio, dentre outros, emergem como expoentes (...). Uma conseqüência desta abrangente concepção de som musical tem sido o investimento sistemático na ampliação da técnica instrumental consagrada, ou seja, no uso inusitado dos instrumentos tradicionais, desvelando uma vasta gama de sonoridades novas (multifônicos nos sopros, percussão em todo o instrumental, amplificação eletro-acústica) que tornam estes instrumentos cada vez menos determinados quanto à produção de som”. (1998, p.47-48)

Pergunta-se, considerando a revolução operada na música: o que Joyce faz na literatura senão esgarçar a potência semântica das palavras, aliterando-as, confundindo-as, misturando as raízes de sons que as constituem? É possível traçar paralelos aqui entre as novas formas de produzir sons para Cage e as formas de produzir sentido para Joyce. Na verdade, Joyce amplia as possibilidades de experimentação lingüística, transformando-a num território rico de criação e subjetividade. Mas *Ulysses* é música, não esqueçamos. E como tal cabe analisá-lo. Suas frases longas não seriam, assim, uma experiência de esgarçamento da tonalidade? As aliteraões e sobreposições que abundam em sua estrutura narrativa não seriam um modo de produzir sonoridades singulares, nelas incluindo a dimensão do a-tonal? Não seriam as palavras compostas do texto joyceano - vegetissombrias, undialvas, aljofacertinado - uma forma de criar novas sonoridades, um modo de usar as palavras não só como fim, mas sobretudo como matéria-prima, descobrindo-lhes sentidos outros a partir do exercício lúdico de com elas brincar? Por fim, ao subverter a ordem nas frases, não haveria, em *Ulysses*, um convite ao leitor-ouvinte para um passeio labiríntico passível de construir novos sentidos? Não seria este também um meio de introduzir a dimensão do imprevisível no texto? Enquanto a música descobre usos alternativos para os instrumentos, a literatura, com Joyce, inventa novas formas de interagir melódica, semântica e plasticamente com as palavras. Ler Joyce adquire assim um sabor a mais: o de descobrir a delicadeza e a minúcia de um trabalho de ourivesaria.

O que a leitura de Joyce nos ensina, portanto? Que experiência é esta que vemos multiplicar-se para além - desdobrando-se segundo a lógica de outras manifestações artísticas - na condição de, com isto, engendrar formas outras de leitura e narrativa? Parece-nos que o que Joyce nos mostra, sobretudo com seu *Ulysses* e *FW*, é que a experiência de obra aberta é perfeitamente possível e inaugura um modo novo de leitura, configurando-se como uma experiência rica de articulação das coisas do mundo. Assim, Joyce não fala

só de um cosmos literário a explorar - construindo-se a partir dele infinitas narrativas - mas antes nos fala de um modo possível de descoberta, essencialmente lúdico e subjetivo, capaz de evocar, na construção de seus personagens, uma mensagem intermitente: é no dia-a-dia que vamos construindo nossas linhas de fuga capazes de fracionar as linhas de força dos dispositivos de poder. Embora, por vezes, tais linhas se sobreponham a nós, há sempre um devir-minoritário latente, capaz de fracionar as linhas de força atuantes. Não há mundo pronto, nem chave para sair do labirinto. Não por acaso, será no âmbito do corriqueiro e do cotidiano que Leopold Bloom vai se mostrar como vontade de poder, urdindo os fios que vão lhe permitir constituir-se como subjetividade.

Este é mais um modo de *Ulysses* açambarcar todas as possibilidades. Ele é tudo e nada; é estrutura avançada de romance (ou anti-romance) e argila em composição. Dado o resultado da experiência, Joyce lembra, às vezes, o tom levemente trapalhão do Demiurgo que, depois de construir o mundo com suas “bricolages”, sai simplesmente de cena, deixando planar no ar as alternativas de reconfiguração do mundo em meio ao caos. Do mesmo modo, com *Ulysses* e com *FW*, Joyce traz para o universo da literatura a experiência da liberdade, da criação e da subjetividade, desenvolvendo, de forma lúdica, o experimento demiúrgico de re-criar o mundo no espaço-tempo de um único dia (duração de *Ulysses*).

