

Maria de Fátima Marques Loureiro Morgado

Escritas de sombra.
Auto-retrato e outras ruínas.
Entre Derrida e Joyce

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

2012

Composição da autora
Reprodução gráfica: Joaquim Morgado Correia de Oliveira
Brochura: Mundicópia
© Maria de Fátima Marques Loureiro Morgado

Dissertação de Doutoramento apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra,
sob orientação da Professora Doutora Fernanda
Bernardo e da Professora Doutora Isabel Pedro
dos Santos

Uma palavra especial de agradecimento a todos aqueles que me acompanharam nesta travessia, e em particular:

À Professora Doutora Fernanda Bernardo por ter acolhido a co-orientação deste projecto de investigação, pelo contributo e rigor científico na sua consecução, e pelo muito que cientificamente – e humanamente – me ensinou.

À Professora Doutora Isabel Pedro dos Santos pela generosidade de ter aceitado a co-orientação deste projecto, pela excelência da sua competência intelectual e pela atenção tão especial com que me acompanhou.

À Joana e ao Joaquim pelo carinho inestimável e apoio incondicional.

À Alice, minha mãe e minha heroína, e à Paula, minha irmã, pelo cuidado constante e encorajamento.

Ao Gonçalo pelo apoio e generosidade ímpares e por ter sido um dos meus raros interlocutores; à Sofia pela luz do seu sorriso.

À Germana pela constância da sua mão amiga e incentivo; ao Vítor pelo conforto da sua amizade e entusiástico encorajamento; à Ana Bela pelo estímulo e partilha, bem como pela sua singular atenção; à Clara pelas suas palavras de ânimo e reconfortante afecto.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia pelo valioso apoio a este projecto de investigação.

ABREVIATURAS

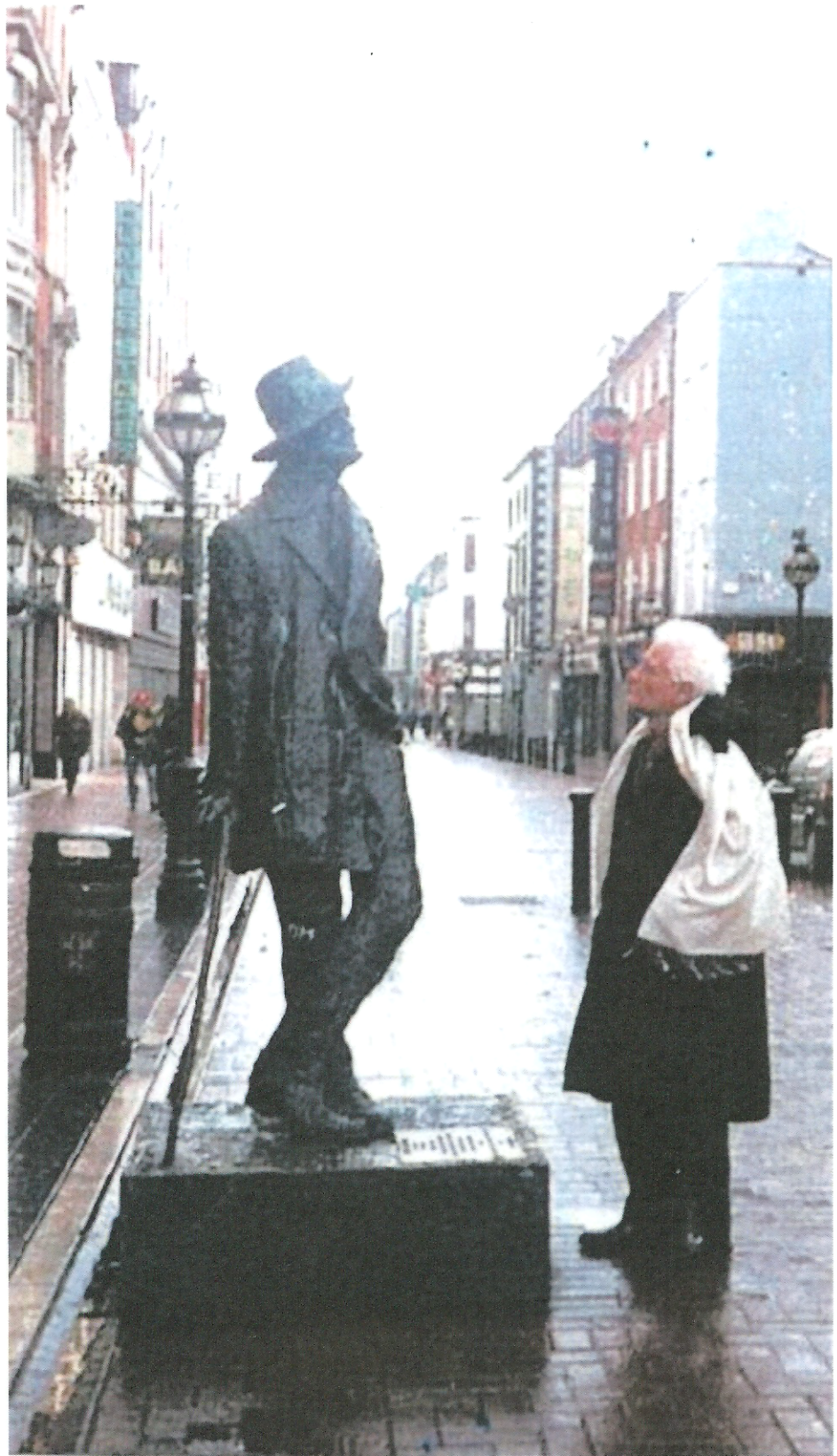
Obras de Jacques Derrida

- ED* *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- G* *De la grammatologie*. Paris: Editions Minuit, 1967.
- VP* *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires, 1967.
- M* *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- D* *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- CP* *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion. 1980
- Sch* *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- UG* *Ulysse gramophone*. Paris: Galilée, 1987.
- PsyI* *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- Mem* *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- Sign* *Signéponge*. Paris: Seuil, 1988.
- MemA* *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- DT* *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.
- PS* *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.
- SM* *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- PA* *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994.
- MdA* *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.
- MoA* *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- AnAu* *Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Ed. Marie-Louise Mallet. Paris: Galilée, 1999.
- DM* *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- PM* *Papier Machine*. Paris: Galilée, 2001.
- PsyII* *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 2003.
- B* *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis le poème*. Paris: Galilée. 2003

Obras de James Joyce

- D* *Dubliners* [1914]. Ed. Robert Scholes (in consultation with Richard Ellmann). New York: Viking Press, 1959.
- P* *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916] (The definitive text corrected from Dublin Holograph by Chester G. Anderson). Ed. Richard Ellmann. London: Granada, 1983.
- FW* *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1939.
- CW* *The Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason, Richard Ellmann. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993)
- JJA* *The James Joyce Archive*. Eds. Michael Groden *et al.* New York and London: Garland Publishing, 1978.
- LettersI*,
- LettersII*,
- LettersIII* *Letters of James Joyce*. Vol. I. Ed. Stuart Gilbert. New York: Viking Press, 1966. Vols. II e III. Ed. Richard Ellmann. New York: Viking Press, 1964.
- SH* *Stephen Hero: Part of the first Draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Theodore Spencer (revised edition with additional material and a Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon). London: Jonathan Cape, 1977.
- SL* *Selected Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellmann. New York: New Directions, 1963.
- U* *Ulysses* [1922]. Ed. Hans Walter Gabler. London: Penguin Books, 1986.

Nota: Devido à natureza transdisciplinar desta investigação – no cruzamento das áreas científicas da Filosofia Contemporânea e da Literatura Inglesa –, e após ter sido discutida pelas professoras co-orientadoras e de aprovada pelas Comissões Científicas dos seus respectivos Grupos a questão do sistema de referência bibliográfica e do modelo citacional e notacional a usar, foi decidido adoptar as normas seguidas na Literatura, com a excepção de as citações em língua estrangeira serem acompanhadas das respectivas traduções em nota de rodapé.



Jacques Derrida em Dublin (1997) © Doc. Archives Derrida (cortesia Marguerite Derrida)

«Il nous a tous lus - et pillés, celui-là.»

J. Derrida, *La Carte Postale*, 161

Introdução

(...) *culture de confection, la culture confectionnée selon la fiction, l'autobiographie du leurre* (...).

Jacques Derrida, “Un ver à soie” in *Voiles*

Foi intenção principal deste estudo *repensar a autobiografia* a partir, quer dizer, à luz do pensamento filosófico de Jacques Derrida (1930-2004), dando conta do modo como o filósofo desconjunta, repensa e reinscreve, numa palavra, *desconstrói* a tríade constitutiva do cânone autobiográfico: o *autos*, o *bios* e o *graphos* – a diferença que desenha a singularidade da reconfiguração derridiana do dito modelo autobiográfico foi, depois, aqui posta à prova e como que comprovada através da obra ímpar de James Joyce (1882-1941). Daí o subtítulo deste estudo – “Entre Derrida e Joyce”: tentou-se, de facto, comprovar em que sentido a *escrita* fulgurante de James Joyce, em particular *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) e *Ulysses* (1922), consiste num obscuro e intermitente traçado de auto-retratos em ruínas, ou de auto-retratos de um cego.

E isto, porque, a pretexto de *autobiografia* ou de *auto-retrato*, é uma outra partilha da linha entre a *vida* e a *obra* que subtilmente estas obras põem também em cena, mostrando que, pelo essencial, se trata ali bem menos de autobiografia – quer dizer, da *grafia* da *vida* por um *ego* soberano – do que de *auto-hetero-grafia* na terminologia de Derrida. Com efeito, estas obras revelam-se bem menos a cena de uma escrita *de si* ou *sobre si*, *sobre* o seu *próprio*, o seu *autos*, a sua *vida* ou a sua *existência*, do que a cena de um escrever-se, de um *eu ex-apropriado* de si próprio, porque

originariamente enlutado e endividado à *língua do outro*,¹ a escrever-se – um *ego scriptor*, como enuncia Jean-Bertrand Pontilis: “Entre la nuit et le jour Ego scriptor. Je écrit. Je parle quand, se croyant absent de sa parole, il parle enfin pour le vrai.”²

E *Ego scriptor* quando *se escreve* – como no fundo sempre se escreve – às cegas, como admiravelmente Diderot soube dizê-lo (ou escrevê-lo), escrevendo, nas trevas da cegueira, uma carta de amor a Sophie Volland citada, não por acaso, por Derrida em exergo na obra *Mémoires d’Aveugle. L’autoportrait et autres ruines* (1991):

J’écris sans voir. Je suis venu. Je voulais vous baiser la main (...) Voilà la première fois que j’écris dans les ténèbres (...) sans voir si je forme des caractères. Partout où il n’y aura rien, lisez que je vous aime.”³

Daí que, se *uma tese* pode elevar-se e formular-se no percurso da comprovação da nossa leitura aqui exposta – a nossa tese, *aqui* –, ela é bem a de que a dita “autobiografia” não é, de facto, apenas um *gênero literário* entre outros, mas, desconstruindo mesmo à partida a própria ideia de *gênero*, “autográfica”: “(...) elle [L’autographie] est à la fois la source et la finalité de l’acte d’écrire.”⁴ Por outras

¹ Os conceitos ou *sincategoremas*, como Derrida prefere designá-los, aqui avançados serão explanados no decurso deste estudo.

² Jean-Bertrand Pontilis, *En Marge des Nuits* (Paris: Gallimard, 2010) 70 “Entre a noite e o dia *Ego scriptor*. Eu escreve. Eu fala, quando, julgando-se ausente da sua palavra, fala enfim de verdade.” A tradução dos textos citados é maioritariamente da nossa responsabilidade, pelo que omitiremos a referência à autoria a fim de evitar repetições. No caso das traduções publicadas, assinalaremos devidamente a autoria.

³ Diderot, “Lettre à Sophie Volland” (10 juin 1759) in Jacques Derrida *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991) 11. Doravante referenciada por *MemA* 11. “Escrevo sem ver. Vim. Queria beijar-vos a mão (...) Eis a primeira vez que escrevo nas trevas (...) sem saber se formo caracteres. Por todo o lado em que não houver nada, lede que vos amo.” *Memórias de cego. O auto-retrato e outras ruínas*, tradução de Fernanda Bernardo (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010) 9. (Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra)

palavras, a escrita, toda a *escrita* é eminentemente *auto-bio-gráfica* – ou, na terminologia derridiana, toda é eminentemente *auto-bio-tanato-hetero-gráfica*: “...un opus autobiathanatohétérographique ininterrompu...”⁵

Muito embora lavrada a partir da sua vida, da sua experiência, como atestam numerosos estudos, a *escrita* joyciana desvia-se do cânone autobiográfico, apresenta-se sob a aparência de ficção, sem contudo renunciar, como bem nota o filósofo, ao desejo de imediaticidade egocêntrica, de autonomia do *autos*, de circularidade narcísica, de presença, de verdade. Se tomámos o subtítulo de uma obra de Derrida a que demos uma especial atenção, *Mémoires d’Aveugle. L’autoportrait et autres ruines* – “Auto-retrato e outras ruínas” –, monumental inscrição do gesto derridiano no que toca à desconstrução da autobiografia e do auto-retrato, na verdade, um magno retrato do auto-retrato –, para figurar no título desta dissertação, foi justamente com a dupla intenção de prestar o justo tributo ao pensamento filosófico que norteia a nossa travessia e de o fazer soar como assombrosa legenda da escrita de Joyce, autor eleito pelo filósofo, como no *corpus* deste trabalho de investigação veremos, para integrar a grande “filiação da noite”, ao lado de Homero, de Milton e de Borges.

Com efeito, na perspectiva de Derrida, todo o *traço/rastro* é *autobiográfico*, sendo que esta concepção – afirmação também da impossibilidade da autobiografia – não se confunde de todo com a acepção comum de autobiografia, como patenteia a reinscrição do termo como *auto-bio-tanato-hetero-grafia*. A noção derridiana obriga a questionar e a repensar de forma incisiva e paradigmática os pressupostos ou fundamentos da tradição literário-filosófica ocidental.

⁴ Jean-Bertrand Pontilis, *En Marge des Nuits*, 70. “(...) ela [A autografia] é ao mesmo tempo a origem e a finalidade do acto de escrever.”

⁵ Jacques. Derrida, “Circonfession”, in Jacques Derrida et Geoffrey Bennington *Jacques Derrida* (Paris: Seuil, 1991) 198. Doravante referenciado por *Jacques Derrida*. “... um opus autobotanatoheterográfico ininterrupto...”.

Ao invés de constituir a exposição de um “eu” soberano, consciente e onisciente, a *auto-bio-tanato-hetero-grafia*, qual véu de luto ou mortalha, tece-se a partir da *ex-apropriação* de um «eu» na sua in-finita *experiência de ex-apropriação* da língua *do* outro – *do* outro, ensina Derrida, não no sentido de possuída pelo outro, mas no sentido de vinda do outro. Como o filósofo bem dará a ver, evidenciando a dimensão autobiográfica do *rastro* mesmo na escrita declaradamente ficcional, até mesmo ao desenhar outra coisa que não uma imagem de si, ou ao escrever sobre algo ou outrem, a mão que escreve *auto-hetero-tanato-grafa-se* do mesmo modo que a mão que traça inscreve um auto-retrato na sombra do traçado, grava indelevelmente no texto ou na tela a sua assinatura singular.

Ao examinar o conceito clássico de autobiografia, Derrida demonstra que a escrita enquanto figuração de um “eu”, o traçado da experiência ou da dita vida vivida, fiel ao princípio de simetria, de *mimesis*, que a palavra parece anunciar, não passa afinal de uma presunção falaciosa, um mero efeito de miragem, um logro, como manifestam as palavras em epígrafe: “(...) culture de confection, la culture confectionnée selon la fiction, l’autobiographie du leurre (...)”⁶

Partindo do pensamento da *arqui-escrita* ou *rastro*, o filósofo vem comprovar que os atributos em que se funda a pretensa plenitude do sujeito clássico, do *autos*, a saber, a relação a si, a identidade a si, a consciência, a autonomia, se encontram desde sempre comprometidos. A escrita, condição do devir de um “eu”, desvia o próprio de si próprio, logo, turva a inteireza ou transparência da identidade, denuncia a ruína desta, ou seja, expõe a experiência in-finita da *não-identidade a si* do “eu” ou do dito sujeito, pensada, neste registo teórico, a partir da língua, da *arqui-originariedade* e

⁶ “Un ver à soie” in *Voiles*, J. Derrida et Hélène Cixous (Paris: Galilée, 1998) 84. “(...) cultura da confecção, a cultura confeccionada segundo a ficção, a autobiografia do logro (...)” “Um bicho-da-seda de si”, *Véus...à vela Véus ...à vela*, tradução de Fernanda Bernardo (Coimbra: Quarteto, 2001) 76. Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra.

espectralidade da *língua do outro*, da despossessão originária, traindo ao mesmo tempo a experiência *arqui-originária* do luto, ou “luto originário”, como o designará Derrida. Pelo que, se algo há para ver ou ler na autobiografia é a despossessão originária do autor – e de si próprio e da sua própria língua – o seu apagamento, o luto do evento, o luto do próprio, a pluralidade e incompletude de quem escreve.

E a intenção principal perseguida neste estudo plasmou-se nas seguintes etapas que estruturam o *corpus* da nossa tese:

“Auto-retrato em ruínas”, parte I deste estudo, começa por invocar a dimensão babélica ou indecidível da *palavra* para dar a pensar a origem sem origem, ou a origem ensombrada do grafema insistentemente reiterada por Derrida. Pensar a escrita, o grafema, implica, no pensamento da desconstrução, repensar a palavra (*phone*) e a escrita, a fim de perceber *a palavra como escrita*, a dimensão paradoxal da escrita enquanto rastro ou *arqui-escrita*, marcada pela iterabilidade, pela *destinerrância*. Considerando o pensamento da escrita como viagem, bem como a relação entre escrita e mito, motivo caro, não obstante as diferenças, tanto a Derrida como a Joyce, tentaremos mostrar de que forma o filósofo, ao visitar os mitos fundadores da escrita recontados por Platão, atenta nos paradoxos da complementaridade ou da re-presentação e dá a escutar o que fora esquecido pela tradição filosófica ocidental ao desvalorizar a escrita em relação à fala: a dimensão paradoxal da escrita enquanto *rastro* ou *arqui-escrita*.

A desconstrução do mito do puro, do não-contaminado, reveladora da divisão, da heterogeneidade que mina o princípio platónico, acusa a falibilidade das qualidades consignadas ao *logos* alicerçadas nos pressupostos da proximidade absoluta entre a voz e o sentido, da presença plena, da memória sem perda, sem esquecimento, sem multiplicidade, ou seja, daquilo que permitiria a autobiografia ou o auto-retrato na sua na sua hipotética pureza.

Como se verá, com Derrida, a palavra e a escrita, bem como a pintura, têm como traço essencial uma certa cegueira. Impróprias ou imperfeitas, as ditas artes da representação mais não são do que repetição de morte, repetição de repetição, representação de representação, tradução de tradução, e, por conseguinte, traem a vida, a verdade, a presença do ser ou da coisa que pretendem traduzir ou representar, contrariando a simplicidade de uma origem plena ou do princípio da identidade. Fiel ao seu mais próprio, a palavra e a escrita produzem-se como reenvio infinito, dissociam o próprio de si próprio, forjam o espectro, expondo a heteronomia do “eu”, o mal que perturba a identidade. E, paradoxalmente, o *graphein*, a escrita ou o desenho, constitui justamente a condição de possibilidade do evento, assim atestando a sua essência testamentária.

Procurando responder às questões que se prendem com o motivo do autobiográfico, o segundo capítulo, “...*j’écris sans voir*: entre a palavra perdida e a palavra prometida”, centra-se na relação conturbada entre a gênese ensombrada do grafema, a identidade e a memória, detendo-se na reflexão sobre a questão do sujeito – da sua configuração na tradição filosófico-literária à reconfiguração operada no contexto do pensamento derridiano – a fim de atentar na desconstrução da trindade do cânone autobiográfico, o *autos*, o *bios* e o *graphos*. Longe de terem a desejável completude e univocidade, tanto a memória como a identidade, consideradas como privilégio ou o mais próprio do sujeito, apenas se edificam ruinosamente, como evidencia Derrida, enquanto processo infindo e fantasmático, sendo desde a origem e como a origem mera efabulação. Como se verá, nem o *autos*, já sempre *mais de um*, nem a experiência, a vida, o *bios*, são passíveis de ser representados pela escrita, a *graphia*, sem o inevitável desvio inerente à experiência da língua, cuja precedência absoluta está na origem da exapropriação que institui a descontinuidade espacio-temporal, o descentramento ou a

ruína do *autos*, da *origem* e da *vida*, comprometendo irremediavelmente a fidelidade do testemunho e, por conseguinte, a veracidade do relato.

A desconstrução do “sujeito” implica forçosamente também, neste pensamento, a desconstrução do conceito comum de narcisismo – estará em questão, com Derrida, repensar o sentido da sua singular impossibilidade. Incapaz de produzir a cópia fiel, a escrita põe a nu o desejo e a impossibilidade de narcisismo, a ausência de especularidade no que toca a relação a si, marcada pela anterioridade do absolutamente outro, pela indefectibilidade da afirmação *arqui-originária* que começa por cindir a palavra na origem, tornando-a babélica ou indecível – o “sim, sim” ou tal apelo a que é preciso responder, porque falar é responder –, o mesmo é dizer, pela inscrição ou experiência da alteridade absoluta, condição da “*chance*” de reinvenção de si como outro na escrita e pela escrita. Desta contingência dá o filósofo conta ao revisitar o mito de Narciso e Eco, mostrando de que forma nele está prefigurado o desejo e a impossibilidade de fechamento do círculo narcísico, e em que medida o canto amoroso e enlutado de Eco, o seu gesto inaugural de reinvenção, se inscreve como tentativa malograda de apropriação da *língua do outro*, sendo, por isso mesmo, genialmente inventivo. Ou, pelo menos, condição ou promessa de re-invenção.

Nos passos em volta de *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* – “*Memórias de Cego: autobiografia e auto-retrato*”, terceiro capítulo da parte I deste estudo –, obra consagrada à reflexão sobre o motivo do auto-retrato em que Derrida desconstrói os modelos óptico, tátil, auditivo, para dar a pensar a cegueira ou ruína como o mais próprio do traço, procuraremos mostrar em que sentido o traço somente torna visível a incompletude e heterogeneidade daquele que escreve (ou desenha) no duplo papel de autor e modelo, de retratista e retratado.

Além de carecerem das qualidades que lhes seriam próprias, a semelhança, a completude, a veracidade, a fidelidade narrativa ou pictórica, a autobiografia e o auto-retrato – denominações formais cujas diferenças se demonstrará serem incipientes no âmbito da literatura –, expõem a divisão, a pluralidade do “eu”, do *autos*, que idealmente teria o poder de reconstituir um relato anamnésico da sua vida, da sua experiência, de contar e de se contar, de se escrever ou retratar sem perda. Ao reafirmar a impossibilidade de representação e a ligação genésica entre o grafema e a memória, o filósofo comprova que quer o traço, quer a escrita procedem da mesma origem ensombrada.

A ruína do que garantiria a referencialidade ou coincidência entre o modelo e a representação, entre o autor do texto e o autor no texto, presumivelmente certificada pela assinatura, esteio do modelo canônico da autobiografia e do auto-retrato, constitui precisamente o que torna possível o devir da inscrição na sua dimensão *autobiográfica* ou, em termos derridianos, *auto-bio-tanato-hetero-gráfica*.

Ainda que pareça seguir o princípio da semelhança ou de *mimesis*, a arte do retrato tem como traço constitutivo uma certa cegueira ou ruína – motivo recorrente na escrita joyciana, como se verá –, um outro nome para o limite da representação, inevitabilidade evidenciada por Derrida ao revisitar a história da origem do retrato, o mito de Dibutade, exemplo, à semelhança do mito de Narciso e Eco, de uma certa retórica da invisibilidade ou da cegueira. Desenhando a partir da sombra, da memória e *in memoriam*, o gesto singular de Dibutade funda a arte do retrato como escrita de sombra, *skiagraphia*. Gesto extraordinário esse que, na tentativa vã de prevenir o esquecimento, traça um retrato de sombra e na sombra dele um auto-retrato, configuração ou inscrição de um reenvio infinito de figurações efêmeras e arruinadas do invisível, e paradigma por excelência da arte como *sobrevivência*. Ou não fora, como

defende o filósofo, a melancolia infinda decorrente do desejo e da impossibilidade de reapropriação, do *luto impossível* pelo já sempre perdido – a visão, a presença, a memória, a verdade, a origem – a condição do desenho e da escrita.

O mais próprio da autobiografia ou do auto-retrato não é, portanto, a figuração, a simetria, a transcrição da vida de alguém, antes a desfiguração ou representação enquanto máscara funerária, a lógica insidiosa do espectro, enquanto reverberação de várias vozes. Aquele ou aquela que escreve ou desenha jamais escapa à relação dissimétrica, estranha e familiar com o absolutamente outro. O gesto do desenhador ou da desenhadora ao tentar esboçar o seu auto-retrato é, di-lo Derrida, um gesto de cego, sondando a invisibilidade absoluta: diante do espelho, aquele que traça olha-se e não se reconhece na imagem estranha e familiar do reflexo, fica face a face com o espectro e, em vez da desejada apropriação do seu próprio rosto, assiste ao seu apagamento, ou seja, à ruína do auto-retrato. A inscrição ou suplemento do invisível, o traço, testemunho da ausência radical da percepção, é justamente o que resta do espectro

Da forma como as obras de Joyce se inscrevem como escritas de sombra ou auto-retratos ruinosos, texturas de múltiplos fios e vozes, histórias tecidas de verdade e ficção, amor, memória e esquecimento, traçadas de olhos fechados a partir das cinzas ou da ruína da memória e *in memoriam*, num gesto nocturno e cego como o de Dibutade, trata a parte II deste estudo: “A arte da cegueira: ‘Shut your eyes and *try* to see’”.

Com efeito, Joyce põe em cena a cena da escrita como arte da cegueira, como iniludivelmente atesta o começo de *A Portrait of the Artist as a Young*, obra em que se centra o capítulo, “Retratos do artista”. O que rege a sua escrita é, como tentaremos comprovar, a lógica da epifania, associada à lógica do gnómon, artifício

através do qual o todo é sugerido pela parte, o invisível pela figuração efémera e arruinada do visível. No papel de retratista e retratado, testemunha e testemunhado, Joyce, detrás da máscara de Stephen, recorda e celebra nessa tela-sudário o nascimento do artista em busca da reinvenção da arte, a reinvenção de si na escrita e pela escrita, assinando e contra-assinando. É uma história que recria a gênese da sua vida e a gênese bíblica de forma genial, memento da construção da identidade e da memória como efabulação, traduzindo no mesmo lance a incontornável imemorabilidade da memória, a impossibilidade de retornar ou recuperar o princípio ou a origem.

Insustentável *curva de uma emoção*, o retrato gizado por Joyce dá conta da inefabilidade, da desmesurada dissemelhança entre o modelo e a representação, da infidelidade ou ruína inerente ao traço, traindo, ao mesmo tempo, o desejo e a impossibilidade de representação, de figuração do infigurável ou, nas palavras de Derrida, do impresentável. É esta dupla conjuntura ou *double-bind* que guia o seu gesto: por um lado, o desejo de dar visibilidade, de alcançar a perfeita simetria; por outro, a impossibilidade de reproduzir sem perda os traços do modelo, de agarrar a sua imagem, de se olhar de frente, origem do luto impossível, da melancolia infinda, por sua vez origem do desejo de escrever ou desenhar. Do artista assim delineado o que se vê é a inelutável cisão, a heterogeneidade e a incompletude do “eu”, a impossível unicidade ou idealidade da identidade.

É este o modelo de auto-retrato inscrevível vislumbrado pelo artista ainda jovem que Joyce continuamente procurará esboçar ao longo da sua vida, mesmo quando parece desenhar retratos de outros. Como o artista maduro virá a confirmar em *Finnegans Wake*, a sua escrita constitui um intrincado jogo de máscaras ou esfinges funerárias, um painel imenso de auto-hetero-retratos esboçados a partir da sombra,

sendo *Ulysses*, obra a que se dedica “Auto-retrato de cego: *Ulysses*”, segundo capítulo da parte II, um extraordinário tratado sobre a cegueira, como aponta Derrida.

O golpe de asa excepcional com que sonhara o jovem artista – transposto para Stephen –, criar a sua linguagem, reinventar a escrita, será justamente o que continuará a guiar a mão de Joyce, muito embora saiba ser tão impossível a almejada originalidade quanto incontornável a repetição. Mas é justamente através da repetição inevitavelmente sujeita à lei da iterabilidade, como patenteia o próprio título, *Ulysses*, que Joyce forja a sua escrita e se forja na sua escrita. Se em *A Portrait of the Artist* reinventara a arte na forma de uma figura feminina – a rapariga-pomba que Stephen entrevê na praia –, em *Ulysses*, Joyce transforma a arte, a escrita, na grande protagonista pondo-a em cena como a arte de sedução. E fá-lo sobretudo através de Bloom, o artista por excelência – criado para complementar o idealismo e esteticismo de Stephen –, o viajante de muitas máscaras e artifícios, o judeu-irlandês cuja errância congrega e dispersa todos os viajantes desta Babel.

No final, complementando o retrato de Molly, traçado sobretudo através das insistentes invocações da memória de Bloom, Joyce torna visível a primazia absoluta da escrita enquanto arte de sedução, presente na obra em diferentes cambiantes nas várias personagens femininas, dando corpo e voz a uma figura compósita. Representação do absolutamente outro, mesteiral do nocturno tear ou do obscuro espelho em que se dobram e desdobram desfiguradas memórias, Molly reconfigura, acrescenta, o painel de retratos da lavra de Stephen e Bloom, fia e desfia “o retrato Dublin” e o seu auto-retrato, expondo a ruína da memória e a espectralidade do autor.

Através dela, Joyce põe em cena a escrita, a escrita como endereçamento ao outro, a estrutura telefónica da escrita, como nota Derrida ao apontar a estrutura de solilóquio *a mais de uma voz* de Molly – aos olhos do filósofo um exemplo da escrita

enquanto *pharmakon* e, como tentaremos mostrar, representação de uma escrita no *feminino* como o mais próprio da escrita –, e assina aquele jardim de sombra com a mão da sua Penélope.

I

Auto-retrato em ruínas

(1.) A gênese arruinada do grafema

J'écris sans voir. Je suis venu. Je voulais vous baiser la main (...). Voilà la première fois que j'écris dans les ténèbres (...) sans voir si je forme des caractères. Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime.

Diderot, "Lettre à Sophie Volland", 10 juin 1759

Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible.

J. Derrida, "La pharmacie de Platon", *La dissémination*

In the beginning was the word, in the end the world without end.

James Joyce, *Ulysses*

And shall not Babel be with Lebab? And he war.

James Joyce, *Finnegans Wake*

(1.1) *Algures*

"Qu'est-ce qu'un mot?", pergunta Jacques Derrida em "Deux mots pour Joyce".⁷ Se começo por citar, por repetir, é, precisamente, para começar por evocar a dimensão babélica da palavra, o mesmo é dizer, a indecibilidade irreduzível e incondicional de toda a marca ou signo, que Jacques Derrida dá insistentemente a pensar neste texto dedicado à escrita joyciana bem como ao longo da sua obra, vasta e difícil de

⁷ J. Derrida, "Deux mots pour Joyce" in *Ulysse gramophone* (Paris: Galilée, 1987) 15. (Doravante referenciada por *UG*). "O que é uma palavra?"

seguir, como se sabe,⁸ e começar por dizer que na cena da *desconstrução* todo o começo é *sempre já* um re-começo, e, como tal, não há primeira palavra: “Dès qu’un signe surgit, il commence par se répéter.”⁹ Começa-se *sempre já* por citar, por repetir, por retrair. Este *sempre já* ou *re-marca*, outra designação dada pelo filósofo, diz a cena da herança da língua e a implícita dívida pela fatalidade da sua precedência e, por conseguinte, remete para a questão da inevitabilidade do *apelo prévio* ao qual estamos já, e desde sempre, comprometidos numa resposta ou reenvio, ao *apelo* ou “vem” do outro, como se procurará demonstrar: “Tout commence par la reproduction. Toujours déjà, c’est-à-dire dépôts d’un sens qui n’a jamais été présent, dont le présent signifié est toujours reconstitué à retardement, *nachträglich*, après coup, supplémentairement: *nachträglich* veut dire aussi supplémentaire.”¹⁰

Citar antes de começar é *dar a nota*,¹¹ é dar o tom através da reverberação de algumas palavras cujos ecos constituem, justamente, o que *apela* ou põe em movimento,

⁸ Derek Attridge, leitor atento e arguto de Derrida, sublinha a dificuldade de seguir ou escrever sobre o pensamento do filósofo (o que é, aliás, um sentimento comum entre os seus leitores). Vide Derek Attridge, “Suivre Derrida”, in *L’Herne, Derrida*, ed. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (Paris: Editions de l’Herne, 2004) 89-91. Se a sua escrita é difícil, isso deve-se à recusa do autor de abreviar caminho e responde à necessidade de dar tempo para não apagar as dobras, esclarece Derrida, vide, “Desceller («la vieille neuve langue»)” in *Points de Suspension* (Paris: Galilée, 1992) 124. Doravante referenciada por *PS*.

⁹ “A partir do momento em que surge, o signo começa por repetir-se.” J. Derrida, *L’écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967) 432. Doravante referenciada por *ED*.

¹⁰ J. Derrida, *ED* 414. “Tudo começa pela reprodução. Sempre já, quer dizer depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído em diferido, *nachträglich*, depois de, suplementarmente, *nachträglich* quer dizer suplementar.” Cf. J. Derrida, *Signéponge* (Paris: Seuil, 1988) 68. Doravante referenciada por *Sign*.

De notar, ainda, que este *sempre já* pertence a um tempo anterior ao tempo, à imemorabilidade absoluta, sendo, por isso mesmo, *uma cripta absoluta*: “... un déjà plus ancien que le temps, une crypte absolue.” J. Derrida, *Parages* (Paris: Galilée, 1986) 73. (“...um *já* mais antigo que o tempo, uma cripta absoluta.”) Doravante referenciada por *Parages*.

¹¹ Estas notas soam em *Mal d’archive*, um livro de começos e recomeços, ou melhor, uma encenação em torno do começo como recomeço, um recomeço de algures, como evidencia a sua estrutura, começando, justamente, por propor não começar pelo começo, nem mesmo pelo arquivo: “Citer avant de commencer, c’est donner la note en laissant résonner quelques mots dont le sens ou la forme devraient dominer la scène.” J. Derrida, *Mal d’archive* (Paris: Galilée, 1995) 19. Doravante designada por *MdA*. (“Citar antes de começar, é dar a nota deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveriam dominar a cena.”)

incitando ou *solicitando* ao leitor uma especial atenção para a sua íntima relação com os *motivos* de um texto.¹² A citação convoca, intima a comparecer e a responder: “...tout commence dans le pli de la citation.”¹³ Aliás, só se pode começar começando por responder: “Il faut *commencer par répondre*.”¹⁴

A citação é a dobra, a duplicidade cindida, a palavra (enviesada) “dada”, à qual é ainda sempre preciso dar o que sempre fica por dar, onde ressoa a dupla afirmação, a dupla repetição (a boa e a má: repetição de saber e de não-saber, de verdade e de não-verdade), a *afirmação arqui-originária* ou *arqui-escrita* que a um tempo promete e compromete e solicita uma assinatura, um “sim” como resposta a uma interpelação: “Or l’acte de citer ou mentionner suppose sans doute quelque signature et quelque confirmation de l’acte mentionnant, (...)”¹⁵ Promessa e compromisso, o “sim” arqui-originário é *sempre já* uma confirmação, uma repetição anterior a toda a enunciação, ao ser, à presença. Não há palavra primeira, logo, não há um primeiro “sim”, e, no entanto, frisa Derrida, tudo começa por um certo “sim” que só pode ser dito pelo outro, sendo justamente esta aporia inelutável a condição sem a qual não haveria qualquer promessa de caminho. É a resposta que começa e comanda.¹⁶ Se, por um lado,

¹² Ao considerar a relação entre citação e o que designa por *motivos*, denominação que procura extravasar a circunscrição limitativa de tema, o filósofo salienta a força do apelo, o movimento gerado pela citação, onde (se) escuta, também, o sentido contido na etimologia: “Motifs plutôt que des thèmes, *motifs* pour faire signe en particulier vers ce qui met en mouvement, et d’abord vers la citation, que j’entends parfois dans ce sens venu du latin. Incitation ou sollicitation, elle appelle ou donne le mouvement.” *Parages* 10. (“Motivos mais do que temas, *motivos* para fazer sinal em particular em direcção ao que põe em movimento, e em primeiro lugar em direcção à citação. Incitação ou solicitação, ela apela ou dá o movimento.”).

¹³ “(...) tudo começa na dobra da citação.” J. Derrida, “La dissémination” in *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972) 384. Doravante referenciada por *D*.

¹⁴ J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas* (Paris: Galilée, 1997). 53. “É preciso *começar por responder*.” Doravante referenciada por *Adieu*.

¹⁵ *UG* 58. “Ora o acto de citar ou mencionar supõe sem dúvida alguma assinatura e alguma confirmação do acto que menciona.”

¹⁶ Vide *Adieu* 53.

remete para a memória enlutada de uma primeira vez impossível, por outro, abre a possibilidade da questão e é condição (porque afirmação) da memória do porvir indissociável do que, sendo singularidade absoluta e iterável, se repete em cada *sim*: “Supposons un premier *oui*, le *oui* archi-originaire qui avant tout engage, promet, acquiesce. D’une part, il est originairement, dans sa structure même, une réponse. Il est *d’abord second*, venant après une demande, une question ou un autre *oui*.”¹⁷

Já sempre uma promessa de repetição e uma confirmação da impossibilidade de uma origem simples, este “sim, sim” diz a intangibilidade do absolutamente outro, a ausência do que tentando dizer-se se perde e se mantém inatingível, errante, intraduzível: é a marca da Babel, da heterogeneidade desde sempre instituída não só entre várias línguas, mas, também, numa mesma língua: “Multiplication et migration des langues, certes, et dans la langue même. Babel dans une *seule* langue.”¹⁸ Tudo começa pela tradução ou, mais precisamente, pela tentativa de tradução (ou de representação) desde sempre votada à traição, ao desvio, à ruína, à desfiguração: “... (la ruine est peut-être sa vocation et aussi un destin qu’elle accepte dès l’origine).”¹⁹ A escrita não começa. Na

¹⁷ “Nombre d’oui” in *Psyché. Invention de l’autre* (Paris: Galilée, 2003) 247-247. Doravante referenciada por *PsyII*. “Suponhamos um primeiro *sim*, o *sim* arqui-originário que antes de mais compromete, promete, aquiesce. Por um lado, ele é originariamente, na sua própria estrutura, uma resposta. Ele é em primeiro lugar segundo, vindo depois de uma exigência, uma questão ou um outro *sim*.”

¹⁸ *Schibboleth pour Paul Celan* (Paris: Galilée, 1986) 54. Doravante referenciada por *Sch*. “Multiplicação e migração das línguas, sem dúvida, e na própria língua. Babel numa só língua.” A origem e os sentidos da palavra Babel são lembrados, nomeadamente, em “Des tours de Babel”: o primeiro sentido refere-se ao nome do pai *Ba*; *Bel* quer dizer Deus; Babel significa cidade de Deus; o outro sentido corresponde ao nome comum “confusão”, referindo o episódio bíblico que relata o caos instaurado pela guerra declarada por Deus à tribo de Shem responsável pela construção da torre (cf. “Génesis”: 11). O mito de Babel além se reportar ao mito da multiplicidade originária das línguas e à necessidade de tradução, funda o mito da figuração originária. Sobre a natureza dúplice ou a dimensão babélica da linguagem que tanto requer a necessidade do mito, da edificação, da figuração, quanto a impossibilidade de completude e a inevitabilidade do desmoroamento ou desfiguração, vide especialmente “Des tours de Babel” in *Psyché I* (Paris: Galilée, 1999) 203-235. Doravante referenciada por *PsyI*. Cf. *UG* 38-41.

¹⁹ J. Derrida, “Qu’est que c’est une traduction relevante?”, *L’Herne, Derrida* 565. “... (a ruína é talvez a sua vocação e também um destino que ela aceita desde a origem).”

A tradução é para Derrida um outro nome da desconstrução: ao registo aporético deste pensamento equivale o intraduzível, o que sempre solicita a tradução, pondo em cena a relação entre língua e palavra:

verdade, ela constitui o não-começo a partir do qual Derrida questiona o conceito de um começo absoluto, de uma origem: “C’est même à partir d’elle, si on peut dire, qu’on met en question la requête d’une archie, d’un commencement absolu, d’une origine.”²⁰

No começo é a *différance*, a ficção, a escrita. Ao criar o termo *différance*, sinónimo de temporalização e espaçamento, de não-identidade e não-simultaneidade, Derrida procura compensar as restrições da palavra *différence*. Para tal, recupera o duplo sentido contido na raiz etimológica (do verbo latim *differre*) que, por um lado, traduz a ideia de não concordância, de diferendo (*pólemos*) pensado em função do princípio da identidade, por outro, diz a dilatação temporal da palavra grega *diapherein*, propondo-nos pensar a *différance* como diferença absoluta e radical: a *différance*, pensada para além da dilatação temporal extravasando, assim, o sentido cronológico; a

“Rien n’est intraduisible en un sens, mais en un autre sens tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l’impossible.” J. Derrida, *Le monolinguisme de l’autre ou la prothèse d’origine* (Paris: Galilée, 1996) 103. Doravante referenciada por *MoA*. (“Nada é traduzível num sentido, mas num outro sentido tudo é intraduzível, a tradução é outro nome do impossível.” *O monolinguismo do outro ou a Prótese de Origem*, tradução de Fernanda Bernardo [Porto: Campo das Letras, 2001, 88]). (Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra). Toda a tentativa de tradução ou reapropriação está sujeita às condições ditadas pela aporia, entre a necessidade e a impossibilidade de traduzir o que permanece apagado ou na sombra: o timbre que singularmente singulariza o idioma. Mas, a impossibilidade – uma tradução intraduzível – é o que *faz acontecer*, o que faz *dar à língua*, o que faz recomeçar: “La réappropriation a toujours lieu. Comme elle demeure inévitable, l’aporie engage alors un langage impossible, illisible, irrecevable. Une traduction intraduisible. En même temps, cette traduction intraduisible, ce nouvel idiome *fait arriver*, cette signature fait arriver, elle produit des événements dans la langue donnée à laquelle il faut encore donner (...).” *MoA* 125. (“A reapropriação tem sempre lugar. Como ela permanece inevitável, a aporia avança então uma linguagem impossível, ilegível [ilísível], irrecebível. Uma tradução intraduzível. Ao mesmo tempo, esta tradução intraduzível, este novo idioma, *faz acontecer*, esta assinatura faz acontecer, produz acontecimentos na língua “dada” à qual é ainda preciso dar, ...”. *O monolinguismo do outro ou a Prótese de Origem*, 99). Cf. *Apories* (Paris: Galilée, 1996) 27-28.

²⁰ *Positions* (Paris: Éditions de Minuit, 1972) 23. Doravante referenciada por *Positions*. “É mesmo a partir dela que pomos em questão a busca de uma *arquia*, de um começo absoluto, de uma origem.” Repensar a escrita implica repensar a noção de princípio ou fundamento, de *arkhè*, declara Derrida no princípio de *Marges de la philosophie*: “La problématique de l’écriture s’ouvre avec la mise en question de la valeur d’*arkhè*.” *Marges de la philosophie* (Paris: Éditions de Minuit, 1972) 6. (“A problemática da escrita abre-se com o pôr em questão do valor de *arkhè*.” *Margens da filosofia*, trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, [Porto: Rés, sd.] 33). (Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra.)

O sentido de *arkhè* não corresponde, como se poderia pensar, ao que é originário: remete para a anterioridade absoluta, para a imemorabilidade absoluta, é *sempre já* plural e, enquanto tal, não se deixa pensar numa dimensão cronológica ou fenomenológica, vide *G* 90. Partindo do princípio (ou princípios) de sentido de *arkhè* (começo e comando) que rege a memória e o esquecimento, o filósofo demonstra com Freud e para além de Freud a ruína do princípio, vide *MdA* 1-17.

différance, enquanto *pólemos* marcando a disjunção, a identidade fendida, a impossibilidade da presença plena, da auto-afecção pura. Não pertence, por conseguinte, à ordem do ente presente ou ausente. Nem palavra nem conceito, a *différance* não é e é afinal *tudo*:

(...) la *différance* *n'est pas*, n'existe pas, *n'est pas* un étant-présent (*on*), quel qu'il soit; et nous serons amenés à marquer aussi tout *ce qu'elle n'est pas*, c'est-à-dire *tout*; et par conséquent qu'elle n'a ni existence ni essence.”²¹

A origem é, pois, o jogo ou movimento da *différance*: a escrita *suplementa* a origem, repete, mas repete diferindo segundo a lógica da repetição e do que nela se desdobra, o *suplemento* ou o *fantasma* – “une double origine plus sa répétition”:

La mort est à l'aube parce que tout a commencé par la répétition. Dès lors que le centre ou l'origine ont commencé par se répéter, par se redoubler, le double ne s'ajoutait pas seulement au simple. Il le divisait

²¹ M 6. “(...) a diferença [*différance*] não é, não existe, não é um ente-presente (*on*), seja ele qual for, e seremos levados a marcar também tudo *o que ela não é*, ou seja, *tudo*; e por conseguinte que ela não tem existência nem essência.” *Margens da filosofia* 33. Derrida frisa ainda que o “a” mudo que se dá a ver em *différance* marca o desvio, o *rastro* como apagamento: “Le *a* de la différence, donc, ne s'entend pas, il demeure silencieux, secret et discret comme un tombeau: *oikesis*.” M 4 (“O « a » da diferença, portanto, não se ouve, mantém-se silencioso, secreto e discreto como um túmulo: *oikesis*.” *Margens da filosofia* 30). Sobre esta questão vide especialmente M 1-29. Vide igualmente G 96-108; ED 95-116; *Positions* 16-18.

Perante a impossibilidade redobrada (porque sempre impossível, como vimos) de encontrar um equivalente em português capaz de dar conta da complexidade deste duplo registo, de se ajustar à tonalidade do termo (manifesta na hipótese de tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, “diferença”, que negligencia o silêncio do “a”), e tendo em conta a reflexão à volta desta questão nos seminários de Fernanda Bernardo, pesando as várias hipóteses, em particular a tradução do “a” por hífen, *difer-ença*, marcando-se através do traço de união o traço como separação ou apagamento; ou, convertido em acento circunflexo, mantendo o silêncio tumular e a forma piramidal de “A”. Em ambos os casos se perdia o sentido de origem sem fundo do presumível princípio representado pela letra “a”, o silêncio originário, sendo por isso nossa opção mantê-lo na sua forma quase original, *différance* (assinalada na tradução entre parênteses rectos), acentuando o “a” derridiano, tal como a reconhecida especialista.

et le suppléait. Il y avait aussitôt une double origine plus sa répétition.

Trois est le premier chiffre de la répétition.²²

Parte-se *sempre já* e inevitavelmente de um passado absoluto, de um *algures* ou ruína originária, pois, diferentemente do que pretende a racionalidade metafísica, no pensamento da escrita como *rastros* ou *arqui-escrita* não há origem plena:²³ “À l’origine il y eut la ruine.”²⁴ A *arqui-escrita*, ou o movimento da *différance* traduz uma “certa cumplicidade das origens”, logo, a multiplicidade reveladora da impossibilidade de uma origem simples:²⁵ a *escrita* enquanto *arqui-escrita* excede e compreende o *logos*,²⁶ a sua aporeticidade denuncia a impossibilidade e o desejo da

²² ED 435. “A morte está na alvorada porque tudo começou pela repetição. Desde então que o centro da origem começou por repetir, por se redobrar, o duplo não se acrescentava somente ao simples. Dividia-o e suplementava-o. Havia desde logo uma dupla origem mais a sua repetição. Três é o primeiro número da repetição.”

²³ A invenção do termo *arqui-escrita* resultou da necessidade e do imperativo de encontrar uma designação fora do sistema linguístico para traduzir o “movimento da *différance*”, para dar a escutar o esquecido: “C’est que l’archi-écriture, mouvement de la différence, archi-synthèse irréductible, ouvrant à la fois, dans une seule et même possibilité, la temporalisation, le rapport à l’autre et le langage, ne peut pas, en tant que condition de tout système linguistique, faire partie du système linguistique lui-même, être située comme un objet dans son champ. (Ce qui ne veut pas dire qu’elle ait un lieu réel ailleurs, un autre site assignable).” J. Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Éditions de Minuit, 1967) 88. Doravante referenciada por *G* (“É que a *arqui-escrita*, movimento da *différance*, *arqui-síntese* irreduzível, abrindo ao mesmo tempo, numa única e mesma possibilidade, a temporalização, a relação ao outro e a linguagem não pode, enquanto condição de todo o sistema linguístico, fazer parte do próprio sistema linguístico, estar situada como um objecto no seu campo. [O que não quer dizer que ela tenha um lugar real algures, um outro sítio imputável.]”)

²⁴ *MemA* 69. “Na origem houve a ruína.” *Memórias de cego* 70.

²⁵ “On peut appeler archi-écriture cette complicité des origines. Ce qui se perd en elle, c’est donc le mythe de la simplicité de l’origine.” *G* 140. (“Podemos chamar *arqui-escrita* esta cumplicidade de origens. O que nela se perde é pois o mito da simplicidade da origem.”)

Neste pensamento, o *rastros* não se reduz à oposição presença/ausência, nem tão pouco pode ser entendido nos limites logocêntricos de uma *arkhê* fundamental e, como tal, não pressupõe o apagamento ou desaparecimento da origem pelo facto de esta nunca ter sido constituída a não ser *retrospectivamente* por uma *não-origem*. Se tudo começa pelo *rastros* então, afirma Derrida, não há sobretudo *rastros* originário. O *rastros* desconstrói a aceção comum referente a vestígio de uma presença, ou marca empírica, o mesmo é dizer, desconstrói o conceito de origem ou *rastros* originário, definindo-se antes como possibilidade de *devir*. Sobre esta questão, vide *G* 90-92.

²⁶ “Cette écriture – majeure – s’appellera *écriture* parce qu’elle excède le *logos* (du sens, de la maîtrise, de la présence etc.). ED 388. [“*Esta* escrita – maior – chamar-se-á *escrita* porque ela *excede* o *logos* (do sentido, da matriz, da presença etc.)”].

impossível palavra plena, da *phonè*, daí a sua condição de canto enlutado ou ferida incurável pela ruína da origem, pela indecibilidade ou pluralidade própria de toda a palavra.

Este algures onde *sempre já* se re-começa no “texto” não é passível de ser legitimado do ponto de vista da razão, ou seja, do *logos*, pois no pensamento da *desconstrução* não há ponto de partida absolutamente justificável:²⁷ o algures prefigura o espaço onde pensamento, filosofia e literatura se cruzam, distintos e ligados entre si na sua *arqui-originária* relação com a língua, marcado pelo atraso, pelo endividamento e pela contaminação. Um algures a partir do qual o filósofo traçou o seu singular percurso e a sua escrita remarcando o lugar do pensamento, da filosofia, como transversalidade de todos os saberes.²⁸

Ler com Derrida envolve sempre uma dupla travessia entre literatura e filosofia, nem uma nem outra, uma e outra, desde os primeiros passos em volta de Rousseau em *De la grammatologie*, pois, a seu ver, só se pode pensar a escrita para além do sentido tradicional saindo do fechamento do círculo filosófico assim como do

²⁷ Vide J. Derrida e G. Bennington, *Jacques Derrida*, 22-23.

O algures derridiano, pensado a partir da noção platónica de *khôra* como lugar, receptáculo ou matriz, onde tomaria forma o *eidos* ou aparecer das coisas (Platão, *Timée*, 48a-52b), corresponde a um lugar que não é um lugar, mas um outro lugar ou um *não-lugar*, um “para além de” ou um certo “fora” “aqui”, *um deserto no deserto* – “le Désert de la Promesse”. (“o Deserto da Promessa”). Vide *ED* 101-102 (a citação refere-se à página 101). A sua natureza não pertence nem ao sensível nem ao inteligível, não procede do *logos*, escapando a qualquer tentativa de racionalização ou tradução – *khôra*, o fundo sem fundo, é o lugar *à parte*, o que parece “dar lugar” sem no entanto nada dar ou engendrar, refere-se ao pré-originário; é o lugar da experiência do impossível: “*Khôra* marque une place à part, l’espacement qui garde un rapport dissymétrique avec tout ce qui, en elle, semble faire couple avec elle. (...) Elle échappe à tout schème antrope-théologique, à toute histoire, à toute révélation, à toute vérité. Pré-originnaire, avant et hors toute génération, elle n’a même plus le sens de passé, d’un présent passé. *Avant* ne signifie aucune antériorité temporelle.” *Khôra* (Paris: Galilée, 1993) 92. (“*Khôra* marca um lugar à parte, o espaçamento que guarda uma relação dissimétrica com tudo o que, nela, parece fazer par com ela. [...] Ela escapa a todo o esquema antrope-teológico, a toda a revelação, a toda a verdade. Pré-originária, antes e fora de toda a geração, ela não tem mesmo mais nem o sentido de passado, de um presente passado. *Antes* não significa nenhuma anterioridade temporal”) Cf. “Comment ne pas parler?”, *PsyII* 188-189.

²⁸ Entre filosofia e literatura, diz o filósofo ter procurado, talvez, o lugar, o algures, a partir do qual a história das fronteiras pôde ser pensada ou deslocada, vide Derek Attridge, “An Interview with Jacques Derrida” in *Acts of Literature* (eds. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992) 34.

literário: só para além dessa divisão é possível pensar a singularidade do rastro na sua irreduzível condição de não ser ainda nem palavra, nem escrita.²⁹

Ler com Derrida é um convite a escutar mais de uma voz na sua voz singular, ou seja, a fazer a experiência da pluralidade das vozes, em consonância com a (im) possível definição ou tradução do pensamento da *desconstrução* enunciada como *mais de uma língua*, sendo que este *mais de uma* deve ser entendido no sentido da multiplicidade da língua na língua:

Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase: *plus d'une langue*.³⁰

O sonho (de adolescente) ou o desejo obsessivo de guardar o evento numa inscrição ininterrupta *sob a forma de memória*, é o sopro que incessantemente anima a sua escrita, apesar de saber impossível e interminável uma tal tarefa: “Still today there remains in me an obsessive desire to save in uninterrupted inscription, in the form of a

²⁹ “Pour analyser l'interprétation traditionnelle de l'écriture, sa connexion essentielle avec l'essence de la philosophie, de la culture et même de la pensée politique occidentales, il fallait ne s'enfermer ni dans la philosophie comme telle ni même dans la littérature. /Au-delà de ce partage peut se promettre ou se profiler une singularité de la *trace* qui ne soit pas encore langage, ni parole, ni écriture, ni signe, ni même le «propre de l'homme». Ni présence ni absence, au-delà de la logique binaire, oppositionnelle ou dialectique. Dès lors, plus question d'opposer l'écriture à la parole, aucune protestation contre la voix ; j'ai seulement analysé l'autorité qu'on lui a prêtée, l'histoire d'une hiérarchie.” “Le presque rien de l'imprésentable”, *PS* 85. (“Para analisar a interpretação tradicional da escrita, a sua conexão essencial com a essência da filosofia, da cultura e mesmo do pensamento político ocidentais, era preciso não nos fecharmos nem na filosofia enquanto tal nem mesmo na literatura. /Para além desta divisão pode prometer-se ou perfilar-se uma singularidade do *rastro* que não seja ainda nem palavra, nem escrita, nem signo, nem mesmo o «próprio do homem». Nem presença nem ausência, para além da lógica binária, oposicional ou dialéctica. Desde logo, está fora de questão opor a escrita à palavra, nenhum protesto contra a voz; somente analisei a autoridade que lhe emprestaram, a história de uma hierarquia.”)

³⁰ “Se eu tivesse de arriscar, e que Deus me livre, uma só definição da desconstrução, breve, elíptica, económica como uma palavra de ordem, diria sem frase: *mais de uma língua*.” Jacques Derrida, “Mnémosyne” in *Mémoires pour Paul de Man* (Paris: Galilée, 1988) 38. (Doravante terá como referência *Mem*). Derrida relembra esta possibilidade de definição do impossível em “Prière d'insérer” de *MoA*.

memory, what happens – or *fails to happen*.”³¹ É, pois, nos limites do impossível, ou não fora a *desconstrução* uma certa *experiência do impossível*, ou *a experiência do outro como invenção do impossível e única invenção possível*,³² que Derrida vai arriscando a sua assinatura nas margens dos textos que lê e nos dá a ler nas suas arrojadas travessias, tendo como única certeza o indecível, como desejo a experiência do passo *para além de*, como inevitabilidade o desastre, o passo/não-passo:³³

L'intérêt de la déconstruction, de sa force et de son désir si elle en a, c'est une certaine expérience de l'impossible: c'est-à-dire (...) *de l'autre*, l'expérience de l'autre comme invention de l'impossible, en d'autres termes comme la seule invention possible.³⁴

³¹ Derek Attridge, “An Interview with Jacques Derrida” 34. “Ainda hoje permanece o desejo de gravar numa inscrição ininterrupta, sob a forma de memória, o que acontece – ou *falha* em acontecer.”

³² A experiência implica necessariamente o risco, a resistência, a passagem incerta, explica o filósofo em *Apories*: “Le mot signifie aussi passage, traversée, endurance, épreuve de franchissement, mais peut être une traversée sans ligne, sans frontière indivisible.” *Apories* 35 (“A palavra significa também passagem, travessia, resistência, prova de transposição, mas pode ser uma travessia sem linha, sem fronteira indivisível.”). A etimologia da palavra – do latim *ex-periri* – confirma a provação, o perigo, o traçado arriscado e inseparável da noção de experiência. Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience* (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1997) 30. Ainda sobre as marcas da experiência, a implícita questão dos limites ou fronteiras em desconstrução, da porosidade das fronteiras, vide, em particular, *Schibboleth pour Paul Celan*.

³³ Pensado a partir da noção de Blanchot, o passo/não-passo define a possibilidade e a interdição de origem na “abordagem” da escrita e da leitura, a infinita distância e desmesura da exigência do *passo para além de* (“*le pas au-delà*”), que sempre nos deixa no limiar do impossível: “Le pas qui rapproche é-loigne, réduit et ouvre en même temps, d’un même pas qui se nie et s’emporte lui-même, sa propre distance. Ce pas n’est pas même divisé par une négation ou dénégation de soi.” *Parages* 31. (“O passo que aproxima afasta, reduz e abre ao mesmo tempo, num mesmo passo que se nega e se leva ele próprio, a sua própria distância. Este passo não é sequer dividido por uma negação ou denegação de si.”)

A lógica deste passo é inseparável da problemática da abordagem do outro, havendo nele a renúncia implícita de olhar, de abordar, o outro de frente. Este passo jamais nos faz chegar, somente nos deixa nas paragens do outro: “Aborder, c’est la lenteur étrange d’un mouvement d’approche, entre geste et discours, qui ne touche pas encore au bout, n’atteint pas encore le but – ici la rive – n’arrive pas encore, n’est pas encore arrivé.” *Parages* 96 (“Abordar é a lentidão estranha de um movimento de aproximação, entre gesto e discurso, que não toca ainda o fundo, que não atinge o objectivo – aqui a margem – não chega ainda, não chegou ainda.”).

O importante, dirá Derrida, é a trajectória, o caminho, a travessia, numa palavra, a experiência enquanto processo inerente à desconstrução, não como conjunto de normas técnicas destinadas a vigiar a experimentação, antes como caminho, um caminho sempre em vias de se fazer, de se traçar, numa palavra, de se abrir: “Faire l’expérience c’est avancer en navigant, marcher en traversant.”³⁵ Como chamar então a sua escrita, esse “processus en cours”?³⁶ A seu ver, o nome possível e que melhor se ajusta à sua escrita atravessada pelos rastros de muitas escritas, de muitas vozes, será *autobiografia*,³⁷ ou, como mais expressivamente dirá, relembramos, “...un opus autobiothanatohétérographique ininterrompu...”³⁸ No que deste modo vai traçando e retrazendo dá o filósofo a ver diferentes figurações do seu auto-retrato em ruínas – “...je ne suis qu’une mémoire, je n’aime que la mémoire...”³⁹

Observemos, por ora, a diferença evidente entre esta concepção de *autobiografia* e os modelos da tradição literária, pois esta diferença é um sintoma da *différance* à luz da qual Derrida desconstrói toda a tópica do “autos” para dar a pensar a dimensão autobiográfica do traço ou do grafema – o *graphein* (palavra grega para escrever e pintar) é, neste pensamento, sinónimo de inscrição, quer nas artes do tempo

³⁴ J. Derrida, “Invention de l’autre”, *PsyI* 27. “O interesse da desconstrução, da sua força e do seu desejo, se os tiver, é uma certa experiência do impossível: quer dizer, do outro, a experiência do *outro* como invenção do impossível, noutros termos, como a única invenção possível.”

³⁵ “Passages – du traumatisme à la promesse”, *PS* 387. “Fazer a experiência é avançar navegando, caminhar atravessando.”

³⁶ *Mem* 40. “... um processo em curso.”

³⁷ “‘Autobiography’ is perhaps the least inadequate name, because it remains for me the most enigmatic, the most open, even today.” Derek Attridge, “An Interview with Jacques Derrida” 34. (“‘Autobiografia’ é talvez o nome menos desadequado, porque permanece para mim o mais enigmático, o mais aberto, ainda nos nossos dias.”)

³⁸ J. Derrida, “Circonfession”, in Jacques Derrida et Geoffrey Bennington *Jacques Derrida* 198.

³⁹ “Envois” in *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (Paris: Flammarion, 1980) 263. Doravante referenciada por *CP*. (...não sou senão uma memória, não gosto senão da memória...).

quer nas artes do espaço – chamando a atenção para a falibilidade das distinções baseadas na *aparência autobiográfica*:

Je suis convaincu que d'une certaine manière tout texte est autobiographique et cette «thèse» se retrouve à l'intérieur de ces écrits dits autobiographiques. (...) Dans *Mémoires d'aveugle*, ce texte que j'ai écrit pour l'exposition du Louvre, j'essaie de démontrer en quoi même des tableaux qui ne sont pas des autoportraits sont des autoportraits et qu'en tout cas la distinction n'est plus aussi pertinente que l'on croit.⁴⁰

De antecipar ainda que a porosidade dos limites entre a vida e a obra, a orla como espaço de contaminação, a *dynamis* que atravessa o “corpus” e o corpo, constitui o espaço privilegiado da exposição da divisão do “autos”, denunciador da deslocação de identidade, da sua heterogeneidade. A evidência da ruína obriga a repensar os traços convencionais do “eu” – identidade a si, consciência, intenção, presença ou proximidade a si, autonomia – e a reflectir sobre o vivido (*bios*), o nome dito próprio e

⁴⁰ SP 11. “Estou convencido que de uma certa forma todo o texto é autobiográfico e esta «tese» encontra-se no interior desses escritos dits autobiográficos. (...) Em *Mémoires d'aveugle*, esse texto que escrevi para a exposição no Louvre, tento demonstrar de que forma os quadros que não são auto-retratos são auto-retratos e que em todo o caso a distinção já não é tão pertinente quanto se pensa.” Da natureza singularmente autobiográfica da sua escrita, Derrida acrescenta ainda: “Il est vrai qu'en me répétant, me déplaçant – parce que ce qui m'intéresse, c'est le déplacement dans la répétition, je n'ai cessé de me rapprocher d'une écriture dont on dit souvent qu'elle est de plus en plus autobiographique. (...) Je crois en fait qu'il faudrait autant se méfier de l'apparence non autobiographique des textes dits anciens que de l'apparence autobiographique des textes dits plus récents.” J. Derrida, *Sur parole. Instantanés philosophiques* (Paris: Édition de l'Aube, 2005) 9-10. Doravante referenciada por SP. (É verdade que repetindo-me, deslocando-me – porque o que me interessa é o deslocamento na repetição, não cessei de me aproximar de uma escrita que dizem com frequência ser cada vez mais autobiográfica. [...] Creio de facto que será preciso desconfiar tanto da aparência não autobiográfica de textos mais antigos como da aparência autobiográfica dos dits textos mais recentes.”).

Entre os muitos textos do filósofo de registo marcadamente confessional e/ou autobiográfico, destacam-se: “Un ver à soi”, *Voiles*; *MoA*; *MdA*; “Circonfession” in *Jacques Derrida; l'Animal Autobiographique. Autour de Jaques Derrida*, ed. Marie-Louise Mallet (Paris: Galilée, 1999), doravante referenciada por *AnAu*.

a assinatura, no que toca sua relação com o “corpus” da escrita.⁴¹ Ao repensar a ideia de obra, Derrida pensa-a como um “corpus” de escrita, suspendendo a perspectiva tradicional de obra como totalidade ou idealidade fundada no “querer-dizer”, mostrando a inerente e necessária relação da idealidade com a repetição em virtude da qual se altera. Para re-situar ou re-inscrever a dita função do sujeito o filósofo propõe um percurso a partir de um *projecto biográfico* ou *tanatográfico*,⁴² através do qual comprovará a ruína do modelo autobiográfico: quem escreve escreve-se, circunscrive-se, conta-se, lê-se, retraça-se.

⁴¹ “Cette bordure – je l’appelle *dynamis* à cause de sa force, de son pouvoir, de sa puissance virtuelle et mobile aussi – n’est ni active ni passive, ni dehors ni dedans. Surtout elle n’est pas une ligne mince, un trait invisible ou *indivisible* entre l’enclos des philosophèmes d’une part et, d’autre part la vie d’un auteur déjà identifiable sous son nom. Cette bordure divisible traverse les deux « corps », le corpus et le corps, selon des lois que nous commençons seulement à entrevoir.” C. Lévesque e C. McDonald (org.), *L’oreille de l’autre, otobiographies, transfert, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida* (Montréal: VLB Editeur, 1982) 17. (“Esta orla – chamo-a *dynamis* por causa da sua força, do seu poder, da sua potência virtual e móvel também – não é nem activa nem passiva, nem fora nem dentro. Sobretudo não é uma linha fina, um traço invisível ou *indivisível* entre o fechamento dos filosofemas, por um lado e, por outro lado, a vida de um autor já identificável sob o seu nome. Esta orla divisível atravessa os dois «corpos», segundo leis que começamos somente a entrever.”)

⁴² Vide *L’oreille de l’autre* 64.

(1. 2) *The voices blend and fuse in clouded silence*⁴³

“Qu’est-ce qu’un mot?” marca o início desta reflexão em torno da autobiografia,⁴⁴ desta dupla travessia entre Derrida e Joyce, na tentativa de responder à questão imensa – às questões imensas – que esta pergunta aparentemente simples levanta e onde se escuta já a resposta: *mais de uma* ou a palavra em disseminação:⁴⁵

(...) *plus d’un mot en mot, plus d’une langue en une seule langue, au-delà de toute comptabilité possible des homonymes.* (itálicos meus)⁴⁶

“Qu’est-ce qu’un mot?” Esta questão atesta, de forma minimal e monumental, a hiper-radicalidade do pensamento derridiano manifesta no questionamento radical, no revolver incessante dos diferentes estratos ou conceitos linguísticos, literários, filosóficos que constituem o pensamento ocidental.⁴⁷ A desconstrução, adverte o filósofo em “Hors livre”, comporta uma fase indispensável de

⁴³ U 14. 1068. “As vozes misturam-se e fundem-se num silêncio nublado”.

⁴⁴ Ao atentar na etimologia de “mot”, do latim, *mutum*, som emitido privado de sentido, Jean-Luc Nancy lembra que “Mot” corresponde ao nome do deus da morte e do renascimento da mitologia fenícia: “Dans Ougarit la Phénicienne, *Mot*, dieu de la moisson, meurt sur l’aire avec les épis, pour renaître à la prochaine moisson. Dieu du grain et de la mort.” Jean-Luc Nancy, *À l’écoute*, Paris: Galilée, 2002) 48. (“No ‘Ougarit la Phénicienne’, *Mot*, deus da colheita, morre no ar com as espigas, para renascer na próxima colheita. Deus do grão e da morte.”)

⁴⁵ A disseminação tem implícita uma certa digressão, marcha: “La dissémination proposerait une certaine théorie – à suivre aussi comme une marche de forme très ancienne – de la *digression* (...)” J. Derrida, “Hors livre”, *D* 37, n. 15. Derrida aponta a relação de contiguidade entre as palavras marcha, marca margem em “Tympan” in *M* xx.

⁴⁶ “Qu’est qu’une traduction «relevante?»”, *L’Herne, Derrida* 564. “(...) mais de uma palavra, mais de uma língua numa só língua, para além de toda a contabilidade possível dos homónimos.”

⁴⁷ De Aristóteles a Husserl, para quem as raízes correspondem às origens ditas radicais, a radicalidade tem sido princípio e fundamento da metafísica, daí que o motivo da radicalidade seja, justamente, o que desconstrução começa por repensar. Vide “Comme si était possible «within such limits»” in *Papier Machine* (Paris: Galilée, 2001) 297 (doravante referenciada por *PM*) e *Spectres de Marx* (Paris: Galilée, 1993) 148 e sq. Doravante referenciada por *SM*.

inversão, mas obriga a ir *mais longe – para além de* – para além da simples inversão, obrigando a suspender, a questionar, a repensar e a reescrever diferentemente, segundo a lógica da singularidade, as noções clássicas ou os sentidos tradicionalmente outorgados.⁴⁸ Audacioso, hiper-radical e impossível, o passo da desconstrução implica um duplo deslocamento para um *antes de* e *para além de*, um duplo movimento, um *duplo gesto* que se define como uma *dupla ciência*, uma *dupla escrita*:

La déconstruction ne peut se limiter ou passer immédiatement à une neutralisation: elle doit, par un double geste, une double science, une double écriture, pratiquer un *renversement* de l’opposition classique et un *déplacement* général du système.⁴⁹

“Qu’est-ce qu’un mot?” dá o tom ao primeiro texto de Derrida sobre Joyce.⁵⁰ É a pergunta que surge já como resposta ao babélico “He war”, duas palavras intraduzíveis a partir das quais o filósofo nos dá a ler *Finnegans Wake* – “The war is in words” –⁵¹ renovando os passos da leitura “talvez distraída” que em torno dele fizera em “La pharmacie de Platon”. Palavras onde se cruzam muitas outras pondo em cena a palavra e a escrita, a necessidade e a impossibilidade, ou interdição, de tradução.

⁴⁸ Vide J. Derrida, “Hors livre”, *D* 12. Cf. J. Derrida, *Positions* 21.

⁴⁹ *M* 392. “A desconstrução não pode limitar-se ou passar imediatamente para uma neutralização, deve antes através de um gesto duplo, uma dupla ciência, uma dupla escrita, praticar uma *reviravolta* da oposição clássica e um *deslocamento* geral do sistema.” (*Margens da filosofia* 432). Pensar a desconstrução significa pensá-la na sua relação de heterogeneidade com a “metafísica da presença”. A diferença não significa a rejeição da racionalidade metafísica alicerçada na necessidade do fundamento e na procura das origens (segundo uma lógica firmada na primazia da presença, da consciência, e na subalternidade da ausência, da linguagem), nem tão pouco a transgressão do limite da metafísica segundo uma lógica de oposição entre *exterior* e *interior*. Cf. *Positions* 56-57. O *fora é dentro*, insiste Derrida desconstruindo a questão do limite entre o dentro e o fora, matriz de todas as oposições, vide *D* 128; *G* 52.

⁵⁰ A explicação da sua relutância em escrever sobre Joyce refere não só um certo desconforto em relação à imensidão de especialistas, como a dificuldade em escrever sobre uma obra tão grandiosamente babélica. Vide *UG* 24.

⁵¹ *FW* 98.34-35. “A guerra está em palavras.”

Palavras cujos sentidos excedem o limiar da inteligibilidade – “à travers les milles et un sens de l’expression” –,⁵² eleitas para falar da obra (de que são sinédoque) que intima a *ver* e a *escutar* com especial atenção, pois não bastam os olhos para a ler multiplicidade de línguas e sentidos de “He war”: “Elle abrite le babelisme qui se joue donc entre la parole et l’écriture.”⁵³

O mais extraordinário na escrita joyciana, sublinha Derrida, é seu o babelismo, a pluralidade das vozes na voz, a multiplicidade das línguas na língua, enunciado na minimalidade colossal da citação de *Finnegans Wake* que tomamos como epígrafe, “And shall not *Babel* be with *Lebab*? And he war.” (itálico meu): numa só frase se repete o mito e o desmoronamento da mítica torre e se anuncia, através da inversão da palavra Babel, uma escrita que se escreve do avesso, ou o avesso da escrita.⁵⁴ Um tal alcance permite ao filósofo dizer que “La pharmacie de Platon” estava já prevista, inscrita, lida e assinada *por* Joyce em *Finnegans Wake* no momento em que surge para dar a pensar a dimensão fármaco-poética da escrita, repondo em cena o *pharmakon*, o *pharmakos*, e apresenta a disseminação como “tête lectrice” ou princípio de decifração da obra, justamente porque prossegue no seu veio ou descendência:

(...) comme une sorte de lecture indirecte, peut-être distraite de *Finnegans Wake* qui mime, entre Shem et Shaun, entre le *penman* et le *postman*, jusque dans le détail plus fin, et le plus finement ironisé, la scène du *pharmakos*, du *pharmakon* et les diverses fonctions de Thoth,

⁵² UG 28. “...através dos mil e um sentidos da expressão.”

⁵³ UG 47. “Ela abriga o babelismo que se joga portanto entre a palavra e a escrita.”