Entretanto, *Ulysses* - obra polifônica e contrapontística - encerra um projeto coletivo de criação, o que nos permite traçar um paralelo entre sua estrutura narrativa e a figura do rizoma. Se o cosmos construído nesta obra (e mais ainda em *FW*) parece inacabado, ele assim o é justamente porque Joyce não se pretende um demiurgo solitário. Ele a todo momento convida seu leitor a participar - com as atualizações próprias que o ato da leitura proporciona - da construção permanente de uma lógica narrativa. Garimpando trajetórias rizomáticas de sentido, o leitor de *Ulysses*, então, tece o seu próprio fio, que haverá de conduzi-lo ao modo mais rico (para si, pelo menos) de percorrer o labirinto. Cabe lembrar que se há um novo conceito de labirinto em evidência, é neste modelo que se encaixa a obra de Joyce - o das múltiplas alternativas. Antony Burgess bem o descreve: “(...) Com as pedras que a vida lhe atirou construiu um labirinto, de maneira que Stephen mereceu o sobrenome de Dedalus. Mas o labirinto não é lugar para monstro; é casa da vida, os corredores ressoando cantigas e risos”. (1994) Não é à toa que *Ithaca* sob os olhos do grego Cavafy, ressalta poeticamente muito mais a viagem do que o grande e esperado movimento de retorno. Nela o que encontramos não é a valorização da conquista em

si, mas o flunar leve e rico em possibilidades que o trajeto labirintico de volta à cidade natal de Ulisses lhe proporciona. Aconselha sabiamente Cavafy (Dalven, 1976, p.36):

“(…)

Sempre tenha Ithaca em mente.

Chegar lá é, sem dúvida, seu principal objetivo.

Mas não apresse de modo algum a viagem.

É melhor até deixá-la durar longos anos;

E mesmo ancorar na ilha quando você já estiver mais velho,

Enriquecido com tudo o que adquiriu no caminho,

Não esperando de Ithaca riquezas.

Ithaca lhe deu a bela viagem,

Sem a qual você nunca teria tomado o caminho.

Mas ela nada mais tem a dar.

E se você achá-la pobre na volta, Ithaca não será motivo de decepção.

Pois com a grande sabedoria adquirida, com tanta experiência,

Você certamente terá entendido, então, o sentido que Ithaca tem”.

É deste, e não de outro modo, que devemos ler o *Ulysses* de James Joyce. Sem nos preocuparmos, exatamente, em chegar ao destino desejado (que sequer sabemos se é o melhor). Que assim o seja, pelo menos, enquanto não descobirmos o sentido da viagem que, afora todos os riscos da partida, insistimos sempre em empreender.

Glossário de termos filosóficos e musicais

Atonalismo – Corresponde a uma fase específica da obra de Schoenberg, sendo seus primeiros trabalhos atonais datados de 1909. Sabendo-se que a tonalidade é a base do pensamento musical ocidental, o atonalismo aparece como o ato de abolir as fronteiras entre as tonalidades; consiste, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, em “não reconhecer mais tonalidade nenhuma”. (s/d, p.319)

Cromatismo – Levado a extremos, o cromatismo deságua no atonalismo. Muitas obras de Schoenberg são consideradas ainda cromáticas, identificando-se aí a influência clara de Wagner, compositor que explorou às últimas conseqüências as possibilidades tonais. O termo cromatismo, segundo o Dicionário Grove, consiste no “uso, em uma composição, de notas que não fazem parte da escala diatônica do tom em que ela está inscrita”. (p.239) Wagner está entre seus maiores representantes, sobretudo em *Tristão e Isolda*. De um modo geral, pode-se dizer que o cromatismo constituiu as bases para a dissolução da tonalidade.