⁵⁴ FW 532.24-26. “E não deverá Babel estar com Lebab?” É Derrida quem, ao discorrer sobre este passo, lê Lebab como a destruição de Babel; no mesmo lance lembra a proximidade com *leaba* e *leabhar*, palavras gaélicas que designam, respectivamente, cama e livro, vide UG 35-41. Importa esclarecer que o avesso da escrita que aqui referimos é algo bem diferente, como teremos oportunidade de demonstrar, da relação significante/significado como as duas faces de uma mesma folha subjacente ao conceito de signo de Saussure, vide G 23.

th'other, etc. (...) une lecture possible entre autres. Le double génitif le donnait à entendre: ce modeste essai se trouvait d'avance lu par *Finnegans Wake*, dans son sillage ou dans sa descendance, au moment même où *La pharmacie de Platon* se présentait elle-même comme une tête lectrice ou un principe de déchiffrement, un autre logiciel pour une compréhension de *Finnegans Wake*.⁵⁵

Um fantasma de Joyce assombra a farmácia de Platão desde a origem (ou cumplicidade de origens), a começar pela citação de *A Portrait of the Artist as a Young Man* que serve de epígrafe à terceira cena, “L’inscription des fils”, em que Stephen Dedalus exprime o medo e o desejo de se evadir, de fazer a travessia voando na asa de Thoth-Dédalo.⁵⁶ Aliás, toda a escrita do filósofo está marcada pela presença obsidiante de um fantasma de Joyce, revela Derrida, sendo *La Carte-postale* o texto mais assombrado, cada página marcada pela sombra insidiosa do espectro, incluindo mesmo uma visita à sepultura do escritor no cemitério de Zurique:⁵⁷ “Oui, chaque fois que j’écris, et même dans les choses de l’académie, un fantôme de Joyce est à l’abordage.”⁵⁸

⁵⁵ UG 29. “(...) como uma espécie de leitura indirecta ou distraída de *Finnegans Wake* que mima, entre Shem e Shaun, entre o *penman* e o *postman*, até ao detalhe mais fino e o mais finamente ironizado, a cena do *pharmakos*, do *pharmakon* e as diversas funções de Thoth, *th'other*, etc. (...) uma leitura possível entre outras. O duplo genitivo dava-o a ouvir: este modesto ensaio encontrava-se de antemão lido por *Finnegans Wake*, no seu veio ou descendência, no momento preciso em que “La pharmacie de Platon” se apresentava ela própria como sua cabeça leitora ou princípio de decifração, um outro software para a compreensão de *Finnegans Wake*.”

⁵⁶ Vide “La pharmacie de Platon”, D 104.

⁵⁷ Vide UG 30. cf. “Envois”, CP 257-258. Alguns leitores apressados referem a “influência” de Joyce no pensamento de Derrida, mas a palavra influência, estigmatizante e exígua na sua abrangência, é, como se provará, totalmente desadequada para definir a relação entre ambos: trata-se antes de uma certa filiação entre muitas outras filiações, um legado entre outros legados (Nietzsche, Heidegger, Lévinas, Blanchot, Celan, Ponge, são alguns dos nomes que fazem parte da herança) cujos rastros enriquecem e arruinam a sua voz dando lugar à multiplicidade de vozes.

Paradoxal e nem sempre pacífica, a intensidade desta relação é marcada por uma profunda admiração e trespassada por um sentimento de ressentimento, e até mesmo de ciúme confesso: “Le spectre envahit le livre, une ombre sur chaque page, il fait l’ombrage, d’où le ressentiment, sincère et joué, toujours mimé, du signataire.”⁵⁹ O louvor à genialidade da escrita joyciana, aos olhos de Derrida inexcedível, inimitável, babélica, tem uma sombra que não decorre unicamente do desafio insustentável, do confronto desigual e inevitável com a incomensurabilidade assombrosa da sua arte, mas que resulta sobretudo da intimação constante à constatação da desmesura, razão que o leva a considerar completamente imperdoável a forma como Joyce de antemão nos inscreve indelevelmente na sua obra, endividando-nos e obrigando-nos a *estar em memória dele* e na memória dele:

L’événement y déploie une intrigue et une envergure telles que désormais vous n’avez plus d’autre issue: *être en mémoire de lui*. Non seulement par lui débordé, que vous le sachiez ou non, mais par lui obligé, contraint de vous mesurer à ce débordement. (...) Je ne sais pas si vous pouvez aimer cela, sans ressentiment et sans jalousie. Peut-on pardonner cette hypermnésie qui d’avance vous endette? D’avance et à jamais elle vous inscrit dans de livre que vous lisez.⁶⁰

⁵⁸ UG 27. “Sim, sempre que escrevo, mesmo nas coisas da academia, um fantasma de Joyce está na acostagem.”

⁵⁹ UG 30. “O espectro invade o livro, uma sombra em cada página, ele faz sombra, daí o ressentimento, sincero e representado, sempre mimado, do signatário.”

⁶⁰ UG 21. “O evento desdobra nela (a escrita joyciana) uma intriga e envergadura tais que desde logo não temos outra saída: *estar em memória dele*. Não só por ele transbordado, quer o saibamos ou não, mas por ele obrigado, condicionados a medirmo-nos com esse extravasamento. (...) Não sei se podemos gostar disso, sem ressentimento e sem ciúme. Pode-se perdoar esta *hipermnésia* que de antemão nos endivida? De antemão e para sempre ela inscreve-nos no livro que lemos.”

Além de mais de vinte séculos de memória, *Ulysses* abarca a um tempo todas línguas do mundo “*jusqu’aux traces du futur*”, salienta o filósofo. À partida, todos os passos em volta de *Ulysses* estariam já calculados, prescritos, tudo se encontraria, portanto, absolutamente pré-visto nesta “máquina hipermnésica” destinada a cobrir todas as hipóteses de leitura da imensa epopeia, logo, já previamente assinadas por Joyce, qualidades que lhe valeram o epíteto derridiano de computador de milionésima geração, ou seja, ainda por vir:⁶¹

Tout (...) se trouvait pré-dit et pré-narré dans sa singularité datée, prescrit dans une séquence de savoir et narration: à l’intérieur d’*Ulysses* pour ne rien dire de *Finnegans Wake*, par cette machine hypermnésique capable de stocker dans une immense épopée, avec la mémoire occidentale et virtuellement toutes les langues du monde, *jusqu’aux traces du futur*. Oui, tout nous est déjà arrivé avec *Ulysse*, et d’avance signé Joyce. Reste à savoir ce qui arrive à cette signature dans ces conditions, voilà une des mes questions.⁶²

Porém, quando tocada pelo traço suplementar e singular da reinvenção de cada leitura, a escrita, por essência sujeita à contaminação e disseminação do sentido, excede infinitamente o horizonte de previsibilidade, o querer-dizer, extravasando o mais complexo espectro de associações, alusões ou cruzamentos textuais: é sempre *mais de uma e menos de uma*. Ainda que seja o tal labirinto de puzzles e enigmas

⁶¹ Vide *UG* 22.

⁶² “Ulysse gramophone”, *UG* 98. “Tudo se encontraria pré-dito, pré-narrado na sua singularidade datada, prescrito numa sequência de saber e narração: no interior de *Ulysses* para não falar de *Finnegans Wake*, por essa máquina hipermnésica capaz de guardar numa imensa epopeia, com a memória ocidental, e virtualmente todas as línguas do mundo, *até aos rastros do futuro*. Sim, já tudo nos aconteceu com *Ulysses*, e de antemão assinado Joyce. Resta saber o que acontece a uma assinatura nesta condições, eis uma das minhas questões.”

sabiamente concebido a fim de ocupar os intelectuais ao longo de séculos e assim garantir a sua imortalidade – como efectivamente tem vindo a acontecer – Joyce marca os limites essenciais da sua escrita: “I’ve put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that’s the only way of insuring one’s immortality.”⁶³

Ao assegurar a sua imortalidade, Joyce forja o seu próprio fantasma, ou, melhor, os seus fantasmas, além de todos os outros. Os que assombam a sua escrita e os que porfiam em nós. Nem que para tal tenha de recorrer artificialmente a *Tanatos*, antecipando a sua morte e de se condenar a conviver com o seu próprio fantasma. Ass(ass)ina-se. Escreve(-se) e circunscreve-se. Assina e contra-assina com um “oui-dire” em que invariavelmente ressoa, como resto ou excesso fantasmático, um duplo “oui-rire”, como lhe chama Derrida.⁶⁴ O riso de Joyce perpassa em cada passo de leitura, retumba em diferentes tonalidades assinalando a sua presença espectral, mas até o riso mais triunfal e jubiloso está sempre ensombrado por um certo luto e este não foge à regra: o “oui-rire” trai (ou traduz) a lucidez resignada do fantasma:

Il y a un James Joyce qu’on entend rire de cette toute puissance – et du grand tour joué. Je parle des tours d’Ulysse le rusé, le retors, et du grand tour qu’il conclut quand au retour il est revenu de tout. Rire triomphal, certes, mais une jubilation trahit toujours quelque deuil et le

⁶³ Joyce, em entrevista com Benoît-Méchin (1956), citado por Richard Ellmann. Richard Ellmann, *James Joyce* (London: Oxford University Press, 1959) 535. “Pus nele tantos enigmas e puzzles que isso manterá os professores ocupados durante séculos discutindo sobre o que eu quis dizer, e esse é o único meio de assegurar a nossa imortalidade.”

⁶⁴ “Reste peut-être à penser le rire comme reste, précisément. (...) Et c’est le oui-rire qui sur-marque non seulement la totalité de l’écriture, mais toutes les qualités, modalités, genres du rire dont les différences pourraient se laisser classer dans quelque topologie.” *UG* 116. (“Resta talvez pensar o riso como resto, precisamente. (...). E é o ‘oui-rire’ que sobre-marca não só a totalidade da escrita, mas todas as qualidades, modalidades, géneros do riso cujas diferenças se poderiam deixar classificar nalguma tipologia.”)

rire est aussi de lucidité résignée. Car la toute puissance reste fantasmatique, elle ouvre et définit la dimension du fantasme. Joyce ne peut pas être *sans le savoir*.⁶⁵

Da morte que adeja (e beija) em cada página de *Ulysses*, a começar pela morte da mãe de Joyce sob a capa da mãe de Stephen Dedalus, atesta o quadro de tons soturnos do seguinte passo do terceiro episódio, que Joyce designou por “Proteus” e consagrou à arte da filologia.⁶⁶ Enquanto tenta escrever um poema de “olhos fechados” à luz da manhã – “Shut your eyes and see” –⁶⁷ e reflecte sobre o visível e o audível, o tempo e o espaço, a vida e a morte, Stephen convoca Hamlet (e os seus fantasmas) olhando de través o seu chapéu, antes de dar vida a uma história de fantasmas na praia de Sandymount – registada no poema revelado depois em “Aeolus” –⁶⁸, pondo à prova o seu poder de resgatar os fantasmas da invisibilidade e do esquecimento com a sua arte, desafiando a lógica do tempo e do espaço:

⁶⁵ UG 117-118. “Há um James Joyce que ouvimos rir desse grande poder – do grande lance jogado. Falo das grandes voltas de Ulisses o astuto, o retorcido (manhoso), e da grande volta que conclui quando no regresso recebe tudo de volta. Riso triunfal, sem dúvida, mas um júbilo trai sempre algum luto e o riso é também de lucidez resignada. Porque o todo poderoso fica fantasmático, ele abre e define a dimensão do fantasma. Joyce não pode sê-lo *sem o saber*. ”

⁶⁶ Tomamos a designação de episódio (em vez de capítulo) para referir cada aventura de *Ulysses*, por ser um termo pelo qual Joyce tinha um especial apreço, como lembra Kenner. Vide Hugh Kenner, *Ulysses by James Joyce* (London: George Allen & Unwin, 1980) 23.

⁶⁷ U 3. 9 (31). “Fecha os olhos e vê.” “Proteus” é um dos episódios em que nos deteremos na segunda parte deste estudo, razão pela qual deixaremos para então o desenvolvimento das questões aqui antecipadas.

⁶⁸ “*On swift sail flaming
From storm and south
He comes, pale vampire,
Mouth to my mouth.*”

U 7.522-525. (“Na vela ligeira flamejante/ Da tempestade e do sul/ Ele vem, pálido vampiro, / Boca na minha boca.”)

If I call them into life across the waters of Lethe will not the poor
ghosts troop to my call? Who supposes it? I, Bous Stephanoumenos,
bullockbefriending bard, am the lord and giver of their life.⁶⁹

A obliquidade do seu olhar associada à figura de Hamlet sugere a
disjunção, a desordem, a fractura do tempo e do ser, em suma, a catástrofe inaugural
do tempo de todos os fantasmas de que fala Derrida – quase ouvimos as suas palavras
invisíveis no texto, as de Hamlet e as do filósofo repetindo-o: “The time is out of
joint”.⁷⁰ Com efeito, o chapéu de Hamlet estabelece a ligação com o momento em que
Ofélia descreve os sinais físicos da loucura de Hamlet, sendo um dos primeiros
indícios do desvio de si o facto de estar sem chapéu.⁷¹ O dia dá lugar à noite quase

⁶⁹ *Ulysses* ([1922] ed. Hans Walter Gabler. London: Penguin Books, 1986) 14.1113-1116 (339).
Doravante referenciada por *U*. “Se eu os chamar à vida através das águas do Letes não marcharão os
pobres fantasmas ao meu chamamento? Quem o presume? Eu, Bous Stephanoumenos, bovinamentebardo,
sou o senhor e dador da vida deles.” Esta enunciação do artista como senhor da vida e da morte ocorre
muito significativamente no espaço da maternidade onde decorre o episódio catorze, designado por “Oxen
of the Sun”.

⁷⁰ William. Shakespeare, *Hamlet* (London: Methuen, 1987) I. v. 196. São estas as palavras citadas pelo
filósofo que abrem, dando o mote, *Spectres de Marxs*, obra dedicada ao pensamento da singularidade do
outro enquanto precedência absoluta, demonstrando a irredutível anterioridade do *pré* que guia a
desconstrução: “(...) l’irréductible excès d’une disjointure ou d’une anachronie, quelque *Un-Fuge*,
quelque dislocation «out of joint» dans l’être et dans le temps même (...)” *SM* 55. ([...] o irredutível
excesso de uma disjunção ou de uma anacronia, qualquer *Un-Fuge*, qualquer deslocação «out of joint»
[desarticulada] no ser e no próprio tempo [...]) Retornaremos à questão deste outro tempo.

⁷¹ Vide *Hamlet* II. i. 78-83.

De notar ainda que “Hamlet hat” era num dos primeiros esboços “Latin quarter hat”. Vide “*Ulysses*:
Notes & Manuscripts and Typescripts (“Telemachus” – “Scylla and Charybdis) in *The James Joyce
Archive*, ed. Michael Groden *et al.* (New York and London: Garland Publishing, 1978) 253. Doravante
referenciado por *JJA*. A expressão aparece duas vezes: a primeira em “Telemachus”, na boca de Buck
Mulligan como se respondesse ao que Stephen anteriormente pensara ecoando Hamlet e a necessidade de
vestir a personagem, de pôr a máscara da loucura – “To put an antic disposition on” (*Hamlet*, I, v 180):
“God, we’ll simply have to dress the character. (...) / – And there’s your Latin quarter hat, he said.” *U*
1.515-519 (14). (“Deus, nós teremos simplesmente de vestir a personagem. (...) – E aqui está o teu
chapéu à Quartier latin, disse ele.”) A segunda repete em “Nestor” a primeira formulação com algumas
diferenças: a referência ao chapéu figura no pensamento como auto-afirmação ou símbolo da identidade
de Stephen, antecedendo a exortação à representação agora lei ou imperativo – “My Latin quarter hat.
God, we must dress the character.” *U* 3.174 (35). (O meu chapéu à Quartier latin. Deus, nós devemos
simplesmente vestir a personagem.) O chapéu liga o autor e a personagem: remete para Paris, cidade
para onde Stephen (no final de *A Portrait of the Artist*) e Joyce partem ao sair pela primeira vez de Dublin
para estudar medicina e para o chapéu que então usavam. Joyce residiu em Paris posteriormente durante
quase vinte anos.

breu, “ghostcandle”, “moondrawn”, em que se estende um mar escuro cor de vinho: durante o sono, uma figura feminina (afinal três, como as Parcas, “Bridebed, childbed, deathbed”, e ainda a parteira, Mrs Florence MacCabe, com um nado-morto no saco), “the handmaid of the moon”,⁷² a que atravessa todos os desertos carregando o seu fardo, é intimada a comparecer a um encontro com um morto-vivo:

A side eye at my Hamlet hat. (...) Across the sands of all the world,
followed by the sun’s flaming sword, to the west, trekking to evening
lands. She trudges, schlepps, trains, drags, trascines her load. A tide
westering, moondrawn, in her wake. Tides myriadisland, within her,
blood not mine, *oinopa ponton*, a winedark sea. Behold the handmaid of
the moon. In sleep the wet sign calls her hour, bids her rise. Bridebed,
childbed, deathbed, ghostcandle. *Omnis caro ad te veniet*. He comes,
pale vampire, through storm his eyes, his bat sails bloodying the sea,
mouth to her mouth’s kiss.⁷³

⁷² Variante da resposta de Maria ao anjo, na versão inglesa (King James) usada por Joyce: “Behold the handmaid of the Lord.” Lucas 1:38. (“Eis aqui a serva do Senhor”. *Bíblia Sagrada*, trad. João Ferreira A. de Almeida [Lisboa: Depósito das Escrituras Sagradas, 1968]).

⁷³ U 3. 396-398 (40). “Um olhar de soslaio para o meu chapéu de Hamlet. Através das areias de todo o mundo, seguida pela espada flamejante do sol, para o oeste, migrando para terras vesperais. Ela arrasta-se, arrasta, puxa, carrega a sua carga. Uma maré oestando, luaenfunada, na sua vigília. Marés míriadesinsulares, dentro dela, sangue não meu, *oinopa ponto*, um mar vinhoescuro. Eis a serva da lua. No sono o signo líquido marca-lhe a hora, manda-a levantar. Leitonupcial, leitonatal, leitodemorte, fantasmacíriados. *Omnis caro ad te veniet*. Ele vem, pálido vampiro, através da tempestade seus olhos, as suas velas de morcego ensanguentando o mar, boca no beijo da boca dela.”

A expressão *epi oinopa ponton* é recorrente em Homero (vide por exemplo *Odisseia*, I 183; II 421, III 286) e significa “Sobre o mar cor de vinho”, na versão inglesa usada por Joyce, “Over the wine-dark sea” (*Odisseia*, trad. Frederico Lourenço [Lisboa: Edições Cotovia, 2003]): surge em *Ulysses* pela primeira vez no primeiro episódio, “Telemachus”, dita jocosamente por Buck Mulligan e em explícita relação com a arte, “Ah, Dedalus and the Greeks! (...) *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother!” (U 1.78) (“Ah, Dédalo e os gregos! [...] *Thalatta! Thalatta!* Ela é a nossa grande e doce mãe!”. [*Thalatta* é a palavra grega para mar]); repete-se em “Circe” pela boca da mesma personagem como epíteto mordaz que sublinha o aparecimento do fantasma da mãe de Stephen, “Our great sweet mother! *Epi oinopa ponton*.”

As palavras em latim (*Omnis caro ad te veniet*) pertencem ao “Intróito da Missa de *Requiem*” do “Salmos” (65:2) e surgem de novo no espaço da maternidade de “Oxen of the Sun” (U 14. 294): “Ó tu que ouves as orações! A ti virá toda a carne.” *Bíblia Sagrada*). Ambas as referências são explicadas por Weldon Thorton, *Allusions in Ulysses: An Annotated List* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1961), páginas 13 e 62, respectivamente.

A silhueta de um vampiro aparece como se respondesse à morte anunciada pelas palavras bíblicas repetidas por Stephen em jeito invocação à beira-mar. Da sua figura vemos a palidez fantasmática, os olhos atravessando a tempestade que parece servir-lhe de máscara ou viseira; as asas de morcego transmutadas em fantásticas velas, anunciadoras da viagem e da catástrofe como maldição, “bloodying”, “winedark”, tingem de sangue o mar, elemento omnipresente, como sabemos, a começar pelo título, *Ulysses*, associado à vida, *omphalos* (umbigo),⁷⁴ à maternidade, à escrita, à viagem, mas, também, à morte, à tragédia; noutros momentos toma as cores da paixão – “O the sea the sea crimson sometimes like fire” –,⁷⁵ como acontece no final do último episódio, “Penélope”. Por fim, o beijo mortífero, a boca na boca “dela”: entre desejo e morte. De quem é esta boca? A da morte que ensombra a palavra? A da rapariga-pomba prenunciadora de uma outra escrita, vislumbrada na praia por Stephen enquanto este se sonhava Dédalo-falcão-herdeiro-de-Thoth, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, agora a serve da lua eterna viajante do deserto?⁷⁶ A ligação desta figura com a lua, por sinal, a insígnia de Thoth, ao torná-la numa espécie de depositária da arte da escrita, num duplo feminino do deus egípcio, insinua a ideia de uma escrita feminina, de certo modo próxima da pensada por Derrida.⁷⁷

Procurando uma proximidade tão grande quanto possível com o texto original, sabendo embora do desvio e perda que sempre acompanham e enlutam a tradução, o que no caso da escrita joyciana (assim como da derridiana) representa uma fatalidade acrescida, a tradução das citações de *Ulysses* é da nossa responsabilidade, apesar das versões existentes em língua portuguesa: James Joyce, *Ulisses*, trad. João Palma Ferreira (Lisboa: Livros do Brasil, 1984); James Joyce, *Ulisses*, trad. António Houaiss (Lisboa: Diffel, 1994).

⁷⁴ *U* 1. 176 (7).

⁷⁵ *U* 18.1598. “Oh o mar o mar às vezes carmesim como o fogo”.

⁷⁶ Vide *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916] (The definitive text corrected from Dublin Holograph by Chester G. Anderson, ed. Richard Ellmann. London: Granada, 1983) 156-157. Doravante referenciada por *P*.

Mais de uma boca como se fossem uma só na boca de Stephen, e ou na do seu fantasma vestido de Hamlet, dizem a multiplicidade de lábios desta babel – “label” – e a heterogeneidade que ainda e sempre arruína a identidade. Sela esta multiplicidade de lábios uma alusão à morte como o beijo de Deus da herança judaica, a morte nos lábios de Deus, a morte ordenada, ditada: a boca genésica de onde, ao nomear, brota o fruto da vida é também a que dita a morte e tanto anuncia a paz como declara a guerra.⁷⁸ Um deus aqui transmutado em vampiro ou anjo negro talhado à imagem de Lúcifer e segundo o seu princípio, tomado por Stephen como seu mandamento em *A Portrait of the Artist*, depois reafirmado no bordel de “Circe”, em *Ulysses*, como princípio que norteia a sua arte anti-canónica perante o fantasma da mãe e como resposta à instigação ao arrependimento, à obediência aos preceitos católicos:

(...) *non servian: I will not serve*. That instant was his ruin.⁷⁹

⁷⁷ A questão de uma certa escrita feminina, pensada na sua relação com a arqui-escrita, é um dos motivos que Derrida dá a pensar com maior ou menor intensidade nas suas obras. Por questões de ordem metodológica, trataremos este motivo no capítulo dedicado a “Penélope”.

⁷⁸ É Emmanuel Lévinas quem lembra a relação entre a boca, o sopro, a palavra e a morte no texto bíblico judaico e que Joyce conhecia certamente. Primeiro, através de Isaías para dar a pensar a palavra como fruto dos lábios: “«Celui qui crée la parole, fruit des lèvres»: « Paix, paix, dit-il, pour qui s’est éloigné comme pour le plus proche » (Isaías 57,19). *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence* (Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London, 1974) 231, n. 2. (“Eu crio os frutos dos lábios: paz, paz, para os que estão longe e para os que estão perto, diz o SENHOR, e eu os sararei.” [*Bíblia Sagrada*]). Depois, invocando a morte do guardião da arca da aliança e depositário dos mandamentos de Deus (e autor dos cinco primeiros livros da Bíblia, segundo a tradição judaico-cristã), Moisés morre nominalmente na boca do seu criador, obedecendo-lhe, a sua expiração na inspiração de Deus também zelador da sua sepultura secreta no deserto: “Les sages d’Israël disent – en guise de parabole – que Moïse a rendu l’âme dans le baiser de Dieu. Mourir sur l’ordre de Dieu se dit en hébreu (Deut. 34, 5) «sur la bouche de Dieu». L’expiration absolue – dans le baiser de Dieu – c’est la mort sur ordre – dans la passivité et l’obéissance - dans l’inspiration par l’Autre pour l’autre. E. Lévinas, *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*) 278, n.1. (“Os sábios de Israel dizem – em jeito de parábola que Moisés entregou a alma no beijo de Deus. Morrer sob a ordem de Deus diz-se em hebraico (Det. 34,5) na boca de Deus. A expiração absoluta – no beijo de Deus – é a morte sob ordem – na passividade e na obediência – na inspiração do Outro pelo Outro.” Tradução adaptada da versão de André Chouraqui, provavelmente a usada por Lévinas, a única que refere a boca de Deus; em todas as outras traduções da Bíblia se perde a boca em diferentes formulações, sem contudo se perder a ideia de cumprimento da palavra de morte: “Il meurt là, Moshè, le serviteur de IHVH en terre de Moab, sur la bouche de IHVH” [*La Bible*, traduite par André Chouraqui, Desclée de Brouwer, 1989]; na tradução portuguesa lê-se: “Assim, morreu ali Moisés, servo do SENHOR, na terra de Moabe, conforme o dito do SENHOR.” [*Bíblia Sagrada*]). A identificação desta analogia deve-se a Fernanda Bernardo.

Ah, non, par exemple! The intellectual imagination! With me all or not
at all. *Non serviam!*⁸⁰

É este princípio que dita o seu duplo exílio – o da escrita e o geográfico – a que Hélène Cixous dá o nome de “l’art du remplacement”: “Joyce a fait de son œuvre le double de sa vie, comme il faisait de sa vie la répétition de son œuvre (...)”.⁸¹ Do tecido da sua escrita, da indefinição dos limites entre vida e obra, diria Joyce a Louis Gillet de forma contida pela intensidade própria do que não se deixa dizer facilmente: “When your work and life make one, when they are interwoven in the same fabric...”⁸² Muito intrincados são os fios deste tecido, tela ou mortalha – “The sheeted mirror” –⁸³ onde se vai tecendo e arruinando o seu auto-retrato, a começar pela data escolhida para o dia de *Ulysses*, comemoração do dia em que estreitou laços com Nora – 16 de Junho de 1904. O silêncio da suspensão, “...”, traduz a absoluta desmesura do intraduzível, do indizível: só a sua escrita poderia de alguma forma dizer o que não pode ser dito. É

⁷⁹ P 109 “(...) *non servian: não servirei*. Aquele instante foi a sua ruína.” Stephen repete o mandamento da renúncia no final da obra (P 224), antes da contagem decrescente para o voo da escrita e do exílio registada sob a forma diário, esboçando um quadro semelhante ao que acabámos de ver em *Ulysses*, como veremos no momento dedicado a *A Portrait of the Artist*.

⁸⁰ U 15. 4228 (481). “*Ah, non par exemple*. A imaginação intelectual! Comigo é tudo ou nada. *Non serviam!*”. A analogia é identificada por Weldon Thornton, lembrando a ocorrência da citação em *A Portrait*, bem como a tradução de Douay da versão de latina do Livro de Jeremias (2:20) que está na sua origem. Vide *Allusions in Ulysses: An Annotated List* 417.

⁸¹ “Joyce fez da sua obra o duplo da sua vida, como fazia da sua vida a repetição da sua obra (...)” H. Cixous, *L’exil de James Joyce ou l’art du remplacement* (Paris: Ed. Bernard Grasset, 1968) 10. No título desta obra dedicada à escrita joyciana (e sua tese de doutoramento), Cixous põe em evidência a duplicidade do gesto de composição do artista. Mas, se por um lado, reconhece a inegável dimensão autobiográfica do seu traço, por outro, refuta qualquer semelhança com a escrita autobiográfica convencional: “Il n’est nulle part question de Joyce lui-même, mais il s’est distribué entre des remplaçants de tous genres, petits ou grands hommes ou femmes, enfants ou pères vieillissants (...)” (“Não é de modo nenhum a questão de ser o próprio Joyce, mas ele distribuiu-se entre todos os géneros de substitutos, pequenos ou grandes homens ou mulheres, crianças ou pais envelhecidos [...]” *L’exil de James Joyce* 9.

⁸² “Quando a vida e o trabalho são um, quando estão entrettecidos no mesmo tecido...” (tradução nossa). Citado por Ellmann, *James Joyce* 154.

⁸³ U 9. 221 (156). “O espelho amortalhado.”

a impossibilidade de dizer que determina o imperativo de escrever, dirá Derrida, como se desse seguimento às palavras suspensas de Joyce: “Ce qu’on ne peut dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l’écrire”,⁸⁴ ao que Joyce volveria ecoando a voz de Molly: “yes I will Yes.”

Mas teria Joyce antevisto de que forma a sua obra tão radicalmente anti-cânone viria a ser transformada em cânone de culto pela “máquina” literária: “... le logiciel Joyce aujourd’hui, le *joyciel*. (...) la *James Joyce Inc.* ...”⁸⁵ Ou que alguém (Derrida) diria que é impossível dizer que já se leu Joyce, tão infindáveis são as voltas e errâncias da sua escrita – “Qui peut se vanter d’avoir ‘lu’ Joyce?”⁸⁶ Ou que esta impossibilidade se poderia igualmente ajustar à escrita de quem a enuncia? O que certamente Joyce não previu foi o extraordinário alcance da assinatura de Derrida deixada nas margens da sua escrita: o poder e a força do seu rastro são tais que é impossível ler Joyce sem ouvir a voz de Derrida, talvez porque prossegue no seu veio ou descendência, como tentaremos mostrar na visita à farmácia de Circe em *Ulysses*.

Entre Derrida e Joyce, entre diferenças e afinidades, a ideia de escrita (e leitura) como viagem é, indubitavelmente, uma ideia tão cara para um quanto para o outro, assim como a relação entre escrita e mito. Nas palavras de Joyce a escrita é

⁸⁴ CP, 209. “O que não se pode dizer, é preciso sobretudo não o calar, mas escrevê-lo.”

⁸⁵ “... o *software* Joyce hoje, o *joyciware*. (...) a *James Joyce Lda.* ...”. UG 23 (A palavra “logiciel” substitui na língua francesa o termo inglês “software”, ao contrário do que acontece na língua portuguesa que adopta o termo na língua original, portanto sem tradução. Por esta razão e na tentativa da justeza desejável, se baseia a nossa tradução.) Derrida critica o peso da instituição dos estudos literários à volta da obra de Joyce cuja escrita surgiu, justamente, como uma “declaração de guerra” à literatura enquanto instituição ou Babel a destruir. Vide UG 77.

⁸⁶ UG 24. “Quem pode gabar-se de ter lido Joyce?”

repetição marcada pela diferença – “history repeating itself with a difference” – ⁸⁷ como bem evidencia *Ulysses*, cujo título, como se sabe, ao repetir o nome do herói mítico, já tradução ou corruptela latina do original *Odysséus* (sem que o nome corresponda a nenhuma das personagens), reenvia de imediato para o texto homérico, anunciando uma labiríntica e atribulada odisseia. Joyce desvia-se, acorda outros mitos e outros viajantes (Thoth, Hermes, Dédalo, “the wandering jew”, entre muitos outros) pondo-os em circulação, à semelhança de Sócrates em *Fedro*, como veremos, numa viagem entre tempos e espaços, entre o espaçamento do tempo e a temporalização do espaço, sustentada pela tensão constante entre a continuidade e a descontinuidade narrativas: entre a vertigem de fugazes vinte anos e a infinidade de vinte horas. A começar pelo duplo começo de dois tempos simultâneos em dois espaços diferentes, diferidos pela escrita na escrita, sintoma da suspensão do tempo, da duplicação: os primeiros três episódios referem-se à manhã de Stephen Dedalus; os três seguintes, à manhã de Leopold Bloom.

Na carta que acompanha o plano de *Ulysses* enviado a Linati, Joyce define a trama enciclopédica da obra (então ainda em fase de composição) como um tecido vivo onde, ao mesmo tempo, se desenrola uma odisseia de duas raças (Israel-Irlanda) e a epopeia do corpo humano, a história da vida num só dia, a jornada, a experiência como viagem, como travessia (num registo similar ao derridiano), sendo que cada aventura é pensada de forma a poder criar a sua própria técnica. É na complexa urdidura deste organismo, em que cada aventura corresponde a uma pessoa composta por muitas, que se opera a recriação do mito de acordo com *as cores do tempo*, ou seja,

⁸⁷ U 16. 1526. “a história repetindo-se com uma diferença.”

como reflexo ou produto compósito uma outra era, a da modernidade, *sub specie temporis nostri*.⁸⁸

Joyce começa por repetir. Repete Homero dele diferindo, acrescentando-o (sem contudo nada lhe acrescentar) através da reinvenção de uma interminável e inenarrável teia de errantes odisséias, de *Ulysses* a *Finnegans Wake*, incluindo as de quem escreve, as da palavra, as do leitor, que ainda assim envolvem, pelo menos a de Leopold Bloom, um certo retorno (*nostos*): “... l’errante circumnavigation.”⁸⁹. Porém, como tudo leva a crer, fará parte do expediente forjado – “genuine forgeries” –⁹⁰ com o objectivo de garantir um aparente retorno, na tentativa encenada de salvaguardar o hipotético domínio do autor sobre os fugidios e complexos sentidos das voltas na sua babel deste Ulisses judeu-irlandês, o dos muitos rostos e múltiplas vozes, abençoado por Métis, herdeiro dos epítetos do herói grego, “o dos mil artifícios”, “o que muito

⁸⁸ “È l’epopea di due razze (Israele - Irlanda) e nel melemimo tempo il ciclo del corpo umano ed anche una storiella di una giornata (vita). La figura di Ulisse mi ha sempre affascinato sin da ragazzo. Cominciai a scrivere una novella per *Dubliners* 15 anni fa ma smisi. Sette anni lavoro ora a questo libro - accidenti! È una specie di enciclopedia anche. La mia intenzione è di rendere il mito *sub specie temporis nostri* non soltanto, ma permettendo che ogni avventura (cioè ogni ora, ogni organo, ogni arto connessi ed immedesimati nello schema somatico del tutto) condizionasse, anzi creasse la sua propria tecnica. Ogni avventura è per così dire una persona benchè composta di persone - come favella l’Aquate degli angelici eserciti.” James Joyce, *Selected Letters*, ed. Richard Ellmann (London: Faber and Faber, 1975) 271. Doravante referenciada por *SL*. (“É uma epopeia de duas raças [a israelita e a irlandesa] e, ao mesmo tempo, o ciclo do corpo humano, assim como uma pequena história de um dia [a vida]. A personagem de Ulisses sempre me fascinou desde criança. Comecei a escrevê-la como um conto para *Dubliners* há 15 anos mas desisti. Há sete anos que trabalho neste livro – maldição. É mesmo uma espécie de enciclopédia. A minha intenção é não só tornar o mito *sub specie temporis nostri* mas também permitir que cada aventura [isto é, cada hora, cada órgão, cada arte esteja interligada e inter-relacionada no esquema somático do todo] condicione e crie mesmo a sua própria técnica. Cada aventura é, por assim dizer, uma pessoa, embora composta por muitas – como diz Aquino das hostes angélicas.”) O plano é primeiramente enviado a Carlo Linati (seu amigo e tradutor italiano de *Exiles*) a 21 de Setembro de 1920, depois emprestado a Valéry Larbaud antes da famosa conferência em 1921, em Paris, com o comentário mordaz: “... in order to help him to confuse the audience a little more” (“por forma a ajudá-lo a confundir o público um pouco mais”), como que antecipando a vaga de interesse (até excessivo) da crítica literária pelas analogias com o texto clássico; é publicado posteriormente por Stuart Gilbert em *James Joyce’s Ulysses*, e numa outra versão mais alargada, por Herbert Gorman em *James Joyce: A Definitive Biography*. Palavras de Joyce reproduzidas por Richard Ellmann, *James Joyce* 519.

⁸⁹ *UG* 78. “... a errante circum-navegação.”

⁹⁰ *U* 16.781 (518). Genuína e genialmente forjada é o que Derrida dirá de “He war”: “Dans le simulacre de cette *forgery*, dans la ruse du mot inventé se frape et se fond la plus grande mémoire possible.” *UG* 27. (“No simulacro desta *forgery*, na astúcia da palavra inventada bate-se e funde-se a maior memória possível.”)

sofreu”,⁹¹ dotado de inteligência e astúcia e de muitas manhas – “silence, exile and cunning” são as armas eleitas por Stephen em *A Portrait of the Artist* –,⁹² ciente embora da impossibilidade de uma tal tarefa. Daí a lógica do “remote control”,⁹³ acusa Derrida, a obsessão “télégramophonique”, a obsessão da encenação do endereçamento e da resposta gravada e automatizada, do “yes” “gramofonado”, do “oui, oui”, configurado como marca ao mesmo tempo falada e escrita, perseguindo o sonho de guardar o “sim” vivo como sua verdade: “vocalisée comme graphème et écrite comme phonème”.⁹⁴ Arquiva a voz, para a poder dar a ouvir de novo, como suplemento ou fantasma, a fim de colmatar a incompletude e assim ressarcir a palavra da ausência da voz, da presença, desde sempre contaminada pela ruína e, por isso mesmo, rastro de morte ou cinzas.⁹⁵

⁹¹ Vide Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História da Cultura Clássica* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980) 49.

⁹² Joyce, *P* 234. “Silêncio, exílio e astúcia.”

⁹³ *UG* 78. “Cette technologie du «remote control», (...) n’est pas un élément externe du contexte, elle affect le dedans même du sens le plus élémentaire, jusqu’à l’énoncé ou inscription du presque tout petit mot, la gramo-phonie du *oui*.” (“Esta tecnologia do «controlo remoto» [...] não é um elemento externo do contexto, ela afecta o dentro mesmo do sentido mais elementar, até ao enunciado ou inscrição de quase toda a pequena palavra, a gramo-fonia do *sim*.”) Retomaremos adiante esta questão.

⁹⁴ “*Yes* ne peut donc être, dans *Ulysse*, qu’une marque à la fois parlée et écrite, vocalisée comme graphème et écrite comme phonème, oui, en un mot gramophoné.” *UG* 75. (“*Yes* não pode portanto ser, em *Ulysses*, senão uma marca ao mesmo tempo falada e escrita, vocalizada como grafema e escrita como fonema, sim, numa palavra gramofonada.”)

⁹⁵ “Dès qu’il y a une trace, quelle qu’elle soit, elle implique la possibilité de se répéter, de survivre à l’instant et au sujet de son tracement, dont elle atteste ainsi la mort, la disparition, la mortalité au moins. La trace figure toujours une mort possible, elle signe la mort. (...) La trace est toujours trace finie d’un être fini. Elle peut donc elle-même disparaître. Une trace ineffaçable n’est pas une trace. La trace inscrit en elle-même sa propre précarité, sa vulnérabilité de cendre, sa mortalité.” J. Derrida, “Autrui est secret parce qu’il est autre” in *PM* 393. (“A partir do momento em que há um rastro, seja ele qual for, ele implica a possibilidade de se repetir, de sobreviver ao instante e ao sujeito do seu traçado, do qual atesta assim a morte, a desapareção, a mortalidade pelo menos. O rastro figura sempre uma morte possível, ele assina a morte. [...] O rastro é sempre rastro finito de um ser finito. Ele próprio pode portanto desaparecer. Um rastro inapagável não é um rastro. O rastro inscreve em si a sua precariedade, a sua vulnerabilidade de cinza, a sua mortalidade.”)

Mais nous entendons déjà cette gramophonie qui enregistre l'écriture dans la voix plus vivante. Elle la reproduit *a priori*, en l'absence de toute présence intentionnelle de l'affirmateur ou de l'affirmatrice. Telle gramophonie répond certes au rêve d'une reproduction qui *garde* comme sa vérité, le *oui* vivant, archivée dans sa plus vive voix.⁹⁶

Perante a intensidade do babelismo de “um evento assinado Joyce” um duplo imperativo se impõe, observa Derrida, se por um lado é preciso assinar, responder ao apelo, fazer chegar novos eventos ao intraduzível, ou seja, tentar dar a justa resposta à dupla injunção ou loucura de uma tal assinatura que pede uma contra-assinatura; por outro, somos surpreendidos pela singularíssima novidade de uma absolutamente outra assinatura, outro “oui” já “programafonado” no “corpus” joyciano.⁹⁷

Ora, no pensamento da desconstrução, a errância – a *destinerrância* –⁹⁸ é absoluta e, como tal, irremediavelmente sem retorno: “L'errance joyeuse du *graphein* était alors sans retour. L'ouverture au texte était l'aventure, la dépense sans réserve.”⁹⁹ É uma outra e, ainda assim, uma idêntica diferença. Se, por um lado, neste pensamento a viagem é a *différance* em si, espaçamento e temporalização, movimento incessante e

⁹⁶ UG 90. “Mas ouvimos já esta ‘gramofonia’ que grava a escrita na voz mais viva. Ela reproduz *a priori*, na ausência de toda a presença intencional do afirmador ou afirmadora. Tal gramofonia responde sem dúvida ao sonho de uma reprodução que *guarda* como sua verdade, o *sim* vivo, arquivada na sua mais viva voz.”

⁹⁷ Vide UG 99.

⁹⁸ “Nous sommes là dans la topologie la plus obscure et la plus déroutante, déroutée, dans la dérouté de la destination: de ce qu'il m'a paru commode de surnommer la *destinerrance* ou la *clandestination*.” «Une "folie" doit veiller sur la pensée», PS 361. (“Estamos na topologia mais obscura e mais derrotante, derrotada, na derrota da destinação: daquilo que me pareceu cómodo nomear a *destinerrância* ou a *clandestinação*.”)

⁹⁹ ED 429. “A errância feliz do *graphein* era então sem retorno. A abertura ao texto era a aventura, o dispêndio sem reserva.”

descontínuo, por outro, nenhum ponto de partida, nenhuma origem lhe pré-existe. A desconstrução como movimento de pensamento define-se por uma certa *experiência das letras e da língua em viagem* que tudo excede ou extravasa na travessia, razão pela qual requer o passo para além de, “le pas au-delà”,¹⁰⁰ a intemperança, o descomedimento, uma certa loucura, numa palavra, o impossível – “l’outrance même”:

Cette question c’est une transe, pour moi, et le voyage, avant d’être une transposition d’une métaphore, d’une métonymie, un trope pour les chemins, les déplacements, les passages, les transports, les traductions, c’est la vitesse d’une transe, et l’excès d’un «passer outre», l’outrance même (...).”¹⁰¹

Ao pensar a escrita (e a leitura) Derrida desvia-se do conceito clássico de signo como paradigma de viagem ou odisseia, demonstrando que a concepção comum de escrita como fenómeno derivado da palavra, e o sentido metafórico como derivação do sentido próprio em que assenta o fonologismo, ignora a contaminação, a disseminação do sentido, a deriva, a catástrofe, o desastre, que é afinal esta derivação de uma origem sem origem de que dá conta a *arqui-escrita*:¹⁰² “L’écriture est un

¹⁰⁰ “(...) car la «déconstruction», en un mot, ce serait une certaine expérience du voyage, n’est ce pas, des lettres et de la langue en voyage. (...), mais il y a là une ombre et un soupçon de vérité, là où un voyage ne consiste pas seulement à passer d’une langue à l’autre: il passe la langue et au-delà.” J. Derrida e C. Malabou, *La contre-allée* (Paris: Louis Vuitton, 1999) 39-40. (“ [...] porque a «desconstrução», numa palavra, seria uma certa experiência de viagem, não é, das línguas e das letras em viagem. [...], mas há lá uma sombra e uma suspeita de verdade, lá onde uma viagem não consiste em passar de uma língua para a outra: ela passa a língua e para além de.”

¹⁰¹ *La contre-allée* 47. “ Esta questão é um transe para mim, e a viagem, antes de ser a transposição de uma metáfora, de uma metonímia, um tropo para os caminhos, os deslocamentos, as passagens, os transportes, as traduções, é a velocidade de um transe, e o excesso de um “passar para-além-de” (outre), o descomedimento em si (outrance) (...)”.

¹⁰² O destino do signo seria viajar como representante, em lugar e no lugar do referente – seria a presença do referente. No âmbito da metafísica, esta aventura encontra-se estruturada por uma série de oposições – presença/representação, causa/efeito, transcendental/empírico – a que subjaz a oposição fundamental entre

représentant de la trace en général, elle n'est pas la trace elle-même. La trace elle-même n'existe pas."¹⁰³ Ao sentido comum de viagem, Derrida contrapõe um certo pensamento de catástrofe, de desastre, que toma emprestado em jeito de homenagem a Maurice Blanchot – “Comme lui, j'aime le mot «desastre»”.¹⁰⁴ A catástrofe é aqui o acidente que interrompe o círculo, o trajecto teleológico – o traço só começa, só se inscreve interrompendo-se jamais permitindo a circunscrição –¹⁰⁵, coincidindo, de certa forma, com o sentido contido na etimologia: a palavra grega *kathastrophè* significa não só o fim, mas também a mudança, o que surge de imprevisto e altera radicalmente a ordem estabelecida provocando o caos ou a ruína, como a que se dá a ler e a ver neste passo de “Envois”:

Depuis toujours que je sais que nous sommes perdus, et que de ce
désastre très initial une distance infinie c'est ouverte

“originário” e “derivado”: “Nous voudrions plutôt suggérer que la prétendue dérivation de l'écriture, si réelle et massive qu'elle soit, n'a été possible qu'à une condition: que le langage «originel», «naturel», etc., n'ait jamais existé, qu'il n'ait jamais été intact, intouché par l'écriture, qu'il ait toujours été lui-même une écriture. Archi-écriture dont vous voulons ici indiquer la nécessité et dessiner un nouveau concept; et que nous ne continuons à appeler écriture que parce qu'elle communique essentiellement avec le concept vulgaire de l'écriture.” *G* 82-83. (“Queríamos antes sugerir que a pretensa derivação da escrita, por mais real e massiva que seja, não foi possível senão com uma condição: que a linguagem «original», «natural», etc., jamais tenha existido, que nunca tenha estado intacta, intocada pela escrita, que nunca tenha sido em si uma escrita. Arqui-escrita cuja necessidade queremos aqui indicar e desenhar um novo conceito; e que continuamos a chamar escrita apenas porque comunica essencialmente com o conceito vulgar de escrita.”)

¹⁰³ *G* 238. “A escrita é um representante do rastro, não é o rastro em si. O rastro em si não existe.”

¹⁰⁴ J. Derrida, “Envois”, *CP* 118. “Como ele, gosto da palavra «desastre»”.

¹⁰⁵ É Blanchot quem assim descreve a ausência de círculo: “Il se rappelle dans quelles circonstances le cercle fut tracé comme autour de lui – un cercle: plutôt une absence de cercle, la rupture de cette vaste circonférence d'où viennent les jours et les nuits. / De cet autre cercle, il sait seulement qu'il n'est pas enfermé avec lui-même. Au contraire, le cercle qui se trace – il oublie de le dire: le trait commence seulement – ne lui permet pas de s'y comprendre. C'est une ligne interrompue et qui s'inscrit en s'interrompant. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969) xvii. (Ele lembra-se em que circunstâncias o círculo foi traçado como que à volta dele – um círculo: antes uma ausência de círculo, a ruptura desta vasta circunferência donde vêm os dias e as noites/ desse outro círculo, ele sabe somente que ele não se fechou com ele próprio. Pelo contrário, o círculo que se traça – ele esquece-se de o dizer: o traço começa somente – não lhe permite que nele se compreenda. É uma linha interrompida que se inscreve interrompendo-se.”)

cette catastrophe, tout près du commencement, ce renversement que je n'arrive pas encore à penser fut la condition de tout (...).¹⁰⁶

Ao questionar o paradigma odisseico fundado na presunção da proximidade a si do sentido, guardado na e pela metáfora, como salvaguarda do princípio do regresso inalterado a si, o pensamento da catástrofe expõe a fissura, a ruína originária que desde sempre afecta o princípio da identidade, obrigando a pensar diferentemente o mito, o regresso à origem, a identidade, o caminho de Ulisses.¹⁰⁷ É uma viagem que jamais chega a destino algum, insiste Derrida, uma viagem sem círculo, sem retorno: “(...) un voyage sans retour, sans cercle ni tour du monde en tout cas, si vous préférez, un retour à la vie qui ne soit pas une résurrection (...) ni une Odyssée, ni un Testament...”¹⁰⁸

¹⁰⁶ CP 23. “Desde sempre que sei que estamos perdidos, e que deste desastre muito inicial uma distância infinita se abriu esta catástrofe, junto do começo, esta reviravolta que não consigo ainda pensar foi a condição de tudo (...)”.

¹⁰⁷ “Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour – circulaire – au point de départ, à l'origine, à la maison aussi. On aurait ainsi à suivre la structure *odysseïque* du récit économique. L'*oikonomia* emprunterait toujours le chemin d'Ulysse. Celui-ci fait retour auprès de soi ou des siens, il ne s'éloigne qu'en vue de se *rapatrier*, pour revenir au foyer à *partir* duquel le départ est donné et la part assignée, et le parti pris, le lot échu, le destin commandé (*moira*). L'être auprès-de-soi de l'Idée dans le Savoir Absolu serait odysseïque en ce sens, celui d'une *économie* et d'une *nostalgie*, d'un «mal du pays», d'un exil provisoire en mal de réappropriation.” J. Derrida, *Donner le temps. 1 La fausse monnaie*. (Paris: Galilée, 1991) 18. Doravante referenciado por DT. (“O motivo da circulação pode dar a pensar que a lei da economia é o regresso – circular – ao ponto de partida, à origem, à casa também. Teríamos assim de seguir a estrutura odisseica da narrativa económica. A *oikonomia* tomaria sempre emprestado o caminho de Ulisses. Aquele que regressa a si ou aos seus, não se afasta senão tendo em vista *repatriar-se*, para regressar ao lar *a partir* do qual se deu a partida e a compromisso assinado, e a decisão tomada, e a sorte que lhe coube, o destino comandado (*moira*). O ser ao-pé-de-si da Ideia no Saber Absoluto seria odisseico neste sentido, o de uma *economia* e de uma *nostalgie*, de uma «saudade», de um exílio provisório em mal de reapropriação.”)

¹⁰⁸ “Un ver à soie”, *Voiles* 26. “(...) uma viagem sem retorno, sem círculo nem volta ao mundo em todo o caso, se preferirem, um retorno à vida que não é uma ressurreição (...) nem uma Odisseia, nem um Testamento ...”. *Véus ...à vela*, 24.

A escrita como *rastro* ou *arqui-escrita* é desvio, repetição de repetição e, nessa medida, está obrigada a uma certa circularidade ou iterabilidade que se traduz num diferente retorno: um retorno sem retorno. Ao definir a *iterabilidade* como elemento constitutivo da escrita, como possibilidade de repetição e transformação ou desfiguração do signo, o filósofo salienta o facto de a escrita sobreviver, funcionar, fora do seu contexto de origem, separada do seu autor e destinação, dando a pensar, a começar pela etimologia, a ligação originária entre escrita e alteridade absoluta – *itara* em sânscrito significa outro:

Cette itérabilité – (*iter*, *derechef*, viendrait de *itara*, *autre* en sanskrit, et tout ce qui suit peut être lu comme l’exploitation de cette logique qui lie la répétition à l’altérité) structure la marque d’écriture elle-même, quel que soit d’ailleurs le type d’écriture (pictographie, hiéroglyphique, idéographique, phonétique, alphabétique, pour se servir de ces vieilles catégories.¹⁰⁹

A iterabilidade não se confunde neste pensamento com a mera repetição: se por um lado consiste no que tende a atingir a idealidade, ou seja, a plenitude da presença anunciada na repetição, por outro, é aquilo que em absoluto a interdita. A possibilidade indeclinável de ser repetível, a “repetibilidade”, determina que, na singularidade de uma repetição, a presença plena comporte sempre já o reenvio a “outra coisa”, e por conseguinte, a ruína da anunciada idealidade da presença:

¹⁰⁹ M 375. “Esta iterabilidade, mais uma vez, viria de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue poderia ser lido como exploração desta lógica que liga a repetição à alteridade) estrutura a própria marca da escrita qualquer que seja, aliás, o tipo de escrita (pictográfica, hieroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para nos servirmos das velhas categorias). Uma escrita que não fosse estruturalmente lisível – iterável – para além da morte do destinatário não seria uma escrita.” *Margens da filosofia* 410-411. Cf. “Autrui est secret parce qu’il est autre”, *PM* 367.

Ce que j'appelle dans ce contexte-ci l'itérabilité est à la fois ce qui tend à atteindre la plénitude et ce qui en interdit l'accès. Par la possibilité de répéter toute marque comme la même elle donne lieu à l'idéalisation qui semble livrer la présence pleine d'objets idéaux (non présents sur le mode de la perception sensible et au-delà de la déictique immédiate), mais cette répétabilité même fait que la présence pleine d'une singularité ainsi répété comporte en elle-même le renvoi à quelque chose d'autre et fissure la présence pleine qu'elle annonce pourtant. C'est pourquoi l'itérabilité n'est pas simplement répétition.¹¹⁰

Tangencial e elíptica, a diferença desvia sempre a repetição dando lugar ao surgimento do outro, ao incalculável, através da reiteração: mais e menos, *nem mais nem menos*, nem a perfeição do círculo, nem a plenitude da palavra, nem a idealidade da identidade: “Ellipse à la fois du vouloir-dire et de la forme: ni parole pleine, ni cercle parfait. Plus et moins, ni plus ni moins. Peut-être une tout autre question.”¹¹¹ Estamos claramente perante o retorno de um Ulisses que só regressa como absolutamente outro, como um espectro, pois só regressa “outramente” no que não chega – “Ulysse le revenant”:¹¹²

¹¹⁰ J. Derrida, *Limited Inc* (Paris: Galilée, 1990) 234. Doravante referenciada por *LInc*. “O que chamo neste contexto iterabilidade é ao mesmo tempo o que tende a atingir a plenitude e o que lhe interdita o acesso. Pela possibilidade de se repetir toda a marca como a mesma ela dá lugar à idealização que parece produzir a presença plena de objectos ideais [não presentes sob o modo da percepção sensível e para além da déictica imediata], mas esta repetibilidade em si faz com que a presença plena de uma singularidade assim repetida comporte ela própria o reenvio a qualquer coisa outra e fende a presença plena que, no entanto, anuncia. É por isso que a iterabilidade não é simplesmente repetição.”

¹¹¹ *M* 207. “Elipse simultaneamente do querer-dizer e da forma: nem palavra plena, nem círculo perfeito. Mais e menos, nem mais nem menos. Talvez uma questão absolutamente diferente”. *Margens da filosofia* 219.

¹¹² *UG* 9. “Ulisses o que retorna.”

Ce qui, d'ailleurs, ne manque jamais d'arriver aussi, mais n'arrive que dans la trace de ce qui *arriverait autrement* et donc arrive aussi, comme un spectre, dans ce qui n'arrive pas.¹¹³

No pensamento do rastro, a lógica do simulacro, do espectro, refere o desvio, a impossibilidade da apresentação, a indecibilidade entre original e cópia, modelo e representação que turva a lógica da identidade: “Une trace n'est jamais présent, pleinement présent par définition, elle inscrit en elle le renvoi au spectre d'autre chose.”¹¹⁴ Ao contrário do que genealogia etimológica indica – do latim, *spectru*, *spectare*, observar, ver, contemplar, *spectaculu*, algo de surpreendente para ser visto – o espectro, mesmo no sentido fenomenológico, é aquilo que não aparece, não tem visibilidade sensível. Acontece como reenvio infinito, na reiteração e, nessa medida, o que retorna já é sempre outro: “Question de la répétition: un spectre est toujours un revenant. On ne saurait contrôler les allées et venues parce qu'il *commence par revenir*.”¹¹⁵ Por outro lado, ao chamar a atenção para o sentido de *phantasma*, palavra grega referente a simulacro, Derrida salienta a afinidade etimológica que liga o fantasma e ao *phainesthai*, ao aparecer, à fenomenalidade, ligando-o também à espectralidade do aparecer: “*Phantasma*, c'est aussi le fantôme, le double ou le revenant.”¹¹⁶

¹¹³ SM 57. “O que, aliás, jamais deixa de chegar também, mas não chega senão no rastro do que *chegaria outramente* e assim chega também, como um espectro, no que não chega.”

¹¹⁴ PM, “Autrui est secret parce qu'il est autre” 385. “Um rastro não está jamais presente, plenamente presente por definição, ele inscreve nele o reenvio ao espectro de outra coisa.”

¹¹⁵ SM 32. “Questão da repetição: um espectro é sempre um retornado. Não saberíamos como controlar as idas e vindas porque ele começa sempre por regressar.”

¹¹⁶ MoA 48. “*Phantasma*, é também o fantasma, o duplo ou o espectro.” *O monolinguismo do outro* 40.

(1.3) *A arte da fuga ou o jogo infinito da representação*

Antes de revisitar *Fedro* e os mitos fundadores da escrita segundo Platão (e Sócrates) em “La pharmacie de Platon”, Derrida, fazendo a crítica da percepção e da representação, começa por declarar irredutível a dissimulação ou invisibilidade de todo o texto, para repensar, repesar, reexaminar a palavra (falada) e a escrita, e dar a pensar a dimensão paradoxal da *arqui-escrita*. O texto é definido como um tecido vivo, um tecido diferente e, no entanto, próximo do enunciado por Joyce (como se viu de passagem), uma textura intangível de múltiplas dobras, cujos fios se oferecem e se furtam simultaneamente ao olhar, à leitura, sem que jamais se altere a *ilisibilidade* do que se dá a ver:

Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu. Un texte reste d'ailleurs toujours imperceptible. La loi de sa composition et la règle ne s'abritent pas dans inaccessible d'un secret, simplement elles ne se livrent jamais, au *présent*, à rien qu'on puisse rigoureusement nommer une perception.

(...)

La dissimulation de la texture peut en tout cas mettre des siècles à défaire sa toile. La toile enveloppant la toile. Des siècles à défaire la toile. La reconstituant comme un organisme. Régénérant indéfiniment son propre tissu derrière la trace coupante, la décision de chaque lecture.¹¹⁷

Que jogo é este? Que lei rege a sua composição e determina a sua regra? Na antecâmara da farmácia, Derrida convoca as palavras de Platão que definem a escrita como mera repetição e jogo para as dar a ouvir em diferentes variações ao pensar os paradoxos da suplementaridade ou da re-presentação.¹¹⁸ Sujeita à lei da repetição, da cesura, da interrupção,¹¹⁹ a escrita é sempre jogo de presença e ausência – uma ausência absoluta que não se reduz a uma simples interrupção da presença.¹²⁰ Tão pouco se trata de uma ausência no lugar da presença, antes de um rastro substituindo uma presença que jamais esteve presente, ou uma origem por onde nada começou.¹²¹ A invisibilidade ou *ilisibilidade*, entendida no sentido da impossibilidade de reduzir um texto a uma leitura, a uma visão ou percepção, constitui o traço fundamental da escrita no sentido derridiano, o *pharmakon*: a ocultação *da lei da sua composição e da regra*

¹¹⁷ “La pharmacie de Platon”, *D* 79. “Um texto não é um texto se não esconder ao primeiro olhar, à primeira vinda, a lei da sua composição e a regra do seu jogo. Um texto mantém-se, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra do seu jogo não se abrigam no inacessível do segredo, simplesmente nunca se oferecem ao *presente*, a nada que se possa nomear uma percepção. / (...) A dissimulação da textura pode em todo o caso levar séculos a desfazer a sua tela. A tela envolvendo a tela. Séculos a desfazer a tela. Reconstituindo-a como um organismo. Regenerando indefinidamente o seu próprio tecido após o rastro cortante, a decisão de cada leitura.”

¹¹⁸ “...que l’écriture ne peut que (se) répéter, qu’elle «signifie (*semanei*) toujours le même» et qu’elle est un «jeu» (*paidia*).” “La pharmacie de Platon”, *D* 81. [“...que a escrita não pode senão repetir (-se), que ela «significa (*semanei*) sempre o mesmo e que ela é um «jogo» (*paidia*).”]

¹¹⁹ “La loi est la césure. Elle rassemble pourtant dans la discrétion du discontinu, dans la coupure du rapport à l’autre ou dans l’interruption de l’adresse, comme l’adresse même.” *Sch* 16. (“A lei é a cesura. Ela reúne, no entanto, na discricção do descontínuo, no corte da relação ao outro ou na interrupção do endereçamento, como o endereçamento em si.”).

¹²⁰ Na radicalidade deste pensamento, só a partir da possibilidade do jogo se pode pensar o ser enquanto presença ou ausência: “Le jeu est la disruption de la présence. La présence d’un élément est toujours une référence signifiante et substitutive inscrite dans un système de différences et le mouvement d’une chaîne. Le jeu est toujours jeu d’absence et de présence, mais si l’on veut le penser radicalement, il faut le penser avant l’alternative de la présence et de l’absence; il faut penser l’être comme présence ou absence à partir de la possibilité du jeu et non l’inverse.” *ED* 426-427. (“O jogo é o estilhaçamento da presença. A presença de um elemento é sempre uma referência signifiante e substitutiva inscrita num sistema de diferenças e movimentos de uma cadeia. O jogo é sempre jogo de ausência e presença, mas se o queremos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não o inverso.”).

¹²¹ Vide *ED* 430.

do seu jogo.¹²² A escrita é o jogo na linguagem: “Il faudra ici penser que l’écriture est le jeu dans le langage.”¹²³ A impossibilidade de reduzir um texto aos seus efeitos de sentido, de conteúdo, de tese ou tema, corresponde, precisamente, a uma das teses (possíveis) “inscritas na disseminação”, sendo esta impossibilidade pensada como resistência ou *restance*.¹²⁴ Para Derrida, este resto é, ao mesmo tempo, *excesso*, *remarca* ou *dobra*,¹²⁵ termos que procuram traduzir o reenvio incessante e infinito de um significante a outros, sem que jamais se circunscreva a um significado último, o que faz com que toda a palavra seja um rastro ou um rastro de um rastro. Este é o jogo e a regra: “Le jeu est ici l’unité de l’hasard et de la règle, du programme et de son reste ou de son surplus.”¹²⁶

¹²² Derrida comprova a dimensão aporética da escrita desde a sua primeira obra: “*La trace (pure) est la différance*. Elle ne dépend d’aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition.” *G* 92. (“O rastro [puro] é a *différance*. Ele não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. Antes pelo contrário, ele é a condição dela.”).

¹²³ *G* 73. “É preciso pensar aqui que a escrita é o jogo na linguagem.” A radicalidade deste jogo não se confunde com o jogo do sentido, visto ser a escrita o que põe o sentido em jogo através do duplo gesto que, ao pluralizar a dimensão polissêmica, abre o sentido à disseminação: “Pour penser le jeu radicalement, peut-être faut-il le penser au-delà de cette activité ludique, qui serait celle d’un sujet manipulant des objets conformément à des règles ou contre règles.” *L’oreille de l’autre* 96. (“Para pensar o jogo radicalmente, é preciso talvez pensar para além desta actividade lúdica, que seria a de um sujeito manipulando os objectos conformemente a regras ou contra-regras.”)

¹²⁴ “S’il l’on était en effet justifié à le faire, il faudrait dès maintenant, avancer que l’une des thèses – il y en a plus d’une – inscrites dans la dissémination, c’est justement l’impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l’impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais résistance – nous dirons *restance* – d’une écriture qui ne se fait plus qu’elle ne se laisse faire.” “Hors livre”, *D* 14. (“Se estivéssemos com efeito justificados a fazê-lo, era preciso desde já avançar que uma das teses – há mais de uma – inscritas na disseminação, é justamente a impossibilidade de reduzir um texto enquanto tal aos seus efeitos de sentido de conteúdo, de tese ou tema. Não uma impossibilidade, talvez, porque *se isso faz* correntemente, mas resistência – diremos *restance* – de uma escrita que não se faz mais do que ela se deixa fazer.”)

¹²⁵ “L’excès – peut-on encore l’appeler ainsi? – n’est qu’un *certain* déplacement de la série. Et un *certain repli* – nous le nommerons plus tard *remarque* – dans la série de l’opposition, voir dans sa dialectique.” “La pharmacie de Platon”, *D* 129. (“O excesso – poderemos ainda chamá-lo assim? – não é senão um *certo* deslocamento da série. E uma certa dobra – chamá-lo-emos mais tarde *remarca* – na série da oposição, ou seja na sua dialéctica.”)

¹²⁶ “Hors livre”, *D* 71. “O jogo é aqui a unidade do acaso e da regra do programa e do seu resto ou do seu excesso.”

A dissimulação da textura remete para questão de uma certa invisibilidade firmada na suspensão, na *skepsis* da visão, do juízo, do sentido, ou seja, na desconstrução dos sentidos conformes à tradição: “La toile enveloppant la toile.” Detrás da tela uma outra tela, detrás de um tecido um outro tecido, detrás de um véu um outro véu: a textura do texto regenera-se após o “traço cortante” de cada tentativa de leitura.¹²⁷ A suspensão ou interrupção institui a indecibilidade, a *ilisibilidade*. Distinta de ilegibilidade a *ilisibilidade* não significa algo de incompreensível ou ilógico, nem advém do carácter indecifrável do texto ou da inacessibilidade do segredo que guarda. É-lhe sempre já interior e anterior.¹²⁸ A *ilisibilidade* deve-se ao que permanece secreto, absolutamente secreto e, enquanto tal, irremediavelmente separado, encriptado, em segredo e sem segredo.¹²⁹ Mas, paradoxalmente, essa irreduzibilidade é a condição de infinitas possibilidades de leitura: “(...) le illisible ne s’oppose pas au

¹²⁷ Esta dimensão da textura do texto distingue-se por ser ao mesmo tempo textual, têxtil e histológica. Para reforçar a sua amplitude, o filósofo mostra as complicitades entre os sentidos metafóricos e os sentidos que caminham com a etimologia: *istos*: mastro de navio, rolo de tear vertical, teia ou trama, tecido, tela, teia de aranha, célula de abelha, osso (vide “La pharmacie de Platon”, *D* 81, n. 1). “Nous nous tiendrons dans les limites de ce tissu: entre la métaphore de l’*istos* et la question sur l’*istos* de la métaphore.” (“Manter-nos-emos nos limites deste *tecido*: entre a metáfora do *istos* e a questão sobre o *istos* da metáfora.”)

¹²⁸ “L’illisibilité radicale dont nous parlons n’est pas l’irrationalité, le non-sens désespérant, tout ce qui peut susciter l’angoisse devant l’incompréhensible et l’illogique. Une telle interprétation – ou détermination – de l’illisible appartient déjà au livre, est déjà enveloppée dans la possibilité du volume. L’illisibilité originaria n’est pas simplement intérieure au livre, à la raison ou au *logos*; elle n’en est pas davantage le contraire, n’ayant avec eux aucun rapport de symétrie, leur étant incommensurable.” *ED* 115. (“A ilisibilidade radical de que falamos não é a irracionalidade, o absurdo desesperante, tudo o que possa suscitar a angústia diante do incompreensível e ilógico. Uma tal interpretação – ou determinação – do ilisível pertence já ao livro, está já compreendida na possibilidade do volume. A ilisibilidade originária não é simplesmente anterior ao livro, à razão, ao *logos*; nem é tão pouco o contrário, não tendo com eles nenhuma relação de simetria, sendo-lhes incomensurável.”)

¹²⁹ Tomando as raízes etimológicas de segredo, do latim *secretum* (separado, retirado, furtado à vista) e do grego *kryptós* (dissimulado, secreto), o filósofo distingue dois tipos de segredo segundo duas qualidades de invisibilidade, o invisível visível e a invisibilidade absoluta: o segredo de *secretum*, ao pressupor a possível visibilidade do invisível, privilegia a dimensão óptica (o que está escondido pode aparecer); no caso do termo grego é mais vaga a ligação ao visível – ou antes, vai além do visível: “Elle s’étend au-delà du visible. Et dans l’histoire de cette sémantique, le cryptique en est venu à élargir le champ du secret au-delà du non-visible vers tout ce qui résiste au décryptage: le secret comme illisible ou indéchiffrable plutôt que comme invisible.” J. Derrida, *Donner la mort* (Paris: Galilée, 1999) 124. Doravante referenciada por *DM*. (“Ela estende-se para além do visível. E na história desta semântica, o críptico veio alargar o campo do segredo para além do não-visível em relação a tudo o que resiste à *descriptagem*: o segredo de preferência como ilisível ou indecifrável do que como invisível.”)

lisible. Demeurant illisible, il secrète et met au secret, dans le même corps, des chances de lecture infinies.”¹³⁰

Por outras palavras, o carácter nocturno da escrita prende-se com a questão do segredo absoluto, o segredo da literatura marcado pela invisibilidade ou “inaparência”. Para Derrida questão do segredo da literatura começa pela questão da relação entre a literatura e o sentido, entre a literatura e a indecibilidade do segredo, que o filósofo dá a pensar a partir da cena de Abraão quando posto à prova pela iminência do sacrifício de Isaac, no monte Moriah, expondo a relação de testemunho e tercialidade, o motivo do perdão pela guarda do segredo, por trair o que parece revelar:

Tout est livré à l’avenir d’un « peut-être ». (...) Pardon de garder un secret, et le secret d’un secret, le secret d’un énigmatique « ne pas vouloir dire » (...). Double secret, à la fois publique et privé, manifeste dans le retrait, aussi phénoménal que nocturne.”¹³¹

Em “Autrui est secret parce qu’il est autre” o filósofo retoma a questão sublinhando o direito consignado à literatura, à ficção, de tudo dizer ou tudo calar dizendo, ou seja, a hiper-responsabilidade decorrente da sua liberdade como promessa de democracia:

¹³⁰ J. Derrida, *Béliers* (Paris: Galilée, 2003) 46. Doravante referenciada por *B*. “...o ilisível não se opõe mais ao lisível. Permanecendo ilisível, ele segrega e põe no segredo, no mesmo corpo, possibilidades de leitura infinitas.” *Carneiros*, tradução de Fernanda Bernardo (Coimbra: Palimage, 2008) 33. Cf. “Comment ne pas parler”, *PsyII* 165. (Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra.)

¹³¹ *DM* 175-176 “Tudo está entregue ao futuro de um «talvez». (...) Perdão por guardar um segredo, e o segredo do segredo, o segredo de um enigmático «não querer dizer» (...). Duplo segredo, ao mesmo tempo público e privado, manifesto no retraimento, tão fenomenal quanto nocturno.” Esta questão foi objecto de tratamento e reflexão aprofundados nos seminários de Filosofia de Fernanda Bernardo.

La littérature garde un secret qui n'existe pas, en quelque sorte. (...) Tout est secret dans la littérature et il n'y a pas de secret *derrière* elle, voilà le secret de cette étrange institution *au sujet* de laquelle, et *dans* laquelle, je ne cesse de (me) débattre (...). L'institution de la littérature reconnaît, en principe ou par essence, le droit de tout dire ou de ne pas dire en disant, donc le droit au secret affiché. La littérature est libre. Elle devait l'être. Sa liberté est aussi celle qui promet une démocratie.¹³²

Não se trata, portanto, de declarar ou negar a ausência de sentido. Trata-se antes de pensar o sentido como o sentido em *disseminação*, o mesmo é dizer, de pensar a escrita e a leitura para além da decifração hermenêutica ou revelação de sentido ou verdade.¹³³ O que à primeira vista parece interditar ou suspender a tentativa de leitura ou tradução, é, na verdade, o que, mantendo-se intraduzível – e mantendo-se como o *a-traduzir* –, resiste e apela à leitura assim garantindo a sobrevivência da escrita.¹³⁴ O segredo será aquilo que *a palavra ao dizer difere*, diz Blanchot.¹³⁵ Entre a

¹³² « Autrui est secret parce qu'il est autre » in *PM* 398. “A literatura guarda um segredo que não existe, de certa forma. (...) Tudo é secreto na literatura e não há segredo *detrás* dela, eis o segredo desta estranha instituição *sobre* a qual, e *na* qual, não cesso de (me) debater (...) A instituição da literatura reconhece, em princípio ou por essência, o direito de tudo dizer ou de não dizer dizendo, logo o direito ao segredo declarado. A literatura é livre. Ela devia ser livre. A sua liberdade é também aquela que promete uma democracia.”

¹³³ “ 2) L'horizon sémantique qui commande habituellement la notion de communication est excédé ou crevé par l'intervention de l'écriture, c'est-à-dire d'une *dissémination* qui ne se réduit pas à une *polysémie*. L'écriture se lit, elle ne donne pas lieu, «en dernière instance», à un déchiffrement herméneutique, au décryptage d'un sens ou d'une vérité; (...)” *M* 392. (“O horizonte semântico que comanda habitualmente a noção de comunicação é excedido ou esgotado pela intervenção da escrita, isto é, de uma *disseminação* que não se reduz a uma *polissemia*. A escrita lê-se, ela não dá lugar, em «última instância», a uma decifração hermenêutica, ao desselar de um sentido ou uma verdade;” *Margens da filosofia* 432).

¹³⁴ “Ce qui reste intraduisible est au fond la seule chose à traduire, la seule chose traductible. L'à-traduire du traduire ne peut être qu'intraduisible.” *UG* 59-60. (“O que se mantém intraduzível é no fundo a única coisa a traduzir. O a-traduzir do traduzir não pode ser senão intraduzível.”)

impossibilidade e o imperativo de traduzir, o que se apresenta como intraduzível ou *ilisível* (apesar de legível) exige uma atenção – incondicional –¹³⁶ à palavra do outro a fim de tentar entender o inaudível ou entrever o invisível do texto, *tudo se joga no entre*:

(...) le texte joue une *double scène*. Il opère en deux lieux absolument différents, même s'ils ne sont séparés que d'un voile, à la fois traversé et non-traversé, entr'ouvert. (...) Tout se joue, le tout et le reste, c'est à dire le jeu, se joue dans l'*entre* (...) ¹³⁷

Outra forma de contar rege esta farmácia, “Autre pratique des nombres”, segundo uma lógica que vai para além da paridade ou da simples oposição de contrários – remédio/veneno, inteligível/sensível, fora/dentro, presença/ausência, palavra/escrita – sem que tão pouco seja possível fixar um dado conceito num terceiro e único nome:

Autre pratique des *nombres*, la dissémination remet en scène une pharmacie où l'on ne peu plus compter ni par un, ni par deux, ni par trois, tout commençant par la dyade. L'opposition duelle (remède/poison, bien/mal, intelligible/sensible, haut/bas, esprit/ matière,

¹³⁵ “Le secret – quel mot grossier – n'était rien d'autre que le fait qu'elle parlait et différait de parler.” M. Blanchot, *L'attente l'oubli* (Paris: Gallimard, 1962) 85. (“O segredo – que palavra grosseira – não era outra coisa senão o facto que ela falava e diferia de falar.”)