Dodecafonismo – Técnica introduzida por Schoenberg e que revoluciona a música ocidental. Trata-se da criação de um novo sistema, também chamado por alguns de serialismo. Otto Maria Carpeaux é quem melhor define o termo: “O novo sistema tonal pretende substituir o de Bach-Rameau (...) [e] só admite uma única tonalidade: os 12 sons, entre os quais nenhum é destacado e todos desempenham a mesma função. Não há mais tom maior

nem menor. Não há consonâncias nem dissonâncias (...) A obra musical tem de basear-se numa série (...) na qual todos os sons são representados, mas cada um só uma vez (...)”. (p.322)

Leitmotiv – Motivo musical que evoca uma determinada passagem, tornando-se uma espécie de signo revelador toda a vez que o tema ou personagem envolvido for chamado à cena. Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o *leitmotiv* é, portanto, “tema ou idéia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, idéia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática”. (1994, p.528)

Subjetividade – Termo bastante usado no decurso das obras de Deleuze e Guattari. Refere-se a uma espécie de campo de produção de sentido que, ao contrário do que costuma pensar o senso comum, é “essencialmente fabricada e modelada no registro do social”. (1996, p.31) Deleuze e Guattari não se prendem a uma noção de sujeito individual e chamam a esta produção de sentido “processo de subjetivação”. Os termos subjetividade e subjetivação também são bastante comuns nas obras de Michel Foucault, que ao falar dos dispositivos denuncia a existência de linhas de força e linhas de subjetivação (capazes de fracionar as primeiras).

Rizoma – Um dos principais conceitos que alicerçam o pensamento de Deleuze e Guattari. Lembra uma estrutura acentrada (a rede é um exemplo), sem início ou fim. Do ponto de vista filosófico, o rizoma evoca a subjetividade como princípio, uma vez que constitui, por sua configuração, múltiplas possibilidades. Deleuze e Guattari vão extrair este conceito da botânica, convocando a imagem de bulbos e tubérculos. Em *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari expõem a base do rizoma: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo (...) Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio”. (1995, p.37)

Notas

¹ Um agradecimento especial a Josef Manasterski, a quem devo a descoberta do universo labirintico de James Joyce.

² Jung opta, em sua análise de *Ulysses*, por colocar em evidência um caráter apriorístico de ‘captura’. (Brasil, 1992, p. 62)

³ Mais detalhes sobre esta polêmica em torno do estilo de *Ulysses* podem ser encontrados na obra citada de Brasil, que identifica e pontua as principais correntes. O que me parece digno de nota aqui é justamente esta multiplicidade no olhar, já que deixa entrever a dimensão e a complexidade da experiência que *Ulysses* proporciona.

⁴ O pensamento de Forster acerca do *Ulysses* de Joyce se encontra na obra já referenciada de Assis Brasil. Para mais detalhes, consultar: Brasil, op. cit, p. 61.

⁵ Cabe aqui uma observação: não se pretende, de modo algum, emitir um juízo de valor sobre a *Odisséia* de Homero, narrativa fundamental para entendermos os primórdios do Ocidente. Apenas, indo na direção contrária da maioria dos críticos, procura-se aqui evidenciar as diferenças entre os dois textos e o caráter rizomático de que se reveste a construção narrativa do *Ulysses* de Joyce.

⁶ O sentido empregado aqui é o proposto por Pierre Lévy (a partir de Deleuze) para se referir ao processo de desdobramento criativo a que algo em latência pode dar origem. Para amparar este raciocínio - buscando mostrar como o estilo de Joyce evidencia uma experiência de atualização singular que o torna uma espécie de divisor de águas - vale lembrar as palavras de Augusto de Campos: “o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake* divide a história do romance

em antes e depois, A.J., D. J., antes de Joyce, depois de Joyce. E, tudo bem pensado, talvez nem haja depois; talvez, depois de Joyce, o romance já não deva ser romance". (*Apud* Brasil, 1992, p. 60).

⁷ Burgess já vislumbrara o sentido musical desta obra, a ponto de compará-la a "um canto em toda a sua extensão, ou, quando não, uma declamação ou entonação". Tendo sido transformado em peça de teatro (*Bloomsday*), Burgess pontua que *Ulysses* "bem (...) poderia ser transformado em ópera". (1994, p.23) O que proponho neste ensaio, entretanto, é um pouco diferente, ao partir do pressuposto de que a estrutura desenvolvida por Joyce para *Ulysses* já nos permite lê-lo dentro de uma lógica operística. Na verdade, esta obra de Joyce se revela rizomática mesmo neste ponto – e aí reside novamente sua singularidade. Ela pode ser lida não só como ópera (lembrando que há também passagens que a aproximam de movimentos sinfônicos ou concertísticos), como também pode ser lida no registro da poesia, se considerarmos que o poema, tal qual a música, não se pauta por uma preocupação com a lógica do discurso, pondo antes em evidência um paralelismo de tempos e sensações a partir tanto da alternância como da simultaneidade 'plural' de ritmos. Há ainda um quê de hipertextualidade em *Ulysses*, na medida em que ele lança o leitor, com frequência, em outros textos, ora por meio dos *leitmotives*, ora por meio da paródia, tão própria ao texto joyceano.