¹³⁶ Lembro as palavras de Malebranche (sobre um texto de Kafka) citadas por Derrida citando Celan (que por sua vez as cita citando W. Benjamin): “«L'attention est la prière naturelle de l'âme»”, *Sch* 25. (“«A atenção é a oração natural da alma»”)

¹³⁷ “La double séance”, *D* 273. “(...) o texto joga (representa) uma *dupla cena*. Ele opera em dois lugares absolutamente diferentes, mesmo que não estejam separados senão por um véu, ao mesmo tempo atravessado e não-atravessado, entreaberto. (...) /Tudo se joga, o tudo e o resto, quer dizer o jogo, joga-se no entre (...).”

dedans /dehors, parole/écriture, etc.) organise un champ conflictuel et hiérarchisé qui ne se laisse ni réduire à l'unité, ni dériver d'une simplicité première, ni relever ou intérioriser dialectiquement dans un troisième terme.¹³⁸

As marcas da disseminação acrescentam a abertura à tríade signo/significado/referente baseada na distinção entre sensível e inteligível, desconstruindo o conceito metafísico de signo e destruindo o horizonte polissêmico: “Elles y «ajoutent» le plus et le moins d'un quatrième terme.”¹³⁹ É esta singular pluralidade que regula a opção de, apesar dos riscos, guardar as mesmas palavras – “le vieux nom”, neste caso, a *escrita* – para desconstruir os conceitos consensualmente por elas nomeados: a *paleonímia*, palavra que Derrida toma como sinónimo de desconstrução, define o deslocamento, a *différance*, a desconstrução da bipolaridade fixada em função de uma origem e, por conseguinte, delimitada pela rigidez da

¹³⁸ “Hors livre”, *D* 35. “Outra prática dos *números*, a disseminação remete em cena uma farmácia onde não mais se pode contar nem por um, nem por dois, nem por três, começando pela díade. A oposição dual (remédio/ veneno, bem/mal, inteligível/sensível, alto/baixo, dentro /fora, palavra/escrita etc.) organiza um campo conflitual e hierarquizado que não se deixa nem reduzir à unidade, nem derivar de uma simplicidade primeira, nem relevar ou interiorizar dialecticamente num terceiro termo.”

¹³⁹ “Hors livre”, *D* 35. “Elas « acrescentam-lhe » o mais e o menos de um quarto termo.” Ao seguir a estrutura da *dupla-marca*, segundo a qual cada termo recebe simultaneamente duas marcas semelhantes (uma no interior, outra no exterior do sistema desconstruído) – *repetição sem identidade* –, a disseminação desloca a trilogia onto-teológica revelando a estrutura indecível, ou seja, o valor duplo ou aporético da escrita: “Elle y est aussi travaillée: la règle selon laquelle chaque concept reçoit nécessairement deux marques semblables – répétition sans identité – l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur du système déconstruit, doit donner lieu à une double lecture et à une double écriture. Cela apparaîtra en son temps: à une *double science*.” “Hors livre”, *D* 10. (“ Ela é também ali trabalhada: a regra segundo a qual cada conceito recebe necessariamente duas marcas semelhantes – repetição sem identidade – uma no interior outra no exterior do sistema desconstruído, deve dar lugar a uma dupla leitura e a uma dupla escrita. Isso aparecerá a seu tempo: a uma *dupla ciência*.”). A experiência da remarca ou dobra (ou da margem) é para Derrida a experiência da língua entendida como aquilo que permite a articulação entre a estrutura universal e o seu testemunho idiomático. Sobre esta questão vide *MoA* 116.

hierarquia afecta ao esquema tradicional, sem que isso signifique a pretensão de reabilitar a escrita em detrimento da fala, como se verá.¹⁴⁰

(1.3.1) *A palavra e a escrita: uma fábula recitada*

A cena final de *Fedro*, “fantasia mitológica acrescentada” ou “apêndice inútil” de acordo com os especialistas clássicos, é considerada por Derrida o momento essencial da obra,¹⁴¹ razão pela qual a toma como fio suplementar na sua leitura para dar a ver a verdadeira dimensão desta cena consagrada à origem, à história e ao valor da escrita, à semelhança dos passos de Joyce na noite de “Circe” em *Ulysses*. De facto, como comprovará, trata-se da “instrução do processo da escrita”: a escrita é chamada a responder perante a lei, a instância política, o tribunal ontológico.

Sócrates começa por contar o que ouviu contar. Começa por repetir, logo, começa por um não-começo, como Joyce. Apresenta Theuth e as suas invenções descrevendo-as por duas ordens de importância: primeiro as ciências (o cálculo, a geometria e a astronomia); só depois do jogo (damas e dados), vêm os caracteres da escrita. A cena passa-se entre dois soberanos, entre um deus e um semi-deus. Theuth

¹⁴⁰ A *paleonímia* ou o duplo gesto inerente à desconstrução, no que toca a utilização e transformação da língua herdada, processa-se em três andamentos: 1. levantamento (reporta-se ao momento da citação, da repetição, do dizer de cor, ou seja, ao momento da herança); 2. enxertia (refere o momento da contra-assinatura, da enxertia da singularidade de um idioma na língua herdada que permite manter vivo o legado); 3. extensão ou reinvenção (esvaziamento e reinscrição dos sentidos tradicionalmente consignados à língua herdada): “Donc, prélèvement, greffe, extension: vous savez que c’est ce que j’appelle, selon le processus que je viens de décrire, *l’écriture*.” *Positions* 96. (“Portanto, levantamento, enxertia, extensão: é como sabem aquilo que chamo, segundo o processo que acabo de descrever, *a escrita*.”) Cf. *M*, 392.

¹⁴¹ “En vérité, elle est rigoureusement appelée d’un bout à l’autre du *Phèdre*.” “La pharmacie de Platon” *D* 83. (“Na verdade ela é convocada de uma ponta à outra do *Fedro*.”)

apresenta diante do rei Thamous as suas oferendas, as suas artes, entre elas, a escrita – um conhecimento (*to mathema*) – como um *pharmakon* benéfico para a memória e para a instrução:

«Eh bien ! j’ai entendu conter que du côté de Naucratis, en Égypte, une des vieilles divinités de là-bas celle dont l’emblème sacré est l’oiseau qu’ils appellent, tu le sais l’ibis, et que le nom du dieu lui-même était Theuth. C’est lui, donc, le premier qui découvrit la science du nombre avec le calcul, la géométrie et l’astronomie, et aussi le trictrac et les dés, enfin, sache-le, les caractères de l’écriture (*grammata*).»¹⁴²

«Voici, ô roi dit Theuth, une connaissance (*to mathema*) qui aura pour effet de rendre les égyptiens plus instruits et plus capables de se remémorer: mémoire aussi bien qu’instruction ont trouvé leur remède (*pharmakon*.) »¹⁴³

Seria a boa repetição ao serviço da anamnese, mas o que fora apresentado por Theuth como remédio é visto por Thamous como veneno. Para o rei (para Sócrates, que conta a história, ou para Platão, que a reconta) a escrita, porque repete “sem

¹⁴² *Phèdre*, 274c. Optamos por citar a tradução francesa usada por Derrida pelo facto de ser, justamente, a partir dela que o filósofo nos dá a pensar a questão da tradução presente no texto platónico, muito particularmente no sentido dúplice da palavra *pharmakon*, ora traduzida por remédio, ora por droga, como adiante se verá. “ «Pois ouvi contar que, perto do Náucratis, no Egipto havia um daqueles deuses do lugar, cujo símbolo sagrado era a ave a que chamam íbis. O nome dessa divindade era Theuth. Pois dizem que foi ele o primeiro a descobrir a ciência do número e do cálculo, a geometria e a astronomia, o jogo das damas e o dos dados e sobretudo a escrita.»” *Fedro*, introdução e tradução de José Ribeiro Ferreira (Lisboa: Edições 70, 1997) 119-120. Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra.

¹⁴³ *Phèdre* 274e. “Este é um ramo do conhecimento, ó rei, que tornará os Egípcios mais sábios e de melhor memória. Está pois descoberto o remédio (*pharmakon*) da memória e da sabedoria.” (itálico meu). *Fedro* 120.

saber”, não serve “a boa memória”, a memória viva (*mnémè*), antes pelo contrário, tem mais afinidades com o esquecimento, mais não sendo do que um simulacro da verdade: é a “má repetição”, o auxiliar mnemotécnico da “má memória”:

«Et le roi de répliquer: “ Incomparable maitre ès arts, ô Theuth , autre est l’homme qui est capable de donner le jour à l’institution d’un art, autre celui qui l’est d’apprécier ce que cet art comporte de préjudice ou d’utilité pour les hommes que devront en faire l’usage. À cette heure, voici qu’en ta qualité de père des caractères de l’écriture, tu leur as, par complaisance pour eux, attribué tout le contraire de leurs véritables effets. Car cette connaissance aura pour résultat, chez eux qui l’auront acquise, de rendre leurs âmes oublieuses, parce que ils cesseront d’exercer leur mémoire: mettant en effet leur confiance dans l’écrit, c’est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, non du dedans qu’ils se remémorent les choses. *Ce n’est donc pas pour la mémoire, c’est pour la remémoration que tu as découvert un remède.* »¹⁴⁴ (itálicos meus)

É em nome da memória autêntica e viva, da verdade, que o poder suspeita do *pharmakon*, da sua perigosidade e irresponsabilidade de signo órfão, errante, jogador:¹⁴⁵

¹⁴⁴ *Phèdre* 274e-275a. “Ao que o rei responde: «Engenhosíssimo Theuth, um homem é capaz de criar os fundamentos de uma arte, mas outro deve julgar que parte de dano e de utilidade possui para quantos dela vão fazer uso. Ora tu neste momento, como pai da escrita que és, por lhe queres bem, apontas-lhe efeitos contrários àqueles que ela manifesta. É que essa descoberta provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque, confiados na escrita, é do exterior, por meio de sinais estranhos, e não de dentro, graças a esforço próprio, que obterão as recordações. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória, mas para a rememoração. Aos estudiosos oferece a aparência de sabedoria e não a verdade (...).»” *Fedro* 120-121.

¹⁴⁵ A leitura de *Fedro* passa forçosamente pela ambivalência e reversibilidade do termo *pharmakon*, que porta em si a questão da tradução. Além disso, frisa Derrida, a tradução é posta em cena na apresentação da escrita. O veredicto do rei em relação à invenção do seu subalterno confirma a oposição clássica entre um *logos* determinado pela memória viva (*mnémè*) e uma escrita subdeterminada pela

“Le *pharmakon* produit le jeu de l’apparence à la faveur duquel il se fait passer pour la vérité, etc.”¹⁴⁶ O valor da escrita é examinado e fixado pelo poder, pela instância paternal, pelo tribunal ontológico, em função de um saber-memória. A diferença estaria entre uma repetição de vida e uma repetição de morte: a primeira, vinculada à verdade, à essência, à realidade, ao saber, seria aquilo que permite a anamnese, a circularidade do regresso, a proximidade a si, na *mnème*, no *logos*, na *phonè* – repetição de verdade; a segunda, a *hypomnèsis* conotada com a aparência, com a não-verdade, corresponde ao movimento da não-idealidade, do esquecimento, na medida em que vela e desvia o *eidos*, repetindo somente a repetição.¹⁴⁷

Socorrendo-se dos mitos para contar a origem da escrita, Sócrates desvaloriza a escrita remetendo-a para um estatuto de secundaridade. Manda passear os mitos – “envoyer promener les mythes” –,¹⁴⁸ a pretexto do mito de Farmácia (*Pharmakeia*), numa cena preliminar do diálogo:¹⁴⁹ ao fazê-lo não pretende com isso recusar ou negar os mitos, mas repô-los em circulação, re-enviá-los, liberando-os, por

simples rememoração (*hypomnèsis*) fixada em caracteres mortos, e significa a condenação da escrita pelo tribunal ontológico. Ao optar por um dos significados de *pharmakon*, a tradução clássica, apaga a indecibilidade; mais, acusa o filósofo, nega a ambivalência presente na palavra grega – que a um tempo significa veneno e remédio – (ainda que “drogue” respeite a duplicidade do termo, ao seu significado está associada uma certa negatividade), razão que o leva a manter a palavra na língua original quer na leitura do texto platónico, quer para se referir à escrita enquanto *arqui-escrita*. Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 88-89.

¹⁴⁶ “La pharmacie de Platon”, *D* 128. “O *pharmakon* produz o jogo da aparência em prol do qual se faz passar pela verdade, etc.”

¹⁴⁷ “Opposition subtile entre un savoir comme mémoire et un non-savoir comme remémoration, entre deux formes et deux moments de la répétition. Une répétition de vérité (*aletheia*) qui donne à voir et présente l’*eidos* ; et une répétition de mort et d’oubli (*lèthè*) qui voile et détourne parce qu’elle ne présente pas l’*eidos*, mais re-présente la présentation, répète la répétition.” “La pharmacie de Platon”, *D* 168-9. (“Oposição subtil entre um saber como memória e um não-saber como rememoração, entre duas formas e dois momentos de repetição. Uma repetição de verdade (*aletheia*) que dá a ver e representa o *eidos*; e uma repetição de morte e de esquecimento (*lèthè*) que vela e afasta porque não apresenta o *eidos*, mas representa a apresentação, repete a repetição.”)

¹⁴⁸ Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 85.

¹⁴⁹ Sócrates invoca o mito segundo o qual a ninfa (virgem) Oritia teria sido atraída para o abismo por Bóreas, o vento norte, enquanto brincava com Farmácia: contradizendo a versão racionalista do mito, o filósofo, num registo claramente irónico, aponta a responsabilidade do acidente funesto à sua companheira de jogo e não ao vento. Sobre a explicação do mito, vide *Fedro* 29 n. 1.

assim dizer, da clausura racionalista, metonimicamente assinalada pela saída dos muros da cidade, para contar a história da escrita. A natureza insidiosa, suspeita, do *pharmakon* é, desde logo, apontada: “Toi, pourtant, tu m’as l’air d’avoir découvert la drogue pour me faire sortir!”¹⁵⁰ De facto, é com o fármaco da escrita oculto sob o manto que Fedro induz Sócrates a desviar-se, a sair dos muros da cidade de onde jamais saíra, e a até a propor um segundo desvio: a escrita é comparada a uma droga (*pharmakon*) que opera por sedução, sendo a sua associação com Eros insinuada pela proximidade com o corpo: “Opérant par séduction, le *pharmakon* fait sortir des voies et des lois générales, naturelles ou habituelles.”¹⁵¹ A alusão logo no início da obra ao motivo do puro, da transparência, do não-contaminado, tem aparentemente a função de, em *nome da verdade*, dizer adeus aos mitos e ao exercício de racionalização correspondente: é a cena do *khairain*.¹⁵² Porém, salienta Derrida, é precisamente após o *khairain* e em nome da escrita que dois mitos “originalmente platônicos” são evocados por Sócrates, anunciando a incompatibilidade desta com a verdade: a fábula das cigarras – a perda de si pelo canto, pela escrita –¹⁵³ e o mito de Theuth. A escrita e o mito partilham o destino de serem repetição longe do “pai”, repetem sem saber, logo, são manifestação de não-

¹⁵⁰ “Toi, pourtant, tu m’as l’air d’avoir découvert la drogue pour me faire sortir!”, *Phèdre* 230e. (“Tu, porém, parecest ter encontrado o remédio para me fazer sair.” *Fedro* 120). Sócrates e Fedro procuram uma sombra, desviam-se da luz, da verdade, da *phonè*. O desvio significa o passo para além do saber, da verdade, do conhecimento de si. A primeira parte de *Fedro* é considerada por Derrida como é um exergo (grego: ex-ergon, obra) em que escrita nos é apresentada como exílio e como sintoma de interdito da presença, do interdito da soberania do estado-nação, da soberania da língua-mãe, vide “La pharmacie de Platon”, *D* 87-88.

¹⁵¹ “La pharmacie de Platon”, *D* 87. “Operando por sedução, o *pharmakon* faz sair das vias e das leis gerais, naturais ou habituais.”

¹⁵² “Le *khairain* a lieu au *nom de la vérité*: de sa connaissance et plus précisément de la vérité dans la connaissance de soi.” “La pharmacie de Platon” 85. (“O *khairain* tem lugar em *nome da verdade*: do seu conhecimento e mais precisamente do conhecimento de si.”)

¹⁵³ Sócrates conta como os homens saem para fora deles próprios por prazer, esquecem-se e morrem na voluptuosidade do canto (vide *Fedro* 259bc).

verdade, de não-saber, e, enquanto tal, apenas ficção, “une histoire récitée, une fable répétée”:

La vérité de l’écriture, c’est-à-dire, nous allons le voir, la non-vérité, nous ne pouvons la découvrir en nous-mêmes par nous-mêmes. Et elle n’est pas l’objet d’une science, seulement d’une *histoire récitée*, une *fable répétée*. Le lien de l’écriture au mythe se précise, comme son opposition au savoir qu’on puise en soi-même, par soi-même. Et du même coup, par l’écriture et par le mythe, se signifient la rupture généalogique et l’éloignement de l’origine. On remarquera surtout que ce dont l’écriture sera plus loin accusée – de répéter sans savoir – définit ici la démarche qui conduit à l’énoncé et à la détermination de son statut. *On commence par répéter sans savoir – par un mythe* – la définition de l’écriture: répéter sans savoir. Cette parenté de l’écriture et du mythe, l’un et l’autre distingués du *logos* et de la dialectique, ne fera désormais que se préciser. (itálicos meus)¹⁵⁴

A desvalorização da escrita em relação à palavra viva, ao *logos*, é assim determinada em função da ruptura com a presença, com a origem, com o “pai”, com a verdade,¹⁵⁵ bem como pelo corte com o horizonte de comunicação, com o contexto e

¹⁵⁴ “La pharmacie de Platon, D 92. “A verdade da escrita, quer dizer, como iremos ver, a não-verdade, não podemos descobri-la em nós próprios, por nós próprios. E ela não é objecto de uma ciência, somente uma história recitada, uma fábula repetida. A ligação da escrita ao mito precisa-se, como sua oposição ao saber que se pode extrair de si próprio, por si próprio. E ao mesmo tempo, pela escrita ou pelo mito, significa-se a ruptura genealógica e o afastamento da origem. Observar-se-á sobretudo que aquilo de que a escrita será mais adiante acusada – de repetir sem saber – define aqui o percurso que conduz ao enunciado e à determinação do seu estatuto. Começa-se por repetir sem saber – por um mito – a definição da escrita: repetir sem saber. Este parentesco da escrita e do mito, um e outro distintos do *logos* e da dialéctica, não fará senão precisar-se.”

¹⁵⁵ “La pharmacie de Platon, D 95. “(...) un schème platonicien qui assigne l’origine et le pouvoir de la parole, précisément du *logos*, à la position paternelle. ” (“ [...] um esquema platónico que consigna a origem e o poder da palavra, precisamente do *logos*, à posição paternal.”).

com o horizonte semântico. Ao contrário da palavra, do *logos*, a *origem da verdade*, de acordo com a história da metafísica,¹⁵⁶ validada a partir do pressuposto da proximidade absoluta entre a voz e o sentido, da presença plena, da idealidade sem perda, logo, sem esquecimento, sem multiplicidade, a escrita, o *pharmakon*, em razão do distanciamento da origem e da ruptura com a genealogia, encontra-se, tal como o mito, abissalmente afastada da verdade como desvendamento da presença plena. Para Platão (para Sócrates, que se recusou a escrever, para o rei), a escrita, porque se limita a “repetir sem saber” a realidade do ente-presente – o *logos* –, é considerada imprópria e inaceitável em virtude de sofrer da fatalidade estranha de ser órfã (dependente da assistência do “pai”) e de constituir, ao mesmo tempo, uma *ameaça parricida*,¹⁵⁷ porque ao repetir a palavra do “pai”, ao continuar a *falar* na ausência deste, pode traí-lo, desviar a palavra.¹⁵⁸ Além de ser considerada uma droga, a escrita é um jogo e um jogo perigoso, violento, porque não é regado pelo valor de verdade. Mas, por outro lado, a “falta de assistência” do pai apontada à escrita significa o reconhecimento da sua dimensão autobiográfica.

Se Sócrates recorre à pintura, insistindo no seu elemento fundamental, a cor, é com a intenção de mais severamente julgar a escrita, condenando as artes da imitação, da representação, em função do valor de verdade: o *pharmakon* (e *pharmaka*) significa o

Porém, defende Derrida, é a partir do *logos* que se anuncia e dá a pensar a paternidade dado ser o discurso que, por anacronia, produz um valor possível de paternidade e não o contrário, sendo esta a primeira inversão derridiana da tese platônica: assim, se a especificidade da palavra, *logos*, consiste em ter um pai, a especificidade da escrita, do *pharmakon*, é não ter pai. Fica em aberto a questão da mãe ausente nesta cena de família, que o filósofo tomará para dar a pensar a arqui-escrita como desconstrução do falologocentrismo e fonocentrismo. Afinal, a paternidade, como diz Stephen no espaço da biblioteca, em *Ulysses*, pode ser “a legal fiction” (*U* 9. 844), logo, a mãe, mesmo invisível e ausente, não deixará de o ser.

¹⁵⁶ Vide *G* 11-12.

¹⁵⁷ “Depuis la position de qui tient le sceptre, le désir de l’écriture est indiqué, désigné, dénoncé comme le désir de l’orphelinat et la subversion parricide”. “La pharmacie de Platon, *D* 95. (“A partir da posição que detém o ceptro, o desejo da escrita é indicado, designado, denunciado como o desejo da orfandade e a subversão parricida.”).

¹⁵⁸ Vide *Phèdre* 275e.

pigmento, a cor artificial que imita a aparência cromática das coisas ausentes.¹⁵⁹ É na qualidade de presumíveis representantes ou depositárias da palavra que a escrita e a pintura são chamadas a responder perante o tribunal do *logos*, onde serão condenadas como incapazes de condignamente representar o modelo vivo.¹⁶⁰ À semelhança da pintura, que segundo um princípio de similitude e verosimilhança, de *mimesis*,¹⁶¹ reproduz o modelo, tornando presente o ausente,¹⁶² os signos da escrita deveriam representar os signos da voz, falar, dar uma imagem da palavra: a escrita deveria obrigatoriamente pintar a palavra viva segundo uma relação de similitude ou fidelidade.¹⁶³ Impossibilitadas de poder assistir-se no momento da sua fala, de poder responder, a escrita e a pintura estão irremediavelmente condenadas ao mutismo, ao

¹⁵⁹ Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 160.

¹⁶⁰ “Si écriture et peinture sont convoquées ensemble, appelées à comparaître les mains liées devant le tribunal du *logos*, à y répondre, c’est tout simplement qu’elles sont toutes deux *interrogées*: comme représentantes présumées d’une parole, comme capables d’un discours, dépositaires, voire receleurs des mots qu’on veut alors leur faire dire.” “La pharmacie de Platon”, *D* 170. (“Se a escrita e a pintura são convocadas em conjunto, chamadas a comparecer de mãos ligadas diante do tribunal do *logos*, a responder aí, é muito simplesmente porque são as duas *interrogadas*: como representantes presumíveis de uma palavra, como capazes de um discurso, depositárias, ou seja, receptoras [encobridoras] das palavras que queremos que digam.”).

¹⁶¹ Reflectindo sobre os conceitos aristotélicos de *mimesis* e metáfora, Derrida chama a atenção para a relação destas com a noção de *homoiosis*, de adequação, sem a qual não haveria verdade: “La *mimesis* ne va pas sans la perception *théorique* de la ressemblance ou de la similitude, c’est-à-dire de ce qui sera toujours posé comme la condition de la métaphore. L’*homoiosis* n’est pas seulement constitutive de la valeur de vérité (*aletheia*) qui commande toute la chaîne, elle est ce sans quoi l’opération métaphorique est impossible (...)” *M* 282 (“A *mimesis* não existe sem a percepção teórica da semelhança ou da similitude, isto é, do que será sempre postulado como a condição da metáfora. A *homoiosis* não é apenas constitutiva do valor de verdade [*aletheia*] que comanda toda a cadeia, é aquilo que torna a operação metafórica possível [...]”. *Margens da filosofia* 305).

¹⁶² A vocação atribuída à pintura, ao retrato – a começar pelo mito de Dibutade, reportado por Plínio, ou pelo de Simónides –, pela tradição estética onde se insere Alberti, é tornar os ausentes presentes garantindo-lhes assim a sobrevivência na ausência e até além morte (vide Alberti, *De pictura* trad. Jean-louis Sheffer. [Paris: Macula, 1992] 131). Essa vocação é reformulada por Louis Marin como “efeito de presença”, vide Louis Marin, *Le portait du roi* [Paris: Minuit, 1981] 9. Jean-Luc Nancy defini-la-á como “présence in *absentia*” em *Le regard du portrait* (Paris: Galilée, 2000) 53. Por razões de ordem metodológica, deixaremos o desenvolvimento desta questão aqui antecipada para o momento a ela dedicado neste estudo.

¹⁶³ Também em *Crátilo*, como Derrida assinala, está em jogo a definição do valor da palavra e da fidelidade da representação por comparação com a pintura: os nomes imitariam as coisas na perfeição. Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 173.

silêncio, mal dissimulando sob “uma máscara de gravidade” a irredutibilidade da sua “afasia e surdez de pedra”:¹⁶⁴ “un témoin muet de ce qui fut”:¹⁶⁵

«Ce qu’il y a de terrible en effet, je pense, dans l’écriture, c’est aussi, Phèdre, qu’elle ait véritablement tant de ressemblance avec la peinture (*zographia*). Et de ce fait, les êtres qu’enfante celle-ci font figure d’êtres vivants (*ôz zônta*) mais qu’on leur pose question, pleins de dignité ils se taisent ! Il en est de même pour l’écrit !»¹⁶⁶

Mas no caso da escrita a questão é muito mais grave, acusa Sócrates, já que a pintura (pelo menos) reproduz a aparência silenciosa do modelo, o seu silêncio é o silêncio natural do espaço pictórico, o próprio de uma arte do silêncio; enquanto que o da escrita é inaceitável pelo facto se afastar da verdade, de trair em absoluto a voz que pretende representar – desfigura, adultera o que pretende imitar – não produzindo sequer a aparência, o *phantasma*, o simulacro, a “cópia de cópia”,¹⁶⁷ ou seja, não substituindo o modelo por uma imagem.¹⁶⁸ O abismo entre palavra e escrita resultaria da divergência

¹⁶⁴ É desta forma expressiva que Derrida comenta as palavras de Sócrates: “(...) ce mutisme têtue, ce masque de gravité solennelle et interdite qui dissimule si mal une incurable aphasie, une surdité de pierre (...)” “La pharmacie de Platon”, *D* 170. (“ [...] esse mutismo obstinado, essa máscara de gravidade solene que dissimula tão mal uma incurável afasia, uma surdez de pedra [...]”).

¹⁶⁵ Jean-Cristophe Bailly, *L’apostrophe muette* (Paris: Hazan, 1997) 165.

¹⁶⁶ *Phèdre* 275d. “É isso precisamente, Fedro, o que a escrita tem de estranho e que a torna semelhante à pintura. Os produtos desta apresentam-se na verdade como seres vivos, mas se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade! O mesmo sucede também com os discursos escritos.” *Fedro* 122.

¹⁶⁷ “On traduit en général *phantasme* (copie de copie) par simulacre.” “La pharmacie de Platon”, *D* 173. (“Traduzimos em geral *phantasme* [cópia de cópia] por simulacro.”).

¹⁶⁸ Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 171. A etimologia de imitação, do latim *imitatio*, deriva de *imitari*, da mesma raiz de *imago*, tido como sinónimo do grego *mimesis* e resulta do verbo *mimeisthai* e de *mimos* – mímica, imitação, arte, *mimese*: a palavra imagem designa imitação, cópia e está associada à ideia de representação. A imagem remete para uma alteridade absoluta. E por reenviar sempre a um outro, com o qual se assemelha e do qual se distingue, o ser da imagem é uma presentificação do ausente.

entre a re-apresentação da origem, o *logos* que procede de um deus-pai-bem-capital-sol, e o *pharmakon*, na sua vulnerabilidade de cópia de cópia ou tradução do discurso falado,¹⁶⁹ portanto, representação de representação, um morto-vivo: o simulacro ou *phantasma*:

L'écriture n'est pas un ordre de signification indépendant, c'est une parole affaiblie, point tout à fait une chose morte: un mort-vivant, un mort en sursis, une vie différée, un semblant de souffle: le fantôme, le phantasme, le simulacre (...).¹⁷⁰

Se o escrito é comparado ao retrato, o grafema ao *zografema* –¹⁷¹ o termo *zographie* significa pintura, desenho do vivente, retrato de um modelo animado –, é com o intuito de definitivamente rebaixar aquele que se dedica à arte da escrita, relegando-o para a categoria de imitador de reputação duvidosa: tal como o pintor (*zographe*), não cria nem gera, não é o pai, o autor da *physis*, da verdade, nem tão-pouco o demiurgo. Não passa de um imitador, um criador de fantasmas que apenas simula a cópia.¹⁷² A magia da pintura, a magia da escrita é, na perspectiva socrática, a arte da maquilhagem que tem a particularidade de transfigurar, de camuflar o morto dando-lhe a aparência de vida, substitui o ausente por um duplo, por um fantasma:

¹⁶⁹ Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 208.

¹⁷⁰ “La pharmacie de Platon”, *D* 179. “A escrita não é uma ordem de significação independente, é uma palavra debilitada, ainda não completamente morta: um morto-vivo, um morto atrasado, uma vida diferida, uma espécie de sopro: o fantasma, a cópia de cópia, o simulacro (...).”

¹⁷¹ Sócrates compara o escrito ao retrato, o grafema ao zografema, vide “La pharmacie de Platon”, *D* 169.

¹⁷² Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 172.

La magie de l'écriture et de la peinture est donc celle d'un fard qui dissimule le mort sous l'apparence du vif. Le *pharmakon* introduit et abrite la mort. Il donne bonne figure au cadavre, le masque et le farde.¹⁷³

A perigosidade da escrita-*pharmakon* como suplemento está patente na figura do seu criador, Theuth, o deus dos múltiplos rostos, também o deus da morte, aquele que pesa a alma (Derrida procede ao levantamento da genealogia complexa do deus da escrita) – “Le *pharmakon* et l'écriture, c'est donc bien toujours une question de vie ou de mort.”¹⁷⁴ A sua arte confere-lhe o poder insidioso de substituir o rei (o pai, a palavra), de o duplicar, como se fosse um atributo essencial daquilo a que se acrescenta sem que dele se distinga a não ser como seu simulacro, sua máscara:¹⁷⁵

Suppléant capable de doubler le roi, le père, le soleil, la parole, ne s'en distinguant que comme son représentant, son masque, sa répétition.¹⁷⁶

São estes os argumentos de Sócrates (de Platão, do rei) para acusar a escrita e lavar o seu veredicto: sendo apenas representação exterior – vestimenta, máscara,

¹⁷³ “La pharmacie de Platon”, *D* 177. “A magia da escrita e da pintura é portanto a de um cosmético que dissimula o morto sob a aparência do vivo. O *pharmakon* introduz e abriga a morte. Dá boa figura ao cadáver, mascara-o e maquilha-o.”

¹⁷⁴ “La pharmacie de Platon”, *D* 103. “O *pharmakon* e a escrita, é sempre pois uma questão de vida ou de morte.”

¹⁷⁵ Derrida convoca outros termos ausentes em *Fedro*, *pharmakos* e *pharmakeus* (mágico, envenenador, bode expiatório) – “L'illusionniste, le technicien du trompe-l'œil, le peintre, l'écrivain, le *pharmakeus*” (“O ilusionista, o técnico do ‘trompe-l'œil’, o pintor, o escritor, o *pharmakeus*”) –, visando acentuar através da constelação semântica a peculiaridade e a negatividade associada ao *pharmakon*, sugerida pela ligação da escrita à magia, ao sobrenatural, ao mesmo tempo que in-veste Sócrates com a indumentária e os poderes de *pharmakeus*, invocando, à guisa de argumento, a coincidência do aniversário deste com a data da cerimónia do *pharmakos*. Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 166-167.

¹⁷⁶ “La pharmacie de Platon”, *D* 112. “Substituto capaz de dobrar o rei, o pai, o sol, a palavra, dele não se distinguindo a não ser como seu representante, sua máscara, sua repetição.”

acessório, cosmético –, a escrita é por essência perversa e adultera a presença plena ou idealidade, não passa de mediação de mediação,¹⁷⁷ é a marca da queda para fora da “palavra plena”, para fora de si, a morte que ensombra a diafaneidade a si trazendo o mal da divisão da identidade. A escrita não é uma boa *tekhnè*, não é uma arte fiável, capaz de criar, de apresentar, de fazer “aparecer” de forma transparente e inequívoca a verdade, a essência do *eidos* (a presença da coisa ao olhar como substância/existência), afasta-se da verdade do ente na sua *ideia*, na forma da sua visibilidade não-sensível, na sua invisibilidade inteligível – a *aletheia* do *eidos* – a verdade do que é:

(...) – l’écriture n’est pas une bonne *tekhnè*, entendons un art capable d’engendrer, de pro-duire, de faire apparaître le clair, le sùr, le stable. C’est-à-dire l’*aletheia* de l’*eidos*, la vérité de l’étant en sa figure, en son «idée», en sa visibilité non-sensible, en son invisibilité intelligible. La vérité de ce qui est: l’écriture à la lettre n’a rien à y voir. Elle a plutôt à (s’y) aveugler.¹⁷⁸

Aos olhos de Sócrates, seria esta enfermidade, que impede a visibilidade da origem do visível (princípio, por excelência, da filosofia clássica) e confina o ser ao limite do ver, a vulnerabilidade de que se aproveitariam as insidiosas artes da representação: o sol (a origem, a face) de *A República* é um sol negro que não se pode olhar directamente sob pena de cegueira, podendo somente ser olhado através da luz

¹⁷⁷ Em Aristóteles, para quem a linguagem é unívoca no sentido e significação, os sons da voz são concebidos como mediação, o mesmo é dizer, como tradução dos estados da alma, como reflexo natural e idêntico, vide *G* 21-22. Para este filósofo a linguagem tem um sentido e significação únicos: “L’univocité est l’essence, ou mieux, le *telos* du langage. *M* 295. (“A univocidade é a essência, ou melhor, é o *telos* da linguagem.” *Margens da filosofia* 319)

¹⁷⁸ “La pharmacie de Platon”, *D* 168. “(...) – a escrita não é uma boa *tekhnè*, entenda-se uma arte capaz de engendrar, de pro-duzir, de fazer aparecer o claro, o estável. Quer dizer a *aletheia* do *eidos*, a verdade do ente na sua figura, na sua «ideia», na sua visibilidade não-sensível, na sua invisibilidade inteligível A verdade do que é: a escrita literalmente nada tem aí a ver. Ela tem antes de mais que (nela) cegar-se.”

reflectida na parede da caverna onde se projectam as sombras – a mesma ideia está igualmente presente em *Fédon* na imagem do eclipse do sol que só pode ser observado na superfície espelhada da água.¹⁷⁹ O que se pode ver no reflexo resulta de uma ilusão de óptica e, enquanto tal, carece de veracidade para ser digna de crédito – não há coincidência entre a origem e a imagem, o modelo e a representação, não há *photo* –, mais não sendo do que a imagem deformada, enganosa da origem, motivo pelo qual as artes da representação são equiparadas a artes de charlatanice, de ilusionismo, e merecedoras da designação pejorativa de “*peinture ombrée*”, *escritas de sombra* (*skiagraphia*):

Et les mêmes objets paraissent brisés ou droits, selon qu’on les regarde dans l’eau ou hors de l’eau, concaves ou convexes suivant une autre illusion visuelle produite par les couleurs, et il est évident que tout cela jette le trouble dans nôtre âme. C’est à cette infirmité de notre nature que la peinture ombrée (*skiagraphia*), l’art du charlatan et cent autres inventions du même genre s’adressent et appliquent tous les prestiges de la magie.¹⁸⁰

Na verdade, a escrita nada tem a ver com a verdade, tem mais a ver com a cegueira, é esta a sua enfermidade, o *pathos*, o *luto impossível* pela ausência do signatário, da coisa, do ser: “(...) être né d’une coupure et d’une expatriation premières,

¹⁷⁹ Vide Platão, *Phédon*, tradução de Léon Robin (Paris: Les Belles Lettres, 1970) 99d-100a.

¹⁸⁰ Platão, *La République*, tradução de Émile Chambry (utilizada por Derrida) (Paris: Les Belles Lettres, 1948) X, 602cd. “E os mesmos objectos parecem tortos ou direitos, para quem os observa na água ou fora dela, côncavos ou convexos, devido a uma ilusão de óptica proveniente das cores, e é evidente que aqui há toda a espécie de confusão na nossa alma. Aplicando-se a esta enfermidade da nossa natureza é que a pintura com sombreados não deixa por tentar espécie alguma de magia, e bem assim a prestidigitação e todas as habilidades desse género.” *A República*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007) 464.

le vouant à l'errance, à l'aveuglement et au deuil.”¹⁸¹ De similar cegueira sofre a fala, votada à errância, ao luto decorrente do corte com a *origem*, dirá Derrida, sendo que essa cesura tem como paradoxal consequência a *ilisibilidade* geradora da possibilidade de sobrevivência da palavra e da escrita.¹⁸²

Aos olhos Derrida, a desapareição do rosto, da forma da presença, a invisibilidade absoluta da origem do visível, constitui justamente o movimento da *différance*, o espaço, a sombra, onde se abre a possibilidade do acontecer da escrita:

La disparition de la face est le mouvement de la différence qui ouvre violement l'écriture ou, si l'on veut, qui s'ouvre à l'écriture et que s'ouvre l'écriture.¹⁸³

Desconstruindo o mito do puro, do não-contaminado, o filósofo vai demonstrar que sempre existiu escrita na fala, embora não haja coincidência, e que os traços atribuídos à escrita – repetição, desvio, ausência, morte – são igualmente inerentes à *phonè*, à palavra, desde *sempre já* afectada pela não-assistência, marcada

¹⁸¹ G 58-59. “(...) nascido de um corte e de uma expatriação primeiros, votado à errância, à cegueira e ao luto.”

¹⁸² “Cet abandon qui paraît le priver, l'émanciper, le séparer d'un père qui aurait exposé le calcul à l'incalculable de la filiation interrompue, cette illisibilité immédiate, c'est aussi la ressource qui lui permet de bénir (peut-être, seulement peut-être), de donner, de donner à penser, de donner à peser la portée, de donner à lire, de parler (peut-être, seulement peut-être).” B 39-40. (“Este abandono que parece privá-lo, emancipá-lo, separá-lo de um pai que teria exposto o cálculo ao incalculável da filiação interrompida, esta ilegibilidade imediata é também o recurso que lhe permite abençoar [talvez, somente talvez], dar, dar a pensar o porte ou a carga [*portée*], dar a ler, falar [talvez, somente talvez].” *Carneiros* 29).

¹⁸³ “La pharmacie de Platon”, D 209. “A desapareição da face é o movimento da *différance* que abre violentamente a escrita ou, se quisermos, que se abre à escrita e que se abre a escrita.” De notar que nesta questão Derrida seguirá Lévinas desviando-se da concepção de epifania do rosto (visage) como outro, enquanto expressão da palavra viva: o rosto levinasiano corresponde ao outro exprimindo-se em pessoa, não é uma alteridade absoluta: “La manière dont se présente l'Autre, *dépassant l'idée de l'Autre en moi*, nous l'appelons, en effet, visage (...) Dans sa transivité non-violente se produit l'épiphanie même du visage.” Emanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (Paris: Kluwer Academic, 1961) 43. (“A maneira como o Outro se apresenta, *ultrapassando a ideia do Outro como o Outro em mim*, chamamos-lhe, com efeito, rosto [...]. Na sua transitoriedade não-violenta, produz-se a própria epifania do rosto.”).

pela diferença a si, pela diferença de si consigo.¹⁸⁴ Não há palavra viva, começa-se sempre já, pela usurpação, pela repetição, em virtude da inevitabilidade que acompanha a escrita – *L' «usurpation» a toujours déjà commencé*: é no movimento violento desta suplência que reside a possibilidade de abertura do espaço da escrita, do espaço como escrita:

Violence de l'oubli. L'écriture, moyen mnémotechnique, suppléant la bonne mémoire, la mémoire spontanée, signifie l'oubli. (...) Oubli parce que médiation et sortie hors de soi du logos. Sans l'écriture, celui-ci resterait en soi. L'écriture est la dissimulation de la présence naturelle et première et immédiate du sens à l'âme dans le logos. Sa violence survient à l'âme comme inconscience. Aussi, déconstruire cette tradition ne consistera pas à la renverser, à innocenter l'écriture. Plutôt à montrer pourquoi la violence de l'écriture ne *survient* pas à un langage innocent. Il y a une violence originaire de l'écriture parce que le langage est d'abord, en un sens qui se dévoilera progressivement, écriture. L' «usurpation» a toujours déjà commencé.¹⁸⁵

¹⁸⁴ “La secondarité qu’on croyait pouvoir réserver à l’écriture affecte tout signifié en général, l’affecte toujours déjà, c’est-à-dire *d’entrée de jeu*. Il n’est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. L’avènement de l’écriture est l’avènement du jeu; le jeu aujourd’hui se rend à lui-même, effaçant la limite depuis laquelle on a cru pouvoir régler la circulation des signes, entraînant avec soi tous les signifiés rassurants, réduisant toutes les places-fortes, tous les abris du hors-jeu qui surveillaient le champ du langage. Cela revient, en toute rigueur, à détruire le concept de « signe » et toute sa logique.” *G 16*. (“A secundaridade que criamos poder reservar à escrita afecta todo o significado em geral, afecta sempre já, quer dizer *da entrada de jogo*. Não há significado que escape, eventualmente para nele cair, ao jogo de reenvios significantes que constitui a linguagem. O advento da escrita é o advento do jogo: o jogo hoje rende-se a ele mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação de signos, levando consigo todos os significados tranquilizadores, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos fora do jogo que vigiavam o campo da linguagem. O que leva, com todo o rigor, a destruir o conceito de «signo» e toda a sua lógica.”)

¹⁸⁵ *G 55*. “Violência da escrita. A escrita, meio mnemotécnico, suprimindo a boa memória, memória instantânea, significa o esquecimento. (...) Esquecimento porque mediação e saída para fora de si do logos. Sem a escrita, ele permaneceria em si. A escrita é a dissimulação da presença natural e primeira e imediata do sentido à alma no logos. A sua violência sobrevém à alma como inconsciência. Assim,

Derrida mostra que o facto de a memória precisar sempre de signos para se lembrar do não-presente é a prova cabal da contaminação pelo suplemento, ou seja, pelos caracteres mortos, pela *hypomnésis*. Ora tal significa que a “má memória”, a partir da qual é pensada a escrita, apenas se constrói como dependência da “boa-memória,” traindo o sonho platónico do *logos*, da memória sem signos como voz da consciência, da diafaneidade a si. E tão intimamente se encontram ligadas, de tal modo se reportam uma à outra, que se torna impossível separá-las ou distingui-las segundo a taxonomia de veneno ou remédio: ambas são repetição de repetição, logo, não escapam à sua natureza de repetição de morte.¹⁸⁶ O limite entre a memória e o seu suplemento é quase imperceptível pois o fora não começa na junção – “La jointure est la brisure” –,¹⁸⁷ mas no momento em que a *mnémè* é suplantada pelo *arquivo* e se deixa afastar, expropriar por um signo de rememoração, em vez de estar presente a si na sua vida, como movimento da verdade.¹⁸⁸

A escrita trai a vida, a verdade, mas, ressalva Derrida, permanece um suplemento de morte fiel à sua essência testamentária enquanto possibilidade de devir do ser:¹⁸⁹ “Tout graphème est d’essence testamentaire. Et l’absence originale du sujet de

desconstruir esta tradição não consistirá em invertê-la, em inocentar a escrita. Antes em mostrar por que razão a violência da escrita não *sobrevém* a uma linguagem inocente. Há uma violência originária da escrita porque a linguagem é primeiramente, num sentido que se desvelará progressivamente, escrita. A «usurpação» já sempre começou.”

¹⁸⁶ “Toujours la mémoire a donc déjà besoin de signes pour se rappeler le non-présent auquel elle a nécessairement rapport. (...) La mémoire se laisse ainsi contaminer par son premier dehors, par son premier supplément: l’*hypomnésis*. Mais ce dont rêve Platon, c’est une mémoire sans signe. C’est à dire sans supplément. *Mnémè* sans *hypomnésis*, sans *pharmakon*.” “La pharmacie de Platon”, *D* 135. (“Já sempre a memória precisa de signos para se lembrar do não-presente com o qual tem necessariamente ligação. [...] Mas aquilo com que Platão sonha é a memória sem signo. Quer dizer, sem suplemento. *Mnémè* sem *hypomnésis*, sem *pharmakon*.”).

¹⁸⁷ *ED* 435. “A junta é a quebra.”

¹⁸⁸ Vide “La pharmacie de Platon”, *D* 135.

l'écriture est aussi celle de la chose ou du réfèrent.”¹⁹⁰ Não há repetição possível a não ser no *gráfico de suplementaridade*, o mesmo é dizer, não há repetição sem iterabilidade, princípio segundo o qual a repetição vem acrescentar, suplementar, sendo, *ao mesmo tempo*, o mesmo e já outro, o fantasma que suplementa acrescentando, perturbando a lógica da identidade, como anteriormente se disse:¹⁹¹ “L’imitation serait donc à la fois la vie et la mort de l’art.”¹⁹² A imitação, na forma da repetição alterada e iterável, é a possibilidade do aparecer do ser, do devir sensível, da não-idealidade – a saída sem retorno para fora de si: “Car l’écriture n’a pas d’essence ou de valeur propre, qu’elle soit positive ou négative. Elle se joue dans le simulacre. Elle mime en son type la mémoire, le savoir, la vérité.”¹⁹³

(1.3.2.) ...*history repeating itself with a difference: a farmácia de Circe*

A “fantasia mitológica” de onde parte Derrida para revisitar *Fedro* é precisamente a cena escolhida por Joyce para literalmente pôr em cena a palavra e a

¹⁸⁹ “Ce que trahi l’écriture elle-même, dans son moment non-phonétique, c’est la vie. (...) elle est le principe de mort et de différence dans le devenir de l’être.” *G* 40-41. (“O que a própria escrita trai, no seu momento não-fonético, é a vida. [...] ela é o princípio de morte e de diferença no devir do ser.”)

¹⁹⁰ *G* 101. “Todo o grafema é por essência testamentário. E a ausência do sujeito da escrita é também a da coisa ou do referente.”

¹⁹¹ “Et il n’y a donc de répétition possible que dans le graphique de la supplémentation, ajoutant, au défaut d’une unité pleine, une autre unité qui vient la suppléer, étant à la fois assez la même et assez autre pour remplacer en ajoutant.” “La pharmacie de Platon”, *D* 210. (“E não há repetição possível senão no *gráfico da suplementaridade*, acrescentando, à falta de uma unidade plena, uma outra unidade vem suplementá-la (supri-la), sendo ao mesmo tempo suficientemente a mesma e suficientemente outra para substituir acrescentando.”)

¹⁹² *G* 297. “A imitação seria portanto a vida e a morte da arte.”

¹⁹³ “La pharmacie de Platon”, *D* 130. “Porque a escrita não tem essência ou valor próprio, seja ela negativa ou positiva. Ela joga-se no simulacro. Ela mima no seu *type*, a memória, o saber, a verdade.”

escrita. Se é certo que Thoth, ou Theuth, está explícita e implicitamente presente na escrita joyciana, especialmente desde *A Portrait of the Artist*, de que é exemplo a citação tomada por Derrida como epígrafe em “La pharmacie de Platon”,¹⁹⁴ a verdade é que a sua figura passa de referência a personagem em “Circe”, o episódio mais longo e mais vezes reescrito de *Ulysses*. Um primeiro esboço de Thoth surge precisamente na sequência da referida citação na figura de um juiz míope de peruca que acrescentava vírgulas a um texto:

He smiled as he thought of the god's image for it made him think of a bottle-nosed judge in a wig, putting commas into a document which he held at arm's length, and he knew that he would not have remembered the god's name but that it was like an Irish oath.”¹⁹⁵

Também em *Ulysses*, no nono episódio, Stephen recriara um (auto) retrato arcimboldiano de Thoth, enquanto sumo-sacerdote do templo mortuário da biblioteca, tendo como pano de fundo os livros-criptas, “Coffined thoughts”, embalsamados em aromas de palavras. E *ouvira* até a sua voz espectral. Serão as palavras assinaladas a itálico no texto a tradução das suas? Ou tratar-se-á de um retrato retraçado, ligando numa única frase a pintura e a escrita (literatura)? Ou será o título como reflexo alterado do quadro?

¹⁹⁴ “A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osierwoven wings, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon.” *P* 203-204. (“Uma sensação de medo do desconhecido passou no coração da sua letargia, um medo dos símbolos e prodígios, do homem-falcão cujo nome usava voando para fora do seu cativo em asas tecidas de vimieiro, de Thoth, o deus dos escritores, escrevendo com um junco (flauta de cana) numa placa e usando na sua estreita cabeça de íbis a lua cúspide.”). (“La pharmacie de Platon”, *D* 104.) Cf. página 31 deste estudo.

¹⁹⁵ *P* 209. “Sorriu ao pensar na imagem do deus porque o fazia lembrar um juiz com nariz-de-garrafa e uma peruca, pondo vírgulas num documento que segurava à distância dos braços estendidos, e sabia que não se lembraria do nome do deus não fora a semelhança com um palavrão irlandês.”

Cofined thoughts around me, in mummycases, embalmed in spice of words. Thoth, god of libraries, a birdgod, moonycrowned. And I heard the voice of that Egyptian highpriest. *In painted chambers loaded with tilebooks.*¹⁹⁶

Não se trata aqui de uma simples aparição de Thoth, estamos claramente perante uma versão paródica da “cena de validação da escrita” gizada segundo o já referido princípio joyciano: *history repeating itself with a difference.*¹⁹⁷ As palavras de Derrida relativas à inevitabilidade da escrita como repetição – “Tout commence par la reproduction” –¹⁹⁸ estão presentes nas de Virag, que repete, como se fossem suas, as palavras bíblicas do Livro de Eclesiastes ou Pregador (1:9), “(...) nada *há* de novo debaixo do sol”: “Nothing new under the sun.”¹⁹⁹

As palavras que acompanham as reflexões de Stephen em “Proteus”, sobre as dimensões temporal e espacial da linguagem verbal e pictórica – “Ineluctable modality of the visible”,²⁰⁰ “ineluctable modality of the audible” –²⁰¹ não só se repetem, como se tornam motivos essenciais em “Circe”: as modalidades do visível e audível obedecem a outra lógica no espaço da alucinação do bordel – babel – de Bella Cohen, ou farmácia

¹⁹⁶ U 9.352-355 (159). “Pensamentos encriptados à minha volta, em estantesmúmias, embalsamados em aromas de palavras. Thoth, deus das bibliotecas, um deuspássaro, coroadodelua. E ouvi a voz desse sumo-sacerdote egípcio. Em aposentos pintados carregados de livrosmosaico”.

¹⁹⁷ Uma idêntica paródia é apontada por Hélène Cixous em *Finnegans Wake*, bem como por Derrida (como se viu), no jogo ambíguo do *pharmakon* reproduzido por Shem e Shawn. Vide Cixous, *L'exil de James Joyce* 838.

¹⁹⁸ Cf. página 16 deste estudo.

¹⁹⁹ U 15. 2546 (423). Estas palavras foram antes repetidas por Bloom, em “Nausicaa”, vide U 13.1104-1105 (308)

²⁰⁰ U 3.1 (31). “Inelutável modalidade do visível.”

²⁰¹ U 3. 13 (31). “inelutável modalidade do audível”

de Circe. A formulação matinal “Shut your eyes and see” re-afirma-se como a lei e a regra deste jogo, do jogo infinito da representação: “Play with your eyes shut. Imitate pa.”²⁰²

Um dos aspectos mais marcantes deste episódio prende-se com mudança radical de estrutura, o registo aparentemente narrativo, mas essencialmente dramático, dos episódios anteriores, torna-se declaradamente dramático, em conformidade evidente com as teorias estéticas de Joyce, desde cedo formuladas no ensaio “Ecce Homo” a propósito de uma tela de Munkácsy, “A drama can be painted as well as sung or acted.”²⁰³ Retomando o entreacto (anacronicamente, uma vez que foi acrescentado na fase de composição de “Circe”) realizado no espaço da biblioteca, em “Scylla & Charybdis”,²⁰⁴ o texto transforma-se em espectáculo, como se respondesse à incitação a falar e a representar prescrita por Stephen: “Speech, speech. But act. Act speech. They mock you to try. Act. Be acted on.”²⁰⁵ A máscara do texto levanta-se para dar lugar a uma galeria de máscaras espectrais.

Entre o que se vê e o que se crê ver, entre o que se ouve e o que se crê ouvir, trata-se invariavelmente de imitação e ilusão, repetição e jogo: o termo grego *theatron* significa o que se vê. A visão é o sentido dominante de “Circe”: figura como técnica atribuída ao episódio no esquema que Joyce enviou a Linati – “Visione animata finno allo scopio” –; no plano de Gilbert, a visão é subvertida e evolui para alucinação,²⁰⁶ o

²⁰² U 15. 2496 (422). “Joga com os olhos fechados. Imita o papá.”

²⁰³ JJA vol. I, 45. “Um drama pode ser pintado assim como pintado ou representado”.

²⁰⁴ “Last night I thought of an *Entr’acte* for Ulysses in the middle of the book after 9th episode “Scylla & Charybdis.” SL 273. (“A noite passada pensei num *Entre’acte* para Ulysses no meio do livro depois do 9º episódio “Scylla & Charybdis.”).

²⁰⁵ U 9. 878.879 (173). “Fala, fala (discurso). Mas age (representa). Acto de fala (Age fala). Troçam de ti para te pôr à prova. Actua (representa). Deixa-te levar.”

²⁰⁶ Vide Richard Ellmann, *Ulysses on the Liffey* (London: Faber & Faber, 1974) *Appendix*.

mesmo é dizer, para uma certa cegueira em relação a uma presumível realidade, evidenciando a paradoxal conjunção de presença e ausência do jogo teatral. Alia-se à alucinação a arte da magia, inicialmente definida como dança, reforçando os duplos laços com a cena platônica e o episódio homérico relativo à passagem de Ulisses pela ilha de Eana (palavra grega para prantear) onde vive Circe, filha de Hélio e de Hécate, segundo algumas fontes mitológicas, a deusa das três faces correspondentes às faces ocultas da lua. Para salvar os seus companheiros transmutados em animais, Ulisses enfrenta os perigos do filtro maléfico com o antídoto providencialmente oferecido por Hermes,²⁰⁷ traduzido por Joyce como “god of public ways”, “god of signposts”: a planta *moli*, “the gift of Hermes”, a influência invisível e salvadora, é também uma espécie de prece e *pharmakon*.²⁰⁸ Bloom conta apenas com o sucedâneo, a batata-talismã que acaba por perder – substitui-o por outro sucedâneo, a senha, ao mesmo tempo palavra de vida e palavra de morte, cujo valor varia em função da boa ou má pronúncia permitindo ou não a passagem, presente na corruptela escatológica de *schibboleth* pronunciada numa situação de risco: “(he murmurs vaguely the pass of Ephraim) Shitbroleeth.”²⁰⁹

²⁰⁷ Ulisses não escapa, porém, do esquecimento: permanece um ano na ilha entregue ao prazer sem se lembrar de regressar a Ítaca. Segue depois à risca os conselhos de Circe: desce ao Hades para consultar Tirésias sobre o seu retorno a casa e usa as instruções recebidas para não cair nos encantos das Sereias.

²⁰⁸ Numa carta a Frank Budgen, Joyce explica a importância de *moli* ligando-a à sua quase homônima Molly e à escrita, salientando os seus poderes ou virtudes: “Moly is the gift of Hermes, god of public ways, and is the invisible influence (prayer, chance, agility, *presence of mind*, power of recuperation) which saves in case of accident. (...) Hermes is the god of signposts: i.e. he is, especially for a traveller like Ulysses, the point of which roads parallel merge and roads contrary also.” *SL* 272. (“Moly é o presente de Hermes, deus dos caminhos públicos, e é a influência invisível (oração, chance, agilidade, *presença de espírito*, poder de recuperação) que salva em caso de acidente. [...] Hermes é o deus das sinalizações: i.e. o ponto em que estradas paralelas confluem e bem como as estradas contrárias.”).

²⁰⁹ *U* 15. 770. “(murmura vagamente a passagem de Efraim) Shitbroleeth.” (Optamos por não traduzir “Shitbroleeth” pois, de outro modo, perder-se-ia a semelhança fônica e gráfica com a palavra bíblica.) A palavra desfigurada alude ao episódio bíblico referente ao conflito entre as tribos de Efraim e Gilead: a pronúncia incorrecta de ‘Shibboleth’ denunciava os efraimitas condenando-os à morte (“Juízes” 12: 5-6). Esta palavra (mais de uma, significa espiga, ramo de oliveira, rio) dá título a uma obra de Derrida, anteriormente citada a propósito da experiência enquanto travessia e a indecibilidade do passo/não passo, onde se reconta a história bíblica e da palavra. Vide *Sch* 44-45. Foi já em fase de provas de tipografia, em Dezembro de 1921, que Joyce acrescentou “Shitbroleeth”. Vide “‘Circe’ Page Proofs”, *JJA* 87. Em

Thoth adquire outra visibilidade e outra voz ao incorporar-se no fantasma do avô húngaro de Leopold Bloom, Lipoti Virag: de deus a figura grotesca. Mantém, contudo, a aura de perigosidade aqui realçada pela marginalidade do espaço em que surge e pela consumação da usurpação. A mudança de condição é mordazmente realçada pela personagem na sua auto-hetero-crítica e no mesmo lance acusa a destituição do rei, conjugando os princípios aristotélicos defensores da tragédia como arte maior, por oposição à comédia, com a repetição da citação atribuída a Napoleão: “From the sublime to the ridiculous is but a step.”²¹⁰ Lipoti Virag aparece bem no centro do episódio do excesso, da magia da palavra como sedução, do encantamento que leva à perdição, à perda do ponto de vista, à ficção-alucinação, onde objectos e fantasmas adquirem vida com o sopro da escrita – “A *cortège* of phantoms passes” –,²¹¹ cumprindo o desejo de Stephen formulado na maternidade.²¹²

A perturbação ou disjunção da lógica temporal e espacial será adiante assinalada através da repetição corrompida da fala do fantasma do pai de Hamlet por uma das prostitutas, Zoe (palavra grega para vida), “Hamlet, I am thy father’s gimlet!”²¹³ Antes fora reproduzida por duas vezes: uma, de forma fiel, por Stephen, enquanto fia e

Finnegans Wake retoma a palavra lembrando a necessidade de bem a pronunciar: “(...) shibboleth that we may sillable her well.” *FW* 267.20-21. (“[...] shibboleth que a possamos silabar bem.”)

²¹⁰ *U* 15. 2401-2402 (419). “Do sublime ao ridículo é só um passo.” A origem incerta destas palavras – que se repetem em *Finnegans Wake*, “from the sublime to the ridiculous” (*FW* 445.27) – perde-se no tempo como o mito, entre a sua semelhança com o registo proverbial e a consignação histórica e literária da autoria das palavras a Napoleão.

²¹¹ “Um cortejo de fantasmas passa”. Stuart Gilbert, *James Joyce’s Ulysses* (London: Faber and Faber, 1969) 285.

²¹² Cf. página 36 deste estudo.

²¹³ *U* 15. 3655 (457). “Hamlet, eu sou a pua do teu pai!”. A corruptela da fala do fantasma “Hamlet, I am thy father’s spirit!” (Shakespeare, *Hamlet* I. v. 216) não só traduz, através substituição de “spirit” por “gimlet”, o desassossego perfurante e corrosivo desencadeado pela aparição do fantasma, que culminará com o desfecho trágico, como expõe através da rima com o nome próprio o que perturba a ordem e leva Hamlet à destruição.

desfia fantasmas entre Shakespeare e Hamlet na biblioteca;²¹⁴ a outra surge no episódio anterior, “Lestrygonians”, já alterada (como sempre) por Bloom, quando pondera a relação entre pensamento e linguagem, pensamento e memória, ao dar-se conta da inevitável contaminação, marcando com a repetição da segunda linha da fala a questão do retorno do espectro e o carácter iterável da palavra:

The flow of language it is. The thoughts. Solemn.

Hamlet, I am thy father's spirit

*Doomed for a certain time to walk the earth.*²¹⁵

Pouco antes, saíra de cena Elijah, o homem da palavra-voz, do *logos*, o profeta da confiança do “Big Brother” (substituto do deus-pai-sol platónico), regressado na forma de monstro octópode bicéfalo para desempenhar as funções de chefia de um terminal de telecomunicações e transportes, cuja vinda fora anunciada pelo Gramophone.²¹⁶ É precisamente neste ponto, neste limiar, que Derrida nos deixa em “Ulisse gramophone”, depois de nos ter dado a pensar a obsessão “télégramophonique” de Joyce, atrás referida,²¹⁷ como sintoma do desejo de guardar proximidade a si da voz, do timbre – presente no pensamento de Bloom no cemitério, “Remind you of the voice like the photograph reminds you of the face”.²¹⁸ O mesmo é dizer, enquanto indício do

²¹⁴ Vide *U* 9.170 (155).

²¹⁵ *U* 8. 66 (125). “O fluir da linguagem. Os pensamentos. Solene.” A substituição da palavra original “night” por “earth” sugere a perpetuidade da errância, a dureza da marcha, reenviando para o texto bíblico, para o êxodo do povo judeu, aqui representado por Bloom, “the wandering jew” (*U* 9.1209; *U* 15.1245).

²¹⁶ Elias, lembra Derrida, é um dos seus nomes próprios ao referir os videntes cegos da tradição bíblica. Vide *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* 28.

²¹⁷ Vide *UG* 92.

²¹⁸ *U* 6. 966-967 (93) “Recorda-te da voz como a fotografia te recorda a cara.” Vide *UG* 91.

privilégio concedido à *phonè*, apesar de Joyce reconhecer a impossibilidade de o fazer sem ser através dos fantasmas produzidos pelo artifício da escrita, não de luz, *photographia*, mas de sombra, *skiagraphia*, como patenteia o gesto simbólico de Stephen ao quebrar violentamente o lustre com a bengala quando confrontado com o fantasma da mãe exortando-o ao arrependimento: “*Nothung! (He lifts his ashplant with both hands and smashes the chandelier. Time’s livid final flame leaps and, in the following darkness, ruin of all space, shattered glass and toppling masonry).*”²¹⁹ A catástrofe e a ruína resultantes do seu gesto dramático retomam com uma diferença a sua definição da arte irlandesa: “The cracked lookingglass of a servant.”²²⁰

Na verdade, a personificação do gramofone mal disfarça a sua morte latente. Quando interrompe a última fala de Elijah além de repetir fora de contexto, *sem saber*, o anúncio anterior, a sua voz deixa de reproduzir fielmente para desfigurar a gravação e o que se ouve é o disco riscado, a repetição arruinada:

THE GRAMOPHONE

Jerusalem!

Open your gates and sing

Hosanna...²²¹

THE GRAMOPHONE

(*drowning his voice*) Whorusalaminyourhighhohhhh ... (*the disc rasps gratingly against the needle*)²²²

²¹⁹ U 15.4242-4245 (475). “Nothung! Levanta a bengala com ambas as mãos e desfaz o lustre. A lívida chama final do tempo saltita e, na subsequente escuridão, ruína de todo o espaço, vidro estilhaçado e alvenaria desfeita.”

²²⁰ U 1. 146 (6). “O espelho quebrado de uma criada.”

²²¹ U 15. 2170-2173 (413). “Jerusalém/ Abre as portas e canta / Hossana...”

As palavras de Stephen começam por repetir o início do Evangelho segundo S. João (1:1) e o final de “Gloria Patri”, para anunciar a catástrofe, o caos, a ruína da palavra dita primeira antes da entrada em cena de Mananaun Maclir, deus irlandês do mar, duplo de Hermes (também duplo de Thoth), cujo nome invoca com a sua voz sibilante de ondas e ventos:²²³

STEPHEN

In the beginning was the word, in the end the world without end. ²²⁴

Inicialmente gizado por Joyce como duplo de Bloom com o chapéu (de Hamlet) de Stephen,²²⁵ o deus da escrita, na pele de Virag (palavra húngara para flor), “basilicogrammate”, desce pela chaminé encasacado em vários sobretudos, encimados por uma gabardina, “a brown Macintosh”, sinónimo de anonimato ou invisibilidade que, neste caso, ao invés de dissimular, remata a sua aparência múltipla, debaixo da qual traz, à semelhança de Fedro, um rolo de pergaminho, a escrita. Retorna para re-validar a escrita sem a intervenção do rei. Retorna para responder ao rei, para retomar o diálogo interrompido pela narração de Sócrates (Platão) e exercer o direito da contradita. Na cabeça usa a coroa simbólica da união dos dois lados do Egipto – o *pshent* – apresentando-se descaradamente como usurpador do lugar de Thamous: a ostentação das insígnias faraónicas significa a submissão do rei à sua lei, a transferência de poderes

²²² U 15. 2210-2212 (414). “(afogando a sua voz) Putusalamnoteultíss... (o disco risca-se asperamente contra a agulha).”

²²³ Vide U 15. 2269 (416).

²²⁴ U 15.2236 (215) “No princípio era o verbo, afinal (no fim) o mundo sem fim.”

²²⁵ “Lipoti Virag, Bloom’s double, wearing Stephen’s hat...” (“Lipoti Virag, duplo de Bloom, usando o chapéu de Stephen...”). *Drafts & Typescripts*, JJA 223. Cf. páginas 36-38 deste estudo.

necessária para restituir o valor denegado na outra história pelo decreto régio. Em suma, cumpre-se a *ameaça parricida* que assombra Platão, Sócrates e o rei, embora nesta cena de família os papéis de pai e filho estejam respectivamente delegados em Bloom e Stephen. Desloca-se desajeitadamente sobre andas cor-de-rosa, próteses das asas perdidas de falcão ou íbis, sugerindo uma perspectiva privilegiada, logo contrariada pela dificuldade da personagem em se equilibrar. O monóculo (também este subtraído ao seu legítimo dono) confirma a visão deficiente e a necessidade de compensação da privação pela prótese. A visão das suas orelhas ornadas com uns penachos finaliza a apresentação (a primeira, pois sofrerá várias mutações), como que para legitimar a sua descendência híbrida do íbis:

*(Lipoti Virag, basilicogrammate, chutes rapidly down through the chemneyflue and struts two steps to the left on gawky pink stilts. He is sausaged into several overcoats and wears a brown macintosh under which he holds a roll of parchment. In his left eye flashes the monocle of Cashel Boyle O'connor Fitzmaurice Tisdall Farrell. On his head is perched an Egyptian pshent. Two quills project over his ears.)*²²⁶

Quantas personagens abriga ou transporta nos sobretudos? *Mais de uma e menos de uma*. Restos ou fantasmas de Fedro, Sócrates, Shakespeare, Platão, Thamous, Moisés, Joyce, Dédalo, Bloom, Stephen, além de Thoth, claro, e de muitos outros, confluem e convivem em Virag. O nome de Sócrates é mesmo invocado por Stephen no início do episódio, juntamente com o de Shakespeare, seu duplo, e de Bloom (numa das

²²⁶ U 15. 2303-2310. “(Lipoti Virag, basilicogrammate, cai rapidamente pela chaminé e ensaia dois passos para a esquerda desajeitadamente em andas cor-de-rosa. Está encheado em vários sobretudos e traz uma gabardina castanha debaixo da qual segura um rolo de pergaminho. No olho esquerdo brilha o monóculo de Cashel Boyle O'connor Fitzmaurice Tisdall Farrell. Na cabeça traz empoleirado um pshent egípcio. Dois penachos projectam-se das suas orelhas).”

muitas vezes em que é convocado), e brindado com o epíteto jocoso “henpecked Socrates”²²⁷ (bicado por Thoth? pela bengala-pena de Stephen? pelo bico da pena de Joyce? ou pelo dedo de Platão do postal de Oxford de onde parte Derrida em *La carte postale?*²²⁸), depois da proclamação do gesto como linguagem universal, o dom das línguas, a linguagem perfeita mediadora dos estados da alma (da essência do *eidos*), capaz de dar visibilidade à entelúquia como se fosse uma pintura móvel.²²⁹

So that gesture, not music not odour, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm.²³⁰

O que começara por se apresentar como a defesa da linguagem gestual, também aquela que acompanha a retórica e que parece ir ao encontro da apologia do *logos*, enquanto sinónimo de verdade e saber na perspectiva socrática, a desejada imediaticidade, não fora a ausência da fala (pois uma substituiria a outra), revela-se

²²⁷ U 15. 111 (353). Optámos por não traduzir esta citação pelo facto de a palavra “henpecked” referir figurativamente a submissão masculina ao controle feminino, embora em português a palavra galinha seja usada para referir pejorativamente mulher. O atributo deve-se, segundo Schork, a uma alusão à mulher do filósofo, Xanthippe, cuja atitude, no momento em que este recebe os seus discípulos antes de morte, é relatada no *Fédon* (60a) e comentada depreciativamente por Platão como uma coisa costumeira nas mulheres. Vide R.J. Schork, *Greek and Hellenic Culture in Joyce* (Gainesville: University Press of Florida, 1998) 141. O que Sócrates terá aprendido com a mulher, nas palavras de Stephen respondendo a Eglinton, terá sido a dialéctica, pelo exercício da argumentação, acrescentando o que este terá aprendido com a mãe: “What useful discovery did Socrates learn from Xanthippe? / – Dialectic, Stephen answered: and from his mother how to bring thoughts into the world.” U 9.233-234. (“Que descoberta útil aprendeu Sócrates com Xanthippe? / – A dialéctica, respondeu Stephen: e com a sua mãe como trazer pensamentos ao mundo.”).

²²⁸ “Socrate, celui-ci écrit – assis, plié, scribe ou copiste docile, le secrétaire de Platon, quoi. (...) Platon est derrière lui (...) Du doigt tendu il a l’air d’indiquer, de désigner, de monter la voie ou de donner un ordre – ou de dicter (...)” “Envois”, CP 14. (“Sócrates, esse escreve – sentado, dobrado, escriba ou copista dócil, o secretário de Platão, ou semelhante. [...] Platão está *atrás* dele [...] De dedo estendido, tem o ar de indicar, de designar, de mostrar a via ou de dar uma ordem – ou de ditar [...]”).

²²⁹ A palavra grega *entelekheia* (*én*, dentro, *télos*, finalidade ou propósito, *ékhein* ter, possuir) refere o conceito aristotélico de “essência da alma”.

²³⁰ U 15. 105-107 (353). “De forma que o gesto, não a música, não o odor, fosse a linguagem universal, o dom das línguas, tornando visível não o sentido vulgar mas a primeira entelúquia, o ritmo estrutural.”

afinal parte do duplo gesto do qual resulta este jogo de representação e dissimulação infinito atravessado por múltiplas vozes. Começa pela repetição do mito de Babel tendo Virag como protagonista, empunhando um rolo de pergaminho: desce pela chaminé, indício do desmoronamento da torre, munido de andas para tentar compensar a altura ou compensar a diferença, como atrás referimos; é senhor de um discurso convulsivo e desconexo, sinal da ruína do *logos* do qual ainda é representante na qualidade ambígua de usurpador e usurpado. Ao invés da desejável transparência aparentemente enunciada, as suas múltiplas faces e vozes, ilustrativas do carácter fantasmático da sua identidade, atestam de forma visível a obscuridade de uma escrita marcada pela iterabilidade, logo, pela heterogeneidade e pela heteronomia, similar à que Derrida nos dá a pensar.

Virag, “scorpion tongue”,²³¹ começa por descrever as prostitutas; só depois apresenta o rolo de pergaminho chave-de-todos-os-enigmas a Bloom, o Ulisses – também Sócrates – que será coroado rei no decorrer das peripécias da noite, além vir a reincarnar o retorno do messias numa Jerusalém feita à sua imagem, Bloomusalem. Lê-o ao contrário, às avessas, como fizera Bloom ao ler a notícia do falecimento de Patrick Dignam na página do jornal ainda em fase de composição tipográfica, em “Aeolus” – a inversão da ordem dos caracteres desperta, por analogia, a memória da imagem do pai ensinando-o a ler (ao contrário) no livro sagrado judaico, e a memória da história que liga o Egito a Jerusalém, rebaptizada pela mordacidade da personagem como “house of bondage”.²³² É de forma impositiva que oferece o fármaco que traz, “I bring thee thy answer”:

²³¹ U 15. 2601 (425).

²³² U 7. 205 (101) “Reads it backwards first. Quickly he does it. Must require some practice that. mangiD kcirtaP. Poor papa with his hagadah book, reading backwards with his finger to me. Pessach. Next year in Jerusalem. Dear, O dear! All that long business about that brought us out of the land of Egypt and into the house of bondage. *Alleluia. Shema Israel Adonai Elohenu.* (“Lê-o ao contrário primeiro. Fã-lo depressa. Deve requer bastante prática isso. mangiD kcirtaP. Pobre papá com o seu livro hagadah, lendo ao contrário com o dedo apontado para mim. Pessach. Próximo ano em Jerusalém. Ó meu deus! Toda aquela

Open Sesame! Cometh forth! (*he unrolls his parchment rapidly and reads, his glowworm's nose running backwards over the letters which he claws*) Stay, good friend. I bring thee thy answer.²³³

Tal como no mito original, a escrita é apresentada como remédio para a memória, preventivo do esquecimento, com a diferença de ter o selo real falsificado, a dupla assinatura a confirmar a validação da não-verdade como verdade, da fraude como original, “Hoax”:²³⁴

See, you have forgotten. Exercise your mnemotechnic. *La causa è santa*. Tara. Tara. (*Aside*) He will surely remember.²³⁵

O rolo de pergaminho pretende constituir a prova material irrefutável da eficácia da mnemotécnica, da arte da ficção, talvez simulacro da “máquina hipermnésica” de *Ulysses*. Na farmacopeia joyciana, o acónito substitui o *pharmakon*, mantendo, no entanto, a ambiguidade da taxonomia, acentuada pelo movimento de enrolar e desenrolar o rolo de pergaminho: por um lado, é o veneno com que o pai de Bloom se suicidou, por outro, é recomendado para estados de “agitated fear”:

longa confusão sobre aquilo que nos trouxe da terra do Egito e para a casa da opressão. *Alleluia. Shema Israel Adonai Elohenu.*”)

²³³ U 15. 2434 (420) “Abre-te Sésamo. Avança! (desenrola rapidamente o pergaminho e lê, com o nariz de pirilampo correndo ao contrário atrás das letras que a-garra). Fica meu amigo. Trago-te a tua resposta.” A alusão ao conhecido conto de *As mil e uma noites*, “Ali Baba e os quarenta ladrões”, traz à cena uma obra cuja origem se perde no tempo e cujo autor ou autores se desconhecem e vem vincar a origem arruinada da escrita, bem como a sua associação à magia. “I bring thee thy answer” surge como acrescentamento já fase final de revisão de provas (5 de Dezembro de 1921). Vide *Ulysses*, “ ‘Circe’ & ‘Eumaeus’ Placards”, *JJA*, 141.

²³⁴ U 15. 2340 (418).

²³⁵ U 15. 2384- 2385 (419) “Vês, esqueceste-te. Exercita a tua mnemotécnica. *La causa è santa*. Tara. Tara. (aparte) Ele lembrar-se-á de certeza.” A palavra repetida, Tara, alude a uma ópera de Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots*. Vide Thorton 142.

VIRAG

(excitedly) I say so. I say so. E'en so. Technic. *(He taps his parchmentroll energetically)* This book tells you how to act with all descriptive particulars. Consult index for agitated fear of aconite (...).²³⁶

A contaminação assim sugerida entre veneno e remédio, verdade e não-verdade, *mnémè* e *hypomnèsis* remete-nos para a contaminação apontada na leitura de Derrida. Quando noite dentro reflecte sobre os contornos tão indefiníveis quanto mutáveis da memória, Bloom lembra-se da necessidade de se lembrar, de exercitar a memória, prescrita por Virag, mas as suas palavras dão conta da inevitabilidade da ruína, da contaminação da memória pelo esquecimento: “Mnemo. Confused light confuses memory”.²³⁷

A referência a “Parallaxe” que ocupara Bloom à hora de almoço, em “Lestrygonians”,²³⁸ quando reflectia sobre a linguagem e a memória, é repetida por Virag.²³⁹ Se, por um lado, traduz o desejo de visão estereoscópica, por outro reitera a ruína da memória, o carácter compósito e a relatividade espaço-temporal da memória constatado por Bloom (e por Stephen, com outra formulação). Virag, à semelhança de Bloom, transpõe de imediato a paralaxe para o plano da linguagem, “Polysyllabax!”, comparando, a conjugação de adereços das prostitutas, a arte da sedução, aos artifícios

²³⁶ U 15. 2392-2394 (419). “*(excitadamente)* É como digo. É como digo. É isso mesmo. Técnica. *(bate no rolo energeticamente)* Este livro diz-te como actuar com todos os pormenores descritivos. Procura medo agitado do acónito no índice remissivo (...)”

²³⁷ U 15. 2737. “Mnemo. Luz confusa confunde a memória.”

²³⁸ “Parallax. I never exactly understood.” U 8.110. (“Paralaxe. Nunca percebi muito bem.”)

²³⁹ Termo da astronomia, a paralaxe refere a imagem resultante da justaposição de várias perspectivas diferentes de um objecto num mesmo momento de tempo, o que implica a relatividade respeitante aos diferentes tempos estabelecidos pelos fusos horários. A paralaxe permite ao mesmo tempo uma visão fragmentária e globalizante resultante da justaposição de tempos e espaços paralelos.

da linguagem e da representação como efeito de ilusão de óptica de um espelho ora côncavo ora convexo. Fá-lo, não num registo condenatório, como Sócrates o fizera, criticando os alienadores da verdade, os charlatães ilusionistas (poetas, pintores) pela criação de fantasmas como reflexos efémeros na água escura, “peintures ombrées”, como se viu, mas com uma idêntica ironia na constatação prazenteira do que causa o logro:

Meretricious finery to deceive the eye. (...) Never put on you tomorrow
what you can wear today. Parallax! (...). Pollysyllabax!”²⁴⁰

A fala e a escrita encontram-se satirizadas paralelamente num entremez em que o mito de Narciso e Eco (mito caro a Derrida, como veremos) se cruza com os carrolianos Tweedledee e Tweedledum,²⁴¹ representados por Philip Drunk e Philip Sobber, professores de Oxford com o rosto de Matthew Arnold (caricaturando o saber tradicional, bem como o poder da arte dar aparência de vivo ao morto),²⁴² em diálogo com Stephen, o estudante que aspira a ser poeta – no momento em que lhe perguntam pelo livro e pela bengala, as vozes dos gémeos siameses reúnem-se, contaminam-se,

²⁴⁰ U 15. 2332-2334 (418). “Refinamento meretrício para iludir o olhos. (...) Nunca vistas amanhã o que podes usar hoje. (...) Paralaxe. (...) Polisilabaxe!”

²⁴¹ Tweedledee e Tweedledum começam por ser uma repetição de Carroll – repetição com uma diferença – aproveitando as figuras de um poema, “nursery rhyme”, de autor anónimo. Estas duas personagens, representativas do modelo e o seu reflexo, da realidade e da ficção como espelho distorcido, sublinham o carácter onírico da ficção: produto do sonho de Alice, lembram-na de que não adianta chorar ou gritar pois tal não altera a sua realidade de sonho dentro do sonho do rei. Vide Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass in The Works of Lewis Carroll*, ed. Roger Lancelyn Green (London: Paul Hamlyn, 1965) 147-159.

²⁴² Vide U 15.2512-2514 (422). Em “Telemachus”, Matthew Arnold aparecera como máscara no rosto de um jardineiro surdo puxando a segadora para a sombra, vide U 1.173-175.

expondo o babelismo ampliado depois em *Finnegans Wake* por Shem e Shaun: “Clever ever. Out of it out of it. By the bye have you the book, the thing, the ashplant?”²⁴³”

A reposição da fábula do mistério da concepção de Cristo e a questão da incerteza da paternidade da escrita, definida como *legal fiction* – “Paternity may be a legal fiction.” –,²⁴⁴ passa de citação da sátira *La vie de Jesus*, de Leon Taxil,²⁴⁵ a jogo de representação teatral, como que para certificar a genealogia alada da escrita, cujo pai passa assim de íbis a pombo:

- *Qui vous a mis dans cette fichue position?*

- *c'est le pigeon, Joseph.*²⁴⁶

PHILIP DRUNK

(Gravely) Qui vous a mis dans cette fichue position, Philippe?

PHILIP SOBER

*(Gaily) c'était le sacré pigeon, Philippe.*²⁴⁷

²⁴³ U 15.2537-2538 (423). “Sempre esperto. Fora daí fora daí. A propósito, tens o livro, a coisa, a bengala?”

²⁴⁴ U 9.844 (170). “A paternidade pode ser uma ficção legal.” Estas palavras de Joyce são reiteradas por Derrida, na leitura da carta de Kafka ao pai: nelas lê a errância, a destinerrância, e o parasitismo como o mais próprio da literatura na sua condição de vulnerável órfã (apontada por Platão e Sócrates). Vide “La littérature au secret. Une filiation impossible”, *DM* 183.

²⁴⁵ Esta referência surge pela primeira vez em “Proteus” no pensamento de Stephen por associação com o nome de uma antiga fortaleza em Dublin (outro simulacro de Babel?), Pigeon House. Sobre a explicação desta alusão, vide Don Gifford, *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses* (Berkeley: University of California Press, 1988) 52.

²⁴⁶ U 3.161-162 (34).

²⁴⁷ U 15. 2582-2585 (425).

Precede a saída do *pharmakeus*, de Virag, a materialização da fraude, do fantasma, testemunho do poder da magia da pintura e da escrita como artes capazes de dar a aparência de vida ao ausente ao ponto de produzir por artifício cosmético a ilusão absoluta, tornando impossível a distinção entre o original e a cópia, contra os argumentos de Sócrates e indo, ao mesmo tempo, ao encontro deles. Bloom divide-se e Henry Flower (seu duplo entre muitos) aparece na forma de auto-retrato (neo-barroco-kitsch) enquanto *dandy*-messias-cupido-pés-de-pardal, personificação do pseudônimo adotado na correspondência amorosa com Martha Clifford, fantasma da Marthe de Joyce que assim traz o fantasma do autor à cena.²⁴⁸ Uma cítara, talvez substituto da lira, completa a composição dando a ver arte de Henry-Bloom-Joyce:

*(He wears a dark mantle and drooping plumed sombrero. He carries a silverstringed inlaid dulcimer and a longstemmed bamboo Jacob's pipe, its clay bowl fashioned as a female head. He wears dark velvet hose and silverbuckled pumps. He has the romantic Saviour's face with flowing locks, thin beard and moustache. His spindlelegs and sparrow feet are those of the tenor Mario, prince of Candia. He settles down his goffered ruffs and moistens his lips with a passage of his amorous tongue.)*²⁴⁹

²⁴⁸ Martha resulta do cruzamento de vários fios. Por um lado refere-se a Marthe Fleischman, com quem Joyce manteve uma correspondência amorosa clandestina durante algum tempo em Zurique e, embora não assinasse com pseudônimo, trocava a letra “e” pela correspondente grega. Sobre esta contaminação da ficção com a realidade, vide Ellmann, *James Joyce* 463. Por outro, constitui uma alusão à ária “M’Appari” (de que Joyce muito gostava) da ópera de Frieddrick von Flotow, *Martha*, referida recorrentemente, de forma mais ou menos explícita, desde o sétimo episódio. Vide Thorthon 108.

²⁴⁹ U 15. 2482-2486 (422). “Veste um manto escuro e um *sombrero* emplumado à banda, traz uma cítara marchetada argentocordoada e um longo cachimbo de Jacob em bambu, o fornilho de barro modelado em forma de cabeça de mulher. Veste um calção de veludo escuro escaarpins argentofivelados. Tem o rosto romântico do salvador com caracóis graciosos, barba fina e bigode. As suas pernaspaudevirartripas e pés de pardal são as do tenor Mário, príncipe de Cândia. Compõe os seus tufos pagueados e humedece os lábios com um deslizar da sua língua amorosa.)

O sonho de Bloom é escrever o livro da sua vida, a sua autobiografia enquanto inscrição das suas experiências – “the whole galaxy of events”²⁵⁰ – num registo à partida próximo da verdade, da realidade, sugerido pelo título, “*My Experiences in, let’s say, in a Cabman’s Shelter*”,²⁵¹ lido por Derrida como o grande sonho (hegeliano) de Joyce, o desejo do regresso, do eterno retorno, do domínio do *autos* sobre a sua escrita: “(...) la circumnavigation autobiographicoencyclopedique d’Ulisse (...)”.²⁵² Mas, além das muitas ficções que vai compondo com os restos do dia e da memória, apenas criou uma história, depois ter sucumbido aos encantos de sereia de uma Nausica, Gerty, na praia de Sandymount, em “Nausicaa”, na qual se auto-retrata como herói romântico, sombrio, enlutado, traçado a partir da antecipação da imagem hipoteticamente idealizada pela heroína: “See ourselves as the others see us (...) *The Mystery man on the Beach, prize titbit story by Mr Leopold Bloom*”.²⁵³ De certo modo, todos os seus sonhos se cumprem em “Circe” de forma excessiva e caricatural, também através dos sonhos e pesadelos de muitos outros.

Se a entrada em cena de Virag foi aparatosa, a saída não é menos surpreendente. No seguimento da deixa de Henry – “All is lost now” – eco das palavras de Bloom, em “Sirens”, recitando o verso de uma ária no momento provável da consumação da traição de Molly,²⁵⁴ que traz à cena o motivo do canto (assobio) enlutado e amoroso de Eco repetindo na invisibilidade o final das palavras de Narciso, a ruína do

²⁵⁰ U 16. 1224 (528). “toda uma galáxia de eventos”.

²⁵¹ U 16. 1231 (528). “As *Minhas Experiências*, digamos, no *Refúgio de um Taxista* (cocheiro)”.

²⁵² UG 66. “(...) a circumnavegação autobiográficoenciclopédica de Ulisses (...)”.

²⁵³ U 13. 1058-1060 (307) “Vermo-nos como os outros nos vêem. (...) *O homem mistério na praia*, premiada história apetitosa do Sr. Leopold Bloom.”

²⁵⁴ Trata-se da ária “Tutto è sciolto” de *La Sonâmbula* de Elvino, cujo nome deu título a um poema de Joyce em sinal do apreço pelas palavras que põe na boca de Bloom (vide, “Pomes Penyeach” in *Poems and Shorter Writings* 55). Esta alusão é explicada por Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce. Early Poetry Through Ulysses* (Dublin: Gill and MacMillan, 1975) 175.

princípio – “All most too new call is lost in all. Echo. How sweet the answer. How is that done? All lost now. Mournful he whistled. Fall, surrender, lost.” –, ²⁵⁵ e após ser confrontado com a entrada da traça e a iminência de destruição dos sobretudos, o deus da escrita desaparafusa a cabeça, divide-se e sai. E com ele desaparece o simulacro. A sua última palavra é, ao mesmo tempo, a onomatopeia (tradução) do grasnido do pato, (caricatura da *phonè*, do *logos*), e a palavra-acusação, e de auto-acusação, de charlatanice a Henry:

HENRY

All is lost now.

(Virag unscrews his head in a trice and holds it under his arm.)

VIRAG’S HEAD

Quack!

*(Exeunt severally)*²⁵⁶

Idêntica duplicidade se observa no gesto derridiano em *Glas*, decapitando ou desconstruindo a teoria do signo, ao tomar para título uma onomatopeia, palavra sem sentido, a que dará sentidos plurais coreograficamente entretecidos nas duas colunas que dividem a página e se dão a ler ao mesmo tempo, em dupla-banda e contra-banda.²⁵⁷

Eco aparecerá pouco depois, como personagem, para, com apenas duas palavras, acentuar o babelismo, a multiplicidade de lábios desta escrita, ao repetir

²⁵⁵ U 11.634-636. “Todo o apelo novo demais está perdido em tudo. Eco. Como é doce a resposta. Como é isso feito? Tudo perdido agora. Enlutado ele assobiava. Ruína, rendição, perda.” “How sweet the answer” é um fragmento, um eco, de uma canção de Thomas Moore “How Sweet the Answer Echo Makes”, sobre esta alusão, vide Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce* 176.

²⁵⁶ U 15. 2634-2639 (426). “Henry – Está (já) tudo perdido./ *(Virag desaparafusa a cabeça num instante e segura-a debaixo do braço) /Virag’s Head- Impostor! / (Exeunt separadamente).*”

²⁵⁷ Vide J. Derrida, *Glas* (Paris: Galilée) 1974.

alterando os últimos sons das palavras de Bloom, trocando “tram” a por “Sham” (imitação), e “School” por “Fool”.²⁵⁸ O que começara com a sugestão do mito de Babel termina com a representação do mito de Medusa no instante de um único gesto, tocando ao mesmo tempo o efeito letal e a necessária obliquidade do olhar, o desvio, como sobrevivência ou possibilidade de porvir, do aparecer da escrita, da arte: a “decapitação” revela a ruína, a ruptura com a origem e a origem como suplemento ou prótese. Veneno e remédio.²⁵⁹ As palavras de Joyce em resposta à reacção negativa a *Finnegans Wake*, considerado trivial por alguns, são esclarecedoras da dimensão plural e única da sua escrita: “Some of my methods are trivial; and some are quadrivial.”²⁶⁰ Nelas se ouvem as palavras de Derrida anteriormente invocadas a propósito da disseminação, “le plus et le moins d’un quatrième terme.”²⁶¹

²⁵⁸ U 15. 3313. Sham é o nome do duplo de Shem em *Finnegans Wake*. Eis o momento do desdobramento por acção de um “*cake-pharmakon*”, remédio e veneno auto-prescrito por outro *pharmakeus* Shem-Thoth-Sócrates-Joyce...: “All were wrong, so Shem himself, the doctator, took the cake, the correct solution being – all give it up? –; when he is a – yours till the rending of the rocks, – Sham.” *Finnegans Wake* (London: Faber and Faber 1939). 170.25. Doravante referenciada por *FW*. “Todos estavam errados, então o próprio Shem, ou doutador, tomou o bolo, sendo a correcta solução – desistir de tudo?; quando é um – teu até ao estilhaçamento dos rochedos, – Sham.” É evidente o jogo entre “Sham” e “rocks”, que numa palavra significa, como se sabe, o trevo tomado como símbolo nacional irlandês, “shamrock”. Dividida, a palavra denuncia a impossibilidade e a catástrofe.

²⁵⁹ Mesmo depois de morta a cabeça de Medusa manteve o poder mortífero, mas, por outro lado, quando desmembrada os pedaços dos seus cabelos tinham o poder de antídoto e talismã contra uma série de males.

²⁶⁰ Citado por Hugh Kenner em *Joyce’s Voices* (London: Faber & Faber, 1978) 83. “Alguns dos meus métodos são triviais; e alguns são quadriviais.” *Trivium* e *quadrivium* correspondem à divisão (na Idade Média) entre duas classes de saber: a primeira compreende a gramática, a retórica e a lógica; a segunda abrange a aritmética, a geometria, a astronomia e a música. Se *trivium* derivou para trivial na linguagem corrente, o mesmo não aconteceu com *quadrivium* a não ser quando Joyce a traduziu para “quadrivial”. Designa hoje a junção de quatro caminhos, assim como trivial refere a de três.

²⁶¹ Cf. página 59 deste estudo.

(1.3.3) *Outra forma de contar*

Outra lógica regula estas farmácias. Outra forma de contar vem entreabrir a possibilidade, e fundar a necessidade, de uma *dupla leitura* e uma *dupla escrita*, um duplo gesto, dando lugar a uma *double science* ou *double scène*,²⁶² ao incalculável deste duplo registo em constante *double bind*. A *double bind* ou *double bande* ou *contrebande* referem a ambivalência, a disjunção, entre o dentro e o fora subjacente a toda a marca, ou seja, o duplo movimento da *différance* que manifesta, ao mesmo tempo, a impossibilidade da unidade ou do sentido, bem como a sua necessária abertura à possibilidade. Estes conceitos ou *sincategoremas*, como Derrida prefere chamá-los em razão da incompletude da sua significação e do seu valor duplo e contraditório (nem/nem, mas também e/e), fazem parte do léxico derridiano tal como *pharmakon*, *supplément*, *différance*, *entre*, *trace*, entre outros, “palavras” que, ao combinarem sob o mesmo nome duas significações incompatíveis e indissociáveis – *double bind* –, procuram traduzir e sublinhar a indecibilidade incondicional de toda a marca ou signo. Através destes sincategoremas visa o filósofo desconstruir a linearidade de uma hierarquia determinada pelos modelos binários, numa palavra, aquilo que designa como o *logocentrismo* do pensamento ocidental: “Ces «mots» admettent dans leur jeu la contradiction et la non-contradiction (et la contradiction et la non-contradiction entre contradiction et la non-contradiction).”²⁶³ A indecibilidade congénita da escrita envolve,

²⁶² Cf. página 29 deste estudo.

²⁶³ “Estas «palavras» admitem no seu jogo a contradição e a não-contradição (e a contradição e a não-contradição entre contradição e não-contradição.” Sobre esta questão, vide “La double séance”, *D* 272-273 (a citação refere-se à página 273). Cf. *Positions* 37 ; “Entre crochets” e “Ja ou le faux-bond”, *PS* 26-80.

como se viu, uma certa cegueira ou *double blind* – “Double bande, *double bind* et double aveuglement jaloux. *Double blind ...*” –²⁶⁴ um entrever entre ver e não ver que obriga não a negar o visível, antes a pensar o visível e o não-visível, ou seja, também *para além* do visível.

Qual é então a verdade da escrita? À presença como desvendamento ou revelação da verdade, da *aletheia*, defendida pelo idealismo platónico – “la vérité comme présence (*ousia*) du présent (*on*)” –,²⁶⁵ e à verdade *aletheiológica* heideggeriana, enquanto aparição do que se mostra escondendo-se, Derrida contrapõe a não-verdade da escrita ou a impossibilidade de revelação da presença. A invisibilidade ou, mais exactamente, a ilisibilidade da escrita, que agora retomamos, diz o silêncio originário (condenado por Sócrates) revelador da relação dissimétrica com o absolutamente outro, é, como dissemos já, a marca do segredo, a cripta do encontro desencontrado com o outro enquanto alteridade ou singularidade absoluta – “Tout autre est tout autre”.²⁶⁶ Não há simetria neste encontro devido ao exílio originário que fractura a unidade e determina o aparecer do ser na diferença e na dissimulação, ditando o acontecer do encontro na separação: “La rencontre *est* séparation”.²⁶⁷

²⁶⁴ “Survivre” (‘JOURNAL DE BORD’) in *Parages* 122. “Dupla banda, *double bind* e dupla cegueira ciumenta. *Double blind...*”

²⁶⁵ “La pharmacie de Platon”, *D* 139. “A verdade como presença (*ousia*) do presente (*on*)...”

²⁶⁶ *DM* 98. “O absolutamente outro é absolutamente outro.”

²⁶⁷ Esta questão essencial do pensamento da desconstrução, é avançada no belíssimo texto dedicado a Edmond Jabès: “La rencontre *est* séparation. Une telle proposition, qui contredit la «logique», rompt l’unité de l’Être – dans le fragile chaînon du «est» – en accueillant l’autre et la différence à la source du sens. Mais, dira-t-on, il faut toujours penser déjà l’être pour dire ces choses, (...). Certes, mais le « il faut toujours déjà » signifie précisément l’exil originaire hors du royaume de l’être, l’exil comme pensée de l’être, et que l’Être n’est ni ne se montre jamais *lui-même*, n’est jamais *présent*, *maintenant*, hors de la différence (dans tous les sens requis aujourd’hui par ce mot). Qu’il soit l’être ou le seigneur de l’étant, Dieu lui-même est, apparaît comme ce qu’il est dans la différence, c’est-à-dire comme la différence et dans la dissimulation.” “Edmond Jabès et la question du livre” in *ED* 111. (“O encontro é separação. Uma tal proposta, que contradiz a «lógica», rompe a unidade do Ser – na frágil malha do «é» – acolhendo o outro e a diferença na origem do sentido. Mas, diremos nós, é preciso pensar já sempre o ser para dizer estas coisas, (...). Sem dúvida, mas o «é preciso sempre já» significa precisamente o exílio originário fora do reino do ser, o exílio como o pensamento do ser, e que o Ser não é nem se mostra jamais *ele próprio*,

Não corresponde esta separação a uma simples ruptura: trata-se de uma outra lógica que rompe a unidade do ser: o que aproxima é também o que afasta. Segundo Blanchot, ela define o que se abre entre o “visível-invisível e o dizível-indizível” subtraindo-se à percepção e apresenta da dilaceração uma completa dissimulação, “une suture parfaite”.²⁶⁸ Derrida dá o nome de *retrait* ou “inaparência diferencial do traço” a essa dissimulação necessária da presença no *aparecer* do ser, a esse duplo movimento de retraimento e retraçamento, de apagamento e reinscrição, que dita o encontro na separação. Ao tomar o conceito de *retrait* de Heidegger, Derrida vai mais longe e defende o apagamento do *traço (trait) primordial*, ou seja, da marca no princípio:

Je le surnommerai le *retrait ou éclipse, l'inapparence différentielle du trait* (...) Un tracé ne se voit pas. N'étant rien, il n'apparaît pas lui-même, il n'a aucune phénoménalité propre et indépendante, et ne se montrant pas, il se retire, il est structurellement en retrait, comme écart, comme ouverture, différentialité, trace, bordure, traction, effraction, etc. Dès lors qu'il se retire en se tirant est *apriori* retrait, inapparence, effacement de la marque dans son entame.²⁶⁹

jamais está *presente, agora*, fora da diferença [em todos os sentidos requeridos por esta palavra]. Seja ele o ser ou o senhor do ente, o próprio Deus é-o, aparece como o que é na diferença, isto é como a diferença e na dissimulação.”)

²⁶⁸ “C’est une séparation qui n’en n’est pas une, tout de même une rupture, mais qui ne se laisse pas apercevoir ni vraiment dénoncée, puisqu’elle est supposée introduire un intervalle entre le visible-invisible et le dicible-indicible. Là où, selon la loi générale, une suture parfaite cache le secret du raccord, le secret ici, à la manière d’une déchirure, se montre en son trait caché.” *L’attente l’oubli* 106-107. (“É uma separação que não é, ainda assim uma ruptura, mas que não se deixa aperceber nem verdadeiramente denunciada, já que pressupõe introduzir um intervalo entre o visível-invisível e o dizível-indizível. No lugar onde, segundo a lei geral, uma sutura perfeita esconde o segredo da junção, o segredo aqui, sob a forma de dilaceração, mostra-se no seu traço escondido.”)

²⁶⁹ J. Derrida, “Le retrait de la métaphore”, *PsyI* 90. “Denominá-la-ei *retrait ou éclipse*, a ‘inaparência’ diferencial do traço [...]. Um traçado não se vê. Não sendo nada, ele em si não aparece, não tem nenhuma fenomenalidade própria e independente, e não se mostrando, retira-se, está estruturalmente em ‘retrait’, como desvio, como abertura, diferencialidade, rastro, tracção, arrombamento, etc. A partir do momento em que se retira retirando-se é *apriori* *retrait*, inaparência, apagamento da marca no seu primórdio.” Optámos por manter o termo *retrait* no original a fim respeitar o alcance do termo.

A desapareição da verdade como presença constitui mesmo a condição de possibilidade e impossibilidade de toda a “manifestação de verdade”, da escrita como suplemento. Sem repetição não haveria verdade: a verdade do ente *descobre* no *eidōs* o que pode ser repetido como o *mesmo*, o claro, o estável, o identificável como idêntico a si.²⁷⁰ É a repetição como possibilidade de duplicação, de acrescentamento, que torna possível que o ente seja o que é na sua idealidade, no seu *eidōs*. Assim sendo, na sua verdade (*pseudo-vérité*, remarca Derrida), na presença da sua identidade e da identidade da sua presença, o ente-presente *aparece* já na origem, na sua essência, como possibilidade de duplicação (de não-verdade no sentido platónico) do aparecer, em virtude da qual a sua identidade se dispersa e multiplica em fantasmas e simulacros:

La disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l’origine présent de la présence est la condition de toute (manifestation de) vérité. La non-vérité est la vérité. La non-présence est la présence. La différence, disparition de la présence originaire, est à la fois, la condition de possibilité et d’impossibilité de la vérité. À la fois, «À la fois» veut dire que l’étant-présent (*on*) dans sa vérité, dans la présence de son identité et de l’identité de sa présence se *double* dès qu’il apparaît, dès qu’il se présente. *Il apparaît dans son essence comme possibilité de sa propre duplication. C’est-à-dire, en termes platoniciens, de sa non-vérité la plus propre, de sa pseudo-vérité réfléchit dans l’icône, le phantasme ou le simulacre. Il n’est ce qu’il est,*

Derrida recorre à etimologia para mostrar contiguidade entre *traço* e rastro, bem como a dimensão e a imemorabilidade da relação entre ambos: o termo *traço* envia, por um lado, para ação de traçar, abrir caminho, indicar uma via, marcar os contornos de uma figura, desenhar, inscrever, próxima da noção (comum) de rastro (impressão, sulco ou marca vestígio); por outro, sugere a ligação com *traher*, lembrando a traição subjacente ao traço sempre infiel na tradução ou representação.

²⁷⁰ Vide “La pharmacie de Platon”, D 210.

identique à soi, unique, qu'en *ajoutant* la possibilité d'être *répété* comme tel. Et son identité se creuse de cette ajout, se dérobe dans le supplément qui la présente.²⁷¹

O que Derrida vem mostrar é a divisão, a heterogeneidade, a ruína latente no princípio platónico, como já o havia feito em *De la grammatologie*, dando a ver que se o *logos* é a imagem fiel ao *eidos* (figura da visibilidade inteligível do ente), ele começa por se produzir (na origem) como pintura primeira, profunda e invisível (entendida como sua *não-verdade* no pensamento de platónico), logo, é já sempre pintura de pintura, pelo que, seguindo esta lógica, também a pintura, no sentido comum, a pintura do pintor, quando aparece ou se dá a ver, começa por ser uma pintura de pintura, o mesmo acontecendo com a escrita, já sempre representação de representação. A palavra e a escrita, assim como a pintura, são já sempre repetição de repetição, suplemento de suplemento, remédio e veneno no aparecer e no *eidos*, razão pela qual não há *escrita verdadeira*:

On transporte la chose dans son double (c'est-à-dire déjà dans une idéalité) pour un autre et la représentation parfaite est toujours déjà autre que ce qu'elle double et re-présente. L'allégorie commence là. La peinture «directe» est déjà allégorique et passionnée. C'est pourquoi il

²⁷¹ “La pharmacie de Platon”, *D* 209-210. “A desapareção da verdade, a desapareção (o retraimento) da origem presente da presença é a condição de toda a (manifestação de) verdade. A não-verdade é a verdade. A não-presença é a presença. A *différance*, desapareção da presença originária é ao mesmo tempo a condição de possibilidade e de impossibilidade da verdade. Ao mesmo tempo, «Ao mesmo tempo» quer dizer que o ente-presente (*on*) na sua verdade, na presença da sua identidade e da identidade da sua presença *dobra-se* a partir do momento em que aparece, a partir do momento em que se apresenta. *Ele aparece na sua essência como* possibilidade da sua própria duplicação. Quer dizer, em termos platónicos, da sua não-verdade mais própria, da sua pseudo-verdade reflectida no ícone, no fantasma ou o simulacro. Ele não é o que é, idêntico a si, único, senão *acrescentando-lhe* a possibilidade de ser *repetido* como tal.”

n’y a pas d’écriture *vraie*. (...) L’écriture comme peinture est donc à la fois le *mal* et le *remède* dans le *phainesthai* ou dans *l’eidos*.²⁷²

Ao conceito de signo saussuriano, assente no princípio binário significante/significado, segundo o qual a escrita seria tão-só a representação do significante fónico, e, por conseguinte, representação de representação, “signo de signo”,²⁷³ Derrida contrapõe o pensamento do rastro ou o jogo da *différance* demonstrando que a escrita não é “imagem” ou “figuração”, a não ser que para tal se repensassem a natureza e a lógica da imagem, evidenciando de que forma a palavra e a escrita, o “representado”, são sempre já representação de re-representação, como se disse, e se produzem como estrutura de reenvio infinito, razão pela qual se não confinam à simplicidade de uma origem plena ou ao princípio da identidade – *La chose même est un signe*:

La chose même est un signe. (...) L’identité à soi du signifié se dérobe et se déplace sans cesse. Le propre du *representamen*, c’est d’être soi et un autre, de se produire comme une structure de renvoi, de se distraire de soi. Le propre du *representamen*, c’est de n’être pas *propre*, c’est-à-dire absolument *proche* de soi (*prope*, *proprius*). Or le *représenté* est toujours déjà un *representamen*.²⁷⁴

²⁷² G 412-413. “Transportamos a coisa no seu duplo (quer dizer já numa idealidade) por um outro e a representação perfeita é já sempre outra coisa que não a que ela dobra ou re-presenta. A alegoria começa aí. A pintura directa é já alegórica e apaixonada. Por isso *não há escrita verdadeira*. (...) A escrita como a pintura é pois ao mesmo tempo remédio e veneno no *phainesthai* ou no *eidos*.” Cf. “La pharmacie de Platon”, *D* 232-233.

²⁷³ Vide G 63.

²⁷⁴ G 72. “A própria coisa é um signo. (...) A identidade a si do significado furta-se e desloca-se sem cessar. O próprio do *representamen*, é ser o si e um outro, de se produzir como estrutura de reenvio, de se distrair de si. O próprio do *representamen*, é de não ser *próprio*, quer dizer absolutamente *próximo* de si

A impossibilidade de coincidência revela o carácter fantasmático da identidade, enquanto processo de experiência infinita de uma não-identidade a si: o primado da *phonè*, o primado da identidade afirma-se pela proximidade com o autor, mas quando falamos, diz Derrida, somos mais de um – “je suis un instrument désaccordé, un instrument en deux. Je suis plié en deux avec un instrument double, bifide, perfide, parjure.”²⁷⁵ Ao repensar a relação entre a imagem e a “coisa” representada, o filósofo desconstrói o mito de Narciso dando a ver a assimetria, a infidelidade da imagem em relação ao dito original. Contrariando o mito da circularidade do regresso, da unidade subjacente ao “autos”, a escrita dissocia o próprio de si próprio, produz o fantasma, expondo a heteronomia do “eu”, a heteronomia de si consigo, *mais de um*: “un plus un font au moins trois”:

Dans ce jeu de la représentation, le point d’origine devient insaisissable. Il y a des choses, des eaux et des images, un renvoi infini des uns aux autres mais plus de source. Il n’y a plus d’origine simple. Car ce qui est reflété se dédouble *en soi-même* et non seulement comme addition à soi de son image. Le reflet, l’image, le double dédouble ce qu’il redouble. L’origine de la spéculation devient une différence. Ce qui peut se regarder n’est pas un et la loi de l’addition de l’origine à sa représentation, de la chose à son image, c’est que un plus un font au moins trois.²⁷⁶

(*prope, proprius*). Ora o representado é sempre já um *representamen*.” Cf. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène* (Paris: Presses Universitaires, 1967) 49-50, n. 1. Doravante referenciada por *VP*.

²⁷⁵ “Envois” *CP* 156. “...sou um instrumento desafinado, um instrumento em dois. Estou dobrado em dois com um instrumento duplo, bífido, pérfido, perjúrio.”

²⁷⁶ *G* 55 “Neste jogo da representação, o ponto de origem torna-se inatingível. Há coisas, águas e imagens, um reenvio infinito de uns a outros mas não origem (nascente). Já não há origem simples. Pois o

A escrita no sentido de *arqui-escrita* revela a interrupção da mediação: não há mediação, não há ecrãs, a palavra – véu, textura, tecido do texto – só desoculta para ocultar, não se dá ao aparecer de uma presença: “Or, l’espacement comme écriture est le devenir-absent et devenir-inconscient du sujet.”²⁷⁷ Entre a voz e a escrita, o espelho, se o houver, é um espelho fragmentado e abissal entre a exterioridade e a interioridade, a errância infinita entre a palavra perdida e a palavra prometida: “L’écriture se déplace sur une ligne brisée entre la parole perdue et la parole promise.”²⁷⁸

Se a escrita é um véu, um disfarce ou “travestimento” que vela a língua, como propõe Saussure na senda da tradição literário-filosófica ocidental,²⁷⁹ então, acrescenta Derrida, desconstruindo a dimensão onto-teológica-hermenêutica e judaico-cristã da ideia de véu como sinónimo de revelação da luz e da verdade, revelador do carácter irreduzivelmente irrepresentável do evento, detrás do qual não há nada para ver a não ser a abissal dissimetria entre o modelo e a representação:

que reflectido desdobra-se *em si mesmo* e não apenas como adição a si da sua imagem. O reflexo, a imagem, o duplo desdobra o que reduplica. A origem da especulação torna-se uma diferença. O que pode olhar-se não é um e a lei da adição da origem à sua representação, da coisa à sua imagem, é que um e um são pelo menos três.”

²⁷⁷ G 100. “Ora o espaçamento como escrita é o devir-ausente e o devir-inconsciente do sujeito.”

²⁷⁸ ED 104. “A escrita desloca-se sobre uma linha estilhaçada entre a palavra perdida e a palavra prometida.”

²⁷⁹ A gramatologia enquanto prática textual vigilante expõe o fundamento falacioso da teoria do signo saussuriana, assinalando a cesura e a contaminação entre o dentro e o fora: “C’est même pour Saussure un vêtement de perversion, de dévoiement, habit de corruption et de déguisement, un masque de fête qu’il faut exorciser, c’est-à-dire conjurer par la bonne parole: « L’écriture voile la vue de la langue: elle n’est pas un vêtement mais un travestissement » (p. 51). Étrange «image». On soupçonne déjà que si l’écriture est «image» et «figuration» extérieure, cette «représentation» n’est pas innocente. Le dehors entretient avec le dedans un rapport qui, comme toujours, n’est rien moins que de simple extériorité. Le sens du dehors a toujours été dans le dedans prisonnier hors du dehors, et réciproquement. ” G 52. (“É mesmo para Saussure uma vestimenta de perversão, de desvio, hábito de corrupção e de disfarce, uma máscara de festa que é preciso exorcizar, quer dizer, conjurar através da boa palavra: «A escrita vela a vista da língua: ela não é uma vestimenta mas um travestimento» [p. 51] Estranha «imagem». Suspeitamos já que a escrita é «imagem» e «figuração» exterior, esta «representação» não é inocente. O fora mantém com o dentro uma relação que, como sempre, não é nada menos do que uma simples exterioridade. O sentido do fora sempre esteve no dentro prisioneiro fora do fora, e reciprocamente.”)

L'être qui s'annonce dans l'illisible est au-delà de ces catégories, au-delà, s'écrivant, de son propre nom.²⁸⁰

A este véu que nada vela dá Derrida o nome de *tallith* (xaile branco de oração judaico), em nome da nocturna solenidade que acompanha a prece (que sempre se faz de olhos fechados). Através dele denuncia e critica a consignação clássica do ver ao saber, à luz, – “*Idein, eidos, idea*: toute l’histoire, toute la semantique de l’idée européenne, dans sa genealogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au savoir...” –,²⁸¹ ou seja, a chamada *fotologia* ocidental ou tratado da luz, termo levinasiano que designa a história da filosofia ocidental fundada na metáfora da luz e da sombra,²⁸² do esconder-se e do aparecer, e, simultaneamente, desconstrói o *tocar* ou o tacto como o sentido mais estreitamente ligado à verdade e, por essa razão, o mais reconhecido pela filosofia ocidental.²⁸³ Este véu pertence a outra lógica do véu, é antes

²⁸⁰ ED 115. “O ser que se anuncia no ilisível está para além dessas categorias, para além de, escrevendo-se, do (no) seu próprio nome.”

²⁸¹ MemA 18. “*Idein, eidos, idea*: toda a história, toda a semântica da *ideia* europeia, na sua genealogia grega, sabemos-lo, vemos-lo, consigna o ver ao saber.” *Memórias de cego* 20.

²⁸² Vide Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*. “(...) toute l’histoire de notre philosophie est une photologie, nom donné à l’histoire ou au traité de la lumière (...)” ED 45. (“[...] toda a história da nossa filosofia é uma fotologia, nome dado à história ou tratado da luz [...].”)

²⁸³ “Quant au toucher, on pourrait montrer que de Platon à Husserl ou à Merleau-Ponty, en passant surtout par Aristote, Kant, etc., il constitue, avant même la vue, le sens fondamental, un sens dont le privilège absolu (ce que je surnomme l’haptocentrisme – souvent méconnu ou mal interprété) organise une sorte d’intuicionisme commun à toutes les philosophies, même à celles que se prétendent non-intuicionnistes, et même au discours évangélique. C’est ce que j’essaie de montrer dans ce livre sur Nancy, qui est aussi un livre sur la main, la main de l’homme et la main de Dieu. (...) La limite interne au toucher, le tact, si vous voulez, fait qu’on ne peut (que) toucher à l’intouchable. Une limite ne se touche pas, c’est une différence, un intervalle qui échappe au toucher ou qui est cela seulement qu’on peut ou croit pouvoir toucher. Sans être intelligible, cette limite n’est pas proprement tangible ni sensible. L’expérience de la limite “touche” à quelque chose qui n’est jamais pleinement présent. Une limite n’apparaît jamais comme telle.” « Autrui est secret parce qu’il est autre », *PM* 390. (“Quanto ao tocar, poderíamos mostrar que de Platão a Husserl ou a Merleau-Ponty, passando por Aristóteles, Kant, etc., ele constitui, mesmo antes da visão, o sentido fundamental, um sentido cujo privilégio absoluto [que denomino o haptocentrismo – frequentemente desconhecido ou mal interpretado] organiza uma espécie de ‘intuicionismo’ comum a todas as filosofias, mesmos àquelas que se pretendem não-intuicionistas, e mesmo no discurso evangélico.

um véu de luto ou uma mortalha.²⁸⁴ O *tallith* não dissimula nem a luz nem a verdade, nem, *sobretudo*, se lhe pode tocar, resta o renovado desejo de tocar o intangível – é este o seu veredicto:²⁸⁵

En vertu de ce verdict étrange, sans vérité, sans véracité, sans véridicité, on n’attendrait plus jamais à la chose même, on n’y toucherait surtout pas. Pas même au voile derrière lequel une chose est supposée de se tenir, pas même au voile devant lequel nous soupirons ensemble (...).²⁸⁶

Como ler, como escrever, então? Como pensar os limites da linguagem? O limite derridiano é, como se viu, a orla, o espaço de contaminação entre o fora e o

É o que tento mostrar no livro sobre Jean-Luc Nancy, que é também um livro sobre a mão, a mão do homem, a mão de Deus. [...] O limite interno ao tocar, o tacto, se quisermos, faz com que não possamos tocar (senão) o intocável. Um limite não se toca, é uma diferença, um intervalo que escapa ao tocar ou que é somente aquilo que podemos ou cremos poder tocar. Sem ser inteligível, este limite não é propriamente tangível ou sensível. A experiência do limite do tocar ‘toca’ qualquer coisa que jamais está plenamente presente. Um limite nunca aparece como tal.”). Sobre este assunto, vide também *ED* 45 ; *DM* 136-138.

²⁸⁴ A natureza única deste véu equivale para o filósofo a um certo branco sinónimo do espaçamento da escrita ou dobra singular pensada em proximidade e diferença com o hímen concebido por Mallarmé: “Ces voiles, toiles, pages sont à la fois le fond et la forme, le fond et la figure, passant alternativement l’un dans l’autre, tantôt l’exemple figurant l’espace blanc de leur inscription, ce qui s’y découpe, tantôt le fond sur sans fond sur lequel ils s’enlèvent. (...) Le voile blanc qui passe entre les blancs, l’espacement qui assure l’écart et le contact, permet sans doute de voir les blancs, les déterminent. Il ne pourrait donc se lever qu’en nous aveuglant à mort, c’est-à-dire en se fermant ou en se crevant. Mais inversement, s’il ne se levait pas, si l’hymen restait scellé, l’œil ne s’ouvrirait pas plus. L’hymen n’est donc pas la vérité du dévoilement. Il n’y a pas d’*aletheia*, seulement un clin de l’hymen.” “La double séance”, *D* 318. (“Estes véus, telas, páginas são ao mesmo tempo o fundo e a forma, o fundo e a figura, passando alternadamente um no outro, ora o exemplo figurando o espaço branco da sua inscrição, o que nele se recorta, ora o fundo sem fundo sobre o qual se retiram. [...] O véu branco que passa entre os brancos, o espaçamento que assegura o desvio e o contacto, permite sem dúvida ver os brancos, determina-os. Não poderia pois levantar-se senão cegando-nos mortalmente, isto é, fechando-se ou exaurindo-se. Mas inversamente, se ele não se levantasse, se o hímen permanecesse selado, o olho jamais se abriria. O hímen não é portanto a verdade do desvendamento. Não há *aletheia*, somente um piscar do hímen.”)

²⁸⁵ O sentido etimológico (do grego *apokalypsis*) apocalipse corresponde a revelação, revelação de verdade última, ao levantar do véu. Mas a ausência de verdade rompe a possibilidade de revelação: “Pas de vérité pas d’apocalypse.” J. Derrida “*No apocalypse, not now*, sept missiles, sept missives” in *PsyI* 403.

²⁸⁶ “Un ver à soie”, *Voiles* 26. “Em virtude deste veredicto estranho, sem verdade, sem veracidade, sem veridicidade, jamais se alcança a própria coisa, sobretudo não se lhe toca. Nem mesmo no véu detrás do qual é suposto estar uma coisa, nem mesmo no véu diante do qual suspiramos juntos (...).” *Véus ... à vela* 24. Retornaremos ao motivo do véu, nomadamente no capítulo dedicado à memória, cf. páginas 212-215 deste estudo.

dentro, o que limita ilimitando, a ilisibilidade irreduzível ou o branco textual. A cegueira marca o limite da representação regulado pela inevitável errância da palavra, como se disse, e revela a essência ruínosa da escrita: “Le langage se parle cela veut dire de l’aveuglement. Il nous parle toujours *de l’aveuglement* qui le constitue. (...) j’écris sans voir (...).”²⁸⁷

²⁸⁷ *MemA* 11. “A linguagem fala-se, o que quer dizer cegueira. Ela fala-nos sempre da *cegueira* que a constitui. (...) escrevo sem ver (...).” *Memórias de cego* 12.

(2.) ... *j'écris sans voir*: entre a palavra perdida e a palavra prometida

Car le sujet s'y brise et s'y ouvre en se représentant. L'écriture s'écrit mais s'abîme aussi dans sa propre représentation.

Jacques Derrida, L'écriture et la différence

...je dispose ici ce linge blanc tout ensanglanté...

"Circonfession" in Jacques Derrida, G. Bennington e J. Derrida

- Plus d'un (...) il faut toujours plus qu'un pour parler, il y faut plusieurs voix...

Jacques Derrida, Sauf le nom

...shadows shadows multiplying...

James Joyce, Finnegans Wake

– As you sing it it's a study. That letter selfpenned to one's other, that neverperfect everplanned?

James Joyce, Finnegans Wake

(2.1) *Le sujet est une fable*²⁸⁸

“Qui écrit?”²⁸⁹ pergunta Derrida no antecomeço de *La carte postale*, inserido em “Envois” como primeiro envio ou endereçamento ao leitor. O princípio da resposta a esta questão (enganosa na simplicidade aparente, mas sintoma da hiper-radicalidade do passo da desconstrução assinalada desde o início deste estudo) dá-se a ouvir, com uma certa reserva, na nota de rodapé que acompanha a assinatura do filósofo no final preambular, acusando, desde logo, o desastre que vota a assinatura à traição, à

²⁸⁸ Formulação de Jean-Luc Nancy em *Le sujet de la philosophie. Typographies I* (Paris: Aubier-Flammarion, 1979) retomada por Derrida (na conversa entre os dois filósofos) em “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 279.

²⁸⁹ “Envois”, *CP* 9. “Quem escreve?”

multiplicidade, à dispersão ou disseminação e, deste modo, a relação conturbada entre a escrita e quem escreve: “Je regrette que tu ne te fies pas trop à ma signature, sous prétexte que nous serions plusieurs. (...) Tu as raison, nous sommes sans doute plusieurs.”²⁹⁰ Como se fosse um *post-scriptum* murmurado,²⁹¹ a nota surge já como reenvio ou canto apostrofado ao outro, provocando a contaminação entre dois espaços ou duas escritas: o espaço de apresentação e o primeiro dos quatro textos que compõem a obra, a “correspondência”, “Envois”, estruturalmente concebido para pôr em cena a escrita como endereçamento (amoroso) ao absolutamente outro, ditado pelo outro – “l’ordre donné et le dict d’une dictée” –,²⁹² regido pela lógica do incalculável e pela lei da complementaridade, cujo princípio começa, justamente, por repetir parte da nota de rodapé aquiescendo, recomeçando: “Oui, tu avais raison...”²⁹³

Mais de um assinam, pois, “Envois” apresentado ao leitor como possível prefácio de um livro que (um “eu”) não escreveu, ou de um livro ainda por escrever, porque sempre por vir como totalidade, o que resta sem resto, talvez nem mesmo as cinzas de uma correspondência destruída pelo fogo, a *restance* enquanto possibilidade de devir, enunciação similar à da abertura de *La dissémination* onde a dissipação se dá ouvir no modo do *futuro anterior*:²⁹⁴ “Ceci (donc) n’aura pas été un livre”:²⁹⁵ “Vous

²⁹⁰ “Envois”, CP 10, n 1. “Lamento que não te fies muito na minha assinatura, sob pretexto de que seríamos vários. (...) Tens razão, nós somos sem dúvida vários.”

²⁹¹ Jogando com a convenção da mensagem pós-final de missiva e as iniciais de Sócrates e Platão, o filósofo reinventa a reserva ou o recato do *post-scriptum* como segredo invisível ainda que à vista de todos “*segredo de Polichinelo*”: “Voilà encore un S.P., d’accord (je veux dire un secret de Polichinelle), mais je mettrais ma main au feu, c’est bien le seul. (...) Là où surtout je dis vrai ils ne verront que du feu.” “Envois”, CP 272 (Le 28 août 1979). (“Eis ainda um S.P., de acordo [quero dizer um segredo de Polichinelo], mas poria a minha mão no fogo, é mesmo o único. [...] Ali onde sobretudo eu digo a verdade (eles) não verão senão fogo.”)

²⁹² B 18. “a ordem dada e o ditado de um ditame”. *Carneiros*, tradução de Fernanda Bernardo, 13.

²⁹³ “Envois”, CP 11 (Le 3 juin 1977). “Sim, tinhas razão...”

pourriez lire ces envois comme la préface d'un livre que *je n'ai pas écrit*. (...) ou comme les restes d'une correspondance récemment détruite. Par le feu ou par ce qui d'une figure en tient lieu, (...) ce que j'aime appeler *langue de feu*, pas même la cendre s'il y a là cendre."²⁹⁶ (itálicos meus).

Queimar a mensagem significa, no sentido platónico, a morte da mensagem no momento da recepção, a apropriação da mensagem por parte do destinatário. Mas, para Derrida, tal implica que o incêndio e as cinzas são o que resta do evento, o luto impossível, o que se furta à apropriação, ao desejo de “aprender de cor”, e se *porta* na pele,²⁹⁷ “dans la peau”, daí o duplo imperativo de queimar guardando.²⁹⁸ Sem a vinda deste desejo de aprender de cor, do *logos*, da palavra viva, não haveria “eu” – o que se subtrai à apreensão, à apropriação, ao *par cœur*, inscreve-se como um singular *par le cœur*.²⁹⁹ A prescrição de queimar, de destruir o texto escrito (a mensagem), de o memorizar ou aprender de cor, princípio por excelência do *logos*, conforme ao preceito

²⁹⁴ Fernanda Bernardo sublinha em nota de tradução, em *Carneiros*, a singularidade do termo “futur antérieur” (futuro composto do indicativo, na terminologia gramatical portuguesa): “O ‘futur antérieur’, que optámos por traduzir à letra, é o tempo da desconstrução: significa o por-vir (‘à-venir’ da *différance*, da posterioridade anterior, do passado absoluto ou do imemorial (...)). É este tempo antes do tempo do mundo, pré-cronológico, portanto anacrónico, o tempo *do* outro ou *do* evento que está na origem do rastro (*trace*) como desvio (*écart*) diferencial ou in-finita disjunção. E portanto como interrupção da relação de acolhimento ao outro *como* outro.” *Carneiros* 16, N.T.

²⁹⁵ “Hors livre”, *D* 9. “Isto (portanto) não terá sido um livro.”

²⁹⁶ “Envois”, *CP* 7. “Podeis ler estes envios como o prefácio de um livro que *eu não escrevi*. (...) ou como os restos de uma correspondência recentemente destruída. Pelo fogo ou pelo o que de uma figura aí tem lugar, (...) aquilo que gosto de chamar *língua de fogo*, nem mesmo a cinza se é que lá há cinza.”

²⁹⁷ Sobre os sentidos de “porter” no pensamento derridiano, vide página 179, n. 538, deste estudo.

²⁹⁸ “Envois”, *CP* 67. (Le 4 septembre 1977). “Gardes ce que tu brûles, voilà la demande. Fais ton deuil de ce que je t’envoie, moi-même, *pour* m’avoir dans la peau.” (“Guarda o que queimas, eis a exigência. Faz o teu luto do que te envio eu mesmo, para me teres na pele.”) Cf. *D* 212 ; *Glas* 265 et sq.

²⁹⁹ “Le *je* n’est qu’à la venue de ce désir: apprendre par cœur. Tendu pour se résumer à son propre support, donc sans support extérieur, sans substance, sans sujet, absolu de l’écriture en soi, le « par cœur » se laisse élire au-delà du corps, du sexe, de la bouche et des yeux, il efface les bords, il échappe aux mains, tu l’entends à peine, mais il nous apprend le cœur.” “*Che cos’è la poesia?*”, *PS* 307-308. (“O *eu* não é senão à vinda deste desejo: aprender de cor. Contraído (tenso) para se resumir ao seu próprio suporte, logo sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito, absoluto da escrita em si, o «par cœur» deixa-se eleger para além do corpo, do sexo, da boca, dos olhos, apaga os bordos, escapa às mãos, mal o ouves, mas ensina-nos o coração.”)

socrático de não escrever como forma de prevenir o risco de perdição ou a errância própria da escrita (decorrente da sua vulnerabilidade de órfã), ou seja, os efeitos funestos do *pharmakon*, é retomada por Derrida, logo no primeiro envio, para reiterar o que dera a pensar em “La pharmacie de Platon”:³⁰⁰ a escrita transborda quem (a) escreve, e, por conseguinte, é inevitável a queda no espaço público, o mal está já sempre presente: “Oui, cette « correspondance », tu as raison, tout de suite elle nous a débordés, c’est pour ça qu’il aurait fallu tout brûler, tout jusqu’à la cendre de l’inconscient (...).”³⁰¹

Assim esquiçadas, as leituras (possíveis) de “Envois” grifam a inevitabilidade da catástrofe, da perda, do luto, do desvio, da interrupção do círculo, que ensombra a idealidade ou identidade. Desta incompletude tocada pela incomensurabilidade dão conta os espaços brancos ao longo do texto – tradução dos cinquenta e dois caracteres inicialmente pensados, cuja chave diz Derrida ter esquecido ou apagado –, singular figuração do (duplo) apagamento, da desfiguração, das marcas da incineração, das cinzas, da ilisibilidade ou do silêncio do que não se reduz à percepção, do segredo sem segredo.³⁰² Por outras palavras, os espaços brancos traduzem

³⁰⁰ A palavra como escrita lança no espaço público e leva para longe, quer no tempo quer no espaço: “La plus grande sauvegarde sera de ne pas écrire [te l’aurai-je assez répété] mais d’apprendre par cœur, car il est impossible que les écrits ne finissent par tomber dans le domaine public.” “Envois” CP 65 (Le 4 septembre 1977). (“A maior salvaguarda será não escrever [não to terei repetido suficientemente] mas aprender de cor, porque é impossível que os escritos não acabem por cair no domínio público.) Cf. “La pharmacie de Platon”, D 212. Vide Platão, “Lettre II” in *Lettres*, tradução e notas de Luc Brisson (Paris: Flammarion, 1994) 91-92. Sobre a errância da escrita e a sua dimensão ficcional, vide “Lettre VII”, *Lettres* 194 -198.

³⁰¹ “Envois”, CP 11 (Le 3 juin 1977). “Sim, esta « correspondência», tens razão, transbordou-nos logo de seguida, é por isso que é preciso tudo queimar, tudo até à cinza do inconsciente (...).”

³⁰² “Quelle que soit leur longueur d’origine, les passages disparus sont signalés, au lieu même de leur incinération, par un blanc de 52 signes et cette étendue de la surface détruite, un contrat veut qu’elle reste à jamais indéterminable. Il peut s’agir d’un nom propre ou d’un signe de ponctuation, de l’apostrophe seulement qui remplace une lettre élidée, d’un mot, d’une lettre seule ou de plusieurs, il peut s’agir de phrases très brèves ou très longues, nombreuses ou rares, parfois elles-mêmes à l’origine interminées. (...)/ Quant aux 52 signes, aux 52 espaces muets, il s’agit là d’un chiffre que j’avais voulu qu’il reste muet, il s’agit d’un chiffre que j’avais voulu symbolique et secret – bref un cryptogramme savant, entendez très naïf, qui m’avait coûté de longs calculs. Si je déclare

a *double bind*, a dupla contingência da escrita sujeita tanto à necessidade da regra e do cálculo, da chave, quanto à fatalidade do extravio da matriz, à imprevisibilidade do incalculável, dependente tanto da boa como da má repetição, da memória quanto do esquecimento: “(...) maîtrise du calcul (...) et en même temps les bords d’une maîtrise perdue, l’incalculable du jeu, l’abandon de la clé.”³⁰³

O que resta então? As *cinzas*, metonímia de disseminação, apenas figuráveis enquanto infigurável pluralidade – “Il y a là cendre”.³⁰⁴ Ao mesmo tempo apagamento da coisa destruída e dissipação do rastro da incineração, as *cinzas* guardam e perdem o rastro sendo, por isso mesmo, sinónimo de ilisibilidade ou da impossibilidade de *apresentação* – “ce qui garde pour ne plus même garder, vouant le reste à la dissipation”.³⁰⁵ Embora votadas à dispersão, somente lembrando o não-ser ou a ausência, as cinzas asseguram a sobrevivência, são o que permanece em memória de fogo – “reste en mémoire de feu” –,³⁰⁶ anunciando um retorno do que, irreduzível a uma

maintenant, et c’est la vérité je le jure, que j’ai totalement oublié la règle aussi bien que les éléments d’un tel calcul, comme si eux-mêmes je les avais jetés au feu, je connais d’avance tout les types de réaction que cela ne manquera pas de susciter chez les uns et les autres. “Envois” CP 9. (“Seja qual for a sua extensão de origem, os passos desaparecidos estão assinalados, no próprio lugar da sua incineração, por um [espaço] branco de 52 signos e esta extensão da superfície destruída, um contrato quer que permaneça até sempre indeterminável. Pode tratar-se de um nome próprio ou de um sinal de pontuação, de uma apóstrofe somente que substitui uma letra elidida, de uma palavra, de uma carta ou de várias, pode tratar-se de frases muito breves ou muito longas, numerosas ou raras, por vezes elas próprias na origem inacabadas. / [...] Quanto aos 52 signos, aos 52 espaços mudos, trata-se de um número que eu quis simbólico e secreto – em suma, um criptograma sábio, entenda-se muito ingênuo, que me custou longos cálculos. Se declaro agora, e é a verdade juro-o, que esqueci totalmente a regra bem como os elementos de um tal cálculo, como se eu os tivesse atirado ao fogo, conheço de antemão todos os tipos de reação que isso não deixará de suscitar quer nuns quer noutros.”

³⁰³ J. Derrida, Gérard Farrasse, *Déplier Ponge* (Villeneuve-d’Ascq: Presses universitaires, 2005) 30. “(...) matriz do cálculo (...) e ao mesmo tempo os bordos de uma matriz perdida, o incalculável do jogo, o abandono da chave.”

³⁰⁴ “La pharmacie de Platon”, *D* 213. Estas palavras repetem-se diferentemente em várias obras (*Glas*, *La carte postale*, entre outras) e dão o mote a *Feu la cendre*, ao polílogo ou canto de citações convocadas para lembrar outros textos sob a forma de arquivo fragmentário, intitulado *animadversiones*, ainda ardendo ou extinto já, como o filósofo faz questão de sublinhar no prologo. Vide *Feu la cendre* (Paris: Des femmes, 1987) 11. Sobre a duplicidade, a memória e o apagamento do lugar, inscrita na palavra “là”, vide *Feu la cendre* 7-8.

³⁰⁵ *Feu la cendre* 19. “o que guarda para não (mais) guardar, votando o resto à dissipação”.

³⁰⁶ *Feu la cendre* 19. “permanece em memória de fogo”.

presença, sempre fica por vir, dada a imutabilidade da sua espectralidade – “le survivant est toujours un fantôme”.³⁰⁷ “Elle reste *de* ce qui n’est pas, pour ne rappeler au fond friable d’elle que le non-être ou l’imprésence.”³⁰⁸

Se o registo epistolar de “Envois” parece, à partida, enquadrar-se nos contornos convencionais da escrita autobiográfica, considerado na sua idealidade como um dos modelos mais fiáveis de verdade, de veracidade, de uma escrita traçada por um “eu” detentor de uma hipotética e plena proximidade a si, capaz de nela se retratar numa perfeita relação de semelhança (em conformidade com os princípios de *mimesis* e *homoiosis*) como num espelho ideal (já que o reflexo do espelho comum começa por trair ao devolver uma imagem invertida do modelo) e de reproduzir a sua vida, o *bios*, com a fidelidade desejável e impossível da pura anamnese, a verdade é que se trata de uma forma magistral de expor a falibilidade desses pressupostos e de evidenciar a ruína do cânone. A começar pelo questionamento (encenado) da autenticidade, da fidedignidade da (sua) assinatura, seguido do reconhecimento ou autenticação da fatal pluralidade que a trespassa, patentes na nota de rodapé anteriormente citada: “Tu as raison, nous sommes sans doute plusieurs...”

A assinatura, a obra, o nome dito próprio constituem os motivos a partir dos quais Derrida repensa o sujeito, não no sentido de o negar ou reiterar a sua morte, antes dando a pensar a singularidade da sua dimensão heteronómica.³⁰⁹ Testemunho de autoria, de identidade, afirmação da presença do signatário na sua ausência (para além da finitude biográfica), garantia de fidelidade da origem, são alguns dos predicados ou o

³⁰⁷ “Survivre”, *Parages* 183. “o sobrevivente é sempre um fantasma”.

³⁰⁸ Vide *Feu la cendre* 23. “Ela resta (permanece) *do* que não é, para não lembrar no fundo friável dela senão o ser ou a impresença.”

³⁰⁹ A assinatura e o nome próprio são os alicerces da concepção clássica de autobiografia de Philippe Lejeune, como lembra o filósofo a partir do texto de Paul de Man, “Autobiography as defacement”, que dá a ler em “Mnemosyne”. Vide *Mem* 46. Por razões de ordem metodológica trataremos o motivo da assinatura no último capítulo da primeira parte deste estudo.

“próprio” da assinatura no sentido comum; no entanto, neste pensamento a assinatura ou inscrição não se resume a mera marca gráfica de identificação do “eu” que escreve ou traça.³¹⁰ Na verdade, a assinatura diz o autor na sua ausência, assegura a sobrevivência do nome dito próprio, mas, se este permanece, tal só acontece na forma de rastro ou *cinzas*, na medida em que, como todo o signo, está sujeito à iterabilidade – “C’est justement ça, le paradoxe du nom propre ou de la signature, c’est que c’est toujours la même chose mais chaque fois différente (...)” –,³¹¹ à repetição obliterada, à ruína e paradoxalmente à monumentalização: “(...) un nom tombe en pièces. Mais (...) cela ne ruine rien, monumentalise au contraire.”³¹²

“Qui écrit? À qui?”, acrescenta Derrida. Além de reafirmação da escrita como endereçamento ao outro, a sucessão destas duas questões dá a ler na contiguidade textual a proximidade e a distância, a imprevisibilidade, o abismo, a fissura, a tragédia, a multiplicidade perturbadora da autonomia tanto do dito signatário como da destinatária:³¹³ entre um “quem” (um sujeito indeterminado) e um outro “quem”

³¹⁰ Derrida distingue três formas de assinatura a propósito da escrita (da gravura também) de Francis Ponge em *Signéponge*: o nome próprio figurado numa língua com a finalidade de atestar a autoria (propriedade, pertença) de uma obra (textual, pictórica, escultórica, musical); a figuração da singularidade do autor através de marcas idiomáticas (ou estilísticas) na obra que, embora sem relação essencial com o nome próprio, são identificáveis como sendo do próprio; a assinatura de assinatura, a dobra da *mise en abyme*, quando, à semelhança da assinatura no sentido comum, a escrita se designa, descreve e inscreve como acto (acção e arquivo), se assina antes do final dando a ler um “eu” lavrado como escrita, mas arruinado na escrita pela escrita. Vide *Sign* 47-48.

³¹¹ *L’oreille de l’autre* 116. “É justamente isto, o paradoxo do nome próprio e da assinatura, é que é sempre a mesma coisa mas de cada vez diferente (...).”

³¹² *Sign* 11. “(...) um nome cai aos bocados. Mas (...) isso não arruína nada, monumentaliza pelo contrário.”

³¹³ “Que les signataires et les destinataires ne soient toujours visiblement et nécessairement identiques d’un envoi à l’autre, que les signataires ne se confondent pas forcément avec les envoyeurs ni les destinataires avec les récepteurs, voire avec les lecteurs (toi, par exemple), etc., vous en feriez l’expérience et le sentiez parfois très vivement, quoique confusément. (...) À vrai dire, (...) il vous met en rapport, sans discrétion, avec la tragédie. Il vous interdit de régler les distances, de les prendre ou de les perdre.” “Envois”, *CP* 8-9. [“Que os signatários e os destinatários nem sempre sejam visivelmente e necessariamente idênticos de um envio ao outro, que os signatários não se confundam forçosamente com os remetentes nem os destinatários com os receptores, ou seja com os leitores (tu, por exemplo) etc., vós fareis a experiência e senti-lo-eis por vezes vivamente, ainda que confusamente. (...). Na verdade, (...)

(igualmente indeterminado) está a escrita e a interrupção figurada pelo ponto de interrogação. Desta relação conturbada entre quem escreve e a escrita dão conta também as palavras de Joyce que figuram em epígrafe: “ – As you sing it it’s a study. That letter selfpenned to one’s other, that neverperfect everplanned?”³¹⁴ O envio de singularidade a singularidade tem lugar através da língua, e como tal, não escapa a uma dupla contingência, ou *double-bind*, a que o filósofo dá o nome de *contradição pragmática* ou *performativa*:³¹⁵ se por um lado a língua é aquilo que permite o *envio*, sendo por isso um factor de universalidade, por outro, dada a sua condição de tercialidade,³¹⁶ a língua, é, também, o que se interpõe entre duas singularidades, logo, aquilo que inviabiliza o envio, o que separa ou se intromete entre um “eu” e “eumesmo”, entre o outro e o outro mesmo, mais de um em cada um, assim traindo a multiplicidade, a heteronomia redobrada num reenvio infinito:³¹⁷ “(...) c’est que un plus un font au moins trois.”³¹⁸ Ao contrariar a veracidade do testemunho que pretendia traduzir, o gesto performativo desvia-se do que lhe seria próprio, assim atestando a traição como o seu mais próprio: “Le geste performatif de l’énonciation viendrait en

põe-vos em relação, sem discrição, com a tragédia. Interdita-vos de regular as distâncias, de as tomar ou de as perder.”]

³¹⁴ “- Quando a cantas é um estudo. Essa carta auto-endereçada/escrita ao nosso outro (outro em nós) essa (que) nunca perfeita jamais planeada.”

³¹⁵ Vide *MoA* 15.

³¹⁶ A noção de tercialidade está ligada à questão do testemunho, refere a posição da presença e do olhar de um terceiro. Retomaremos questão mais adiante, cf. páginas 189 e 200 deste estudo.

³¹⁷ “Si nos lettres sont bouleversantes, en revanche, c’est peut-être déjà parce que nous sommes plusieurs sur la ligne, une foule, ici même, au moins un consortium d’expéditeurs et de destinataires, une vraie société anonyme à la responsabilité illimitée, toute la littérature (...)” “Envois” *CP* 116. (“Se as nossas cartas são tocantes [*comoventes, perturbantes*], em contrapartida, é talvez porque nós somos vários em linha, uma multidão, aqui mesmo, pelo menos um consórcio de expedidores e de destinatárias, uma verdadeira sociedade *anónima* de responsabilidade ilimitada, toda a literatura [...].”)

³¹⁸ *G* 55. Cf. página 102 deste estudo.

effet prouver, en acte, le contraire de ce que prétend déclarer le témoignage, à savoir une certaine vérité.”³¹⁹

Derrida defende, como vimos no capítulo anterior, o desvio originário do próprio de si próprio, a arqui-originariedade da escrita, ao contrário de Platão, que acredita na plenitude originária, na imediaticidade do *logos*, na memória sem signos, e para quem a escrita é perversão e desvio da palavra pura, mal do exterior que ensombra a diafaneidade da consciência, cujo silêncio ou afasia revela a não-coincidência do próprio consigo próprio, a não-verdade, o não-saber. Ao perverter, ao trair a ausência do autor, do *autos*, e do destinatário, do referente e do evento, a escrita, frisa Derrida, revela a heteronomia do sujeito, *já sempre* dividido, *já sempre* representação de representação, impedido de coincidir consigo, de aceder a uma totalidade ou completude ideal. O que suplementa a presença do sujeito é a escrita, o rastro, suplemento de morte fiel à sua essência testamentária, condição da possibilidade de devir do ser como sobrevivência.³²⁰ Derrida repete as palavras de Sócrates, relatadas por Platão, reprovando a vulnerabilidade da escrita traçada “sur l’eau”, para reafirmar a iterabilidade como elemento constitutivo da escrita escrita “sur le sable”:

Absence de l’écrivain aussi. Écrire, c’est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S’échouer loin de son langage, l’émanciper ou le désenlacer, le laisser cheminer seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c’est savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu’elle ne peut faire que dans l’écrit. (Comme le dit le *Phèdre*, l’écrit, privé de «l’assistance de son père»

³¹⁹ *MoA* 15. “O duplo gesto performativo da enunciação viria, de facto, provar, em acto, o contrário do que pretende declarar o testemunho, a saber uma certa verdade.” *O monolinguismo do outro* 15.

³²⁰ Cf. páginas 75-76 deste estudo.

«s'en va tout seul», aveugle (...); errant, perdu parce qu'il est écrit non sur le sable, cette fois, mais, ce qui revient au même, «sur l'eau», dit Platon qui ne croit pas, non plus, aux «jardins d'écriture» et à ceux qui veulent ensemer en se servant d'un roseau). *Laisser l'écriture*, c'est n'être là que pour lui laisser le passage, pour être l'élément diaphane de sa procession: tout et rien. Au regard de l'œuvre, l'écrivain est à la fois *tout et rien*.³²¹

A ausência essencial daquele que traça “jardins de escrita” é apontada como sua imprescindível qualidade primeira: o escritor (sinónimo de poeta, se merecedor desse nome) deve saber abandonar a palavra, dar-lhe a passagem, deixá-la a falar sozinha, pô-la em circulação.

Paradoxal ausência esta, pois sem escritor não haveria escrita – o autor, o *autos*, é *tudo e nada*.

A perdição ou a errância própria da escrita criticada por Sócrates está presente de forma clara em *Ulysses*, muito especialmente no final do décimo terceiro episódio, “Nausicaa”, no momento em que Bloom encontra ao fim da tarde, na praia de Sandymount, o poema que Stephen aí escrevera de manhã. Surpreendido, Bloom compara a imprevisibilidade do achado ao rumo incerto de uma mensagem enviada numa garrafa lançada ao mar, pensamento análogo ao de Paul Celan no que toca a

³²¹ ED 106. “Ausência do escritor também. Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escrita. Encalhar longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e despojada. Deixar a palavra. Ser poeta é saber deixar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela não pode fazer senão na escrita. (Como o diz *Fedro*, o escrito privado da «assistência do seu pai» «vai sozinho», cego [...] errante, perdido porque está escrito não sobre a areia, desta vez, mas, o que é a mesma coisa, «sobre a água», diz Platão que não crê, também ele, nos «jardins de escrita» e naqueles que querem semear servindo-se de uma cana (junco). *Deixar* a escrita, é não estar lá senão para lhe dar a passagem, para ser o elemento diáfano da sua procissão: tudo e nada. Em relação à obra, o escritor é ao mesmo tempo *tudo e nada*.”

concepção do poema como endereçamento ao outro, a um “tu” apostrofável:³²² “Never know what you find. Bottle with a story of a treasure in it, thrown from a wreck.”³²³ Joyce põe em cena a ilisibilidade da escrita e a ausência do autor: se é certo que a luz crepuscular impede Bloom de decifrar ou traduzir o poema, que toma por um apontamento ou cópia envelhecida sem importância, “Page of an old copybook.”,³²⁴ este Ulisses não deixa porém de tentar outra leitura ao ver as pegadas de Stephen à beira mar, quando se propõe escrever uma mensagem na areia. A partir do ciclo das marés, Bloom calcula o momento em que ali foram deixadas, observando a inevitabilidade do apagamento ou desfiguração dos vestígios, “Same flatfoot tramp on it in the morning. Useless. Washed away. Tide comes here.”³²⁵ Embora de ciente da dissipação, e como que para a comprovar *in loco*, Bloom escreve na areia uma espécie de assinatura, ou auto-enunciação, do autor-personagem da história do encontro com Gerty, “The Mystery Man on the Beach”, que apagará de seguida “I (...) AM. A.”³²⁶. Talvez fragmento das palavras de Deus quando Moisés lhe pergunta o nome, “I AM THAT I AM”,³²⁷ a mensagem de Bloom pode também constituir uma alusão às palavras divinas reportadas por S. João no livro do “Apocalipse” (1:8): “I am Alpha and Omega, the beginning and

³²² “O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem, e por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperançada – de um dia ir dar a alguma praia, talvez uma praia do coração. Também nesse sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo. Paul Celan, “Alocação do Prémio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen (1958)” in *Arte Póetica, O Meridiano e outros textos* (Lisboa: Ed. Cotovia, 1996) 34.

³²³ U 13. 1249-1250 (312). “Nunca se sabe o que se encontra. Garrafa com uma história de um tesouro dentro dela, atirada de um destroço.”

³²⁴ U 13. 1248 (312). “Página de um velho caderno.”

³²⁵ U 13. 1259 (312). “Algum pé-chato vagueou nela de manhã. Inútil. Desvanecido. (apagado/ sumido na água). A maré chega aqui.”

³²⁶ U 13. 1258-1264 (312). “Eu. (...) Sou. A.” “A” pode referir-se à primeira letra do alfabeto grego, aludindo assim às palavras de Deus, “I am Alpha and Omega, the beginning and the ending...”, no livro do “Apocalipse” 1:8. (“Eu sou o Alfa e o Ómega, o princípio e o fim ...”).

³²⁷ “Êxodo” 3:14, *Bíblia Sagrada*. “EU SOU O QUE SOU”.

the ending, and which is to come, saith the Lord, which is, and which was, and which is to come, the Almighty.”³²⁸ Se, por um lado, a inscrição manifesta o seu desejo (e o de Joyce) de autonomia absoluta, por outro a sua incompletude acusa a ruína do *autos*: a substituição da palavra pela abreviatura, do autor pela sua assinatura cifrada, a letra “A.” torna indecível o sentido, silencia a palavra, o nome, sugerindo a decapitação do autor (ou do sujeito) e ao mesmo tempo o silêncio tumular, piramidal, do “a” da *différance*, marca do desvio, do rastro como apagamento, de que fala Derrida.³²⁹ Nos pensamentos do protagonista ressoam as palavras condenatórias de Sócrates em relação aos jardins de escrita: “Hopeless thing sand. Nothing grows in it. All fades.”³³⁰ O final da frase interrompida e apagada soará depois ao longe através da voz mecânica de um relógio de cuco (afinal um canário), confirmação o desejo da *phonè*, da *gramofonia* da escrita de Joyce apontada por Derrida: a repetição da onomatopeia “Cuckoo” traz à cena a palavra “cuckold”, epíteto ou galardão tão indesejado quanto irrecusável que expõe a consequência da traição de Molly Bloom.³³¹

A ausência necessária e desejável do autor fora já enunciada por Stephen em *A Portrait of the Artist*, comparando a distância infinita e dissimulação da presença do artista na obra à invisibilidade de Deus na criação. Assim talhado pelo artista (Joyce), o autor, oculto sob inúmeras máscaras, seria tão omnipresente e omnipotente quanto Deus: “The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or

³²⁸ “Eu sou o Alfa e o Ómega, o princípio e o fim, diz o Senhor, que é e que era, e que há-de vir, o Todo-Poderoso.” *Bíblia Sagrada*. A relação com as palavras bíblicas é apontada também por Fritz Senn, vide “Nausicaa” in *James Joyce’s Ulysses. Critical Essays* (ed. Clive Hart and David Hayman. Berkeley: University of Califórnia Press, 1977) 294-295.

³²⁹ Cf. páginas 20-21 deste estudo. “Toujours différent, la trace n’est jamais comme telle en présentation de soi. Elle s’efface en se présentant, s’assourdit en résonnant, comme le *a* s’écrivant, inscrivant sa pyramide dans la différence.” *M* 24. “Sempre diferante [*différant*], o rastro não é nunca como tal, na apresentação si. Apaga-se a-presentando-se, silencia-se ressoando, como o *a* escrevendo-se, inscrevendo a sua pirâmide da diferença [*différance*].” *Margens