⁸ Licença estilística em relação ao título traduzido da obra de Burgess - *Here Comes Everybody*, publicado pela Companhia das Letras como *Homem Comum Enfim*.

⁹ Embora HCE seja um conjunto de iniciais que remeta a Humphrey Chimpden Earwicker, ele nem sempre aparece no texto significando este personagem. Este é mais um dos modos joyceanos de torcer a narrativa, transformando-a em uma espécie de jogo-labirinto, onde HCE - mais do que um homem - é uma figura que admite formas e contornos variados. Personagens múltiplos desfilam nas páginas de *FW* sob a tutela destas iniciais, originando um interminável 'jogo de role': ora HCE é uma fortificação ou castelo, ora um invasor escandinavo, ora um pai. HCE é, portanto, uma espécie de 'princípio' que, como num jogo de espelhos, se multiplica como presença, conservando, entretanto, um ethos que lhe confere uma identidade singular.

¹⁰ Talvez só superada por *Finnegans Wake*, obra essencialmente labiríntica de James Joyce, em que os múltiplos caminhos possíveis de leitura convidam para uma experiência lúdica e inesgotável de produção de sentido.

¹¹ Para maior entendimento sobre o aleatório na música de John Cage, consultar a dissertação de mestrado de Gisela Castro, "A Canção de Ariana", ECO/UFRJ, 1998. Trata-se de importante fonte de pesquisa sobre a música contemporânea - em especial a de Cage -, bem como da produção de subjetividade e suas articulações com o pensamento filosófico.

¹² A informação consta no libreto que acompanha a coletânea de Shostakovich (Decca) na série Great Composers da PolyGram International e o texto é de autoria da Time-Life Inc. O mesmo artifício parece ser atribuído à sinfonia n. 10 em mi menor (op. 93). A assinatura musical DSCH - iniciais do nome de D. Shostakovich e que se referem sequencialmente às notas ré, mi, bemol, dó e si - aparece insistentemente ao longo do allegretto e do andante. Para maiores informações, consultar: TRANCHEFORT, François-René. *Guia da Música Sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bibliografia

- AMIS, John, ROSE, Michael. *Words about music*. New York: Marlowe & Company, 1995.
- BRASIL, Assis. *Joyce e Faulkner: o romance da vanguarda*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- BURKE, Peter. *Vico*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- CASTRO, Gisela Grangeiro. *A canção de Ariana*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 1998.
- DALVEN, Ra e. *The Complete Poems of Cavafy*. Harcourt Brace & Company, 1976.
- DELEUZE, Gilles. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 5v.
- DICIONÁRIO Grove de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- DMITRI Shostakovich – Folheto do CD Decca/Polygram da Coleção Great Composers CGM-29/441.255-2.
- ELIOT, T. S. *A Canção de amor de J. Alfred Prufrock*. Lisboa: Assirio & Alvim, 1993.
- FLOR, João Almeida. Prefácio. In: ELIOT, T.S. Op. cit.
- GUATTARI, Félix & ROLNIK, Suely. *Micro-políticas: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. Londres: Penguin Books, 1963.
- JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Antonio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- _____. *Ulysses*. Vintage Books. 1990.
- _____. *Finnegans Wake*. Penguin USA, 1982.
- _____. *Finnegans Wake*. Trad. Donald Schuler. Porto Alegre: Guimarães Rosa, 1999.
- LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ROSENSTIEHL, Pierre. "Labirinto". In: *Enciclopédia Einaudi*, v.13. Imprensa Nacional, 1988.
- TRANCHEFORT, François-René (Org.). *Guia da Música Sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

* Luciane Lucas é Relações Públicas, Professora da Universidade Gama Filho, Mestre pela ECO/UFRJ e doutoranda em Comunicação e Cultura pela mesma Instituição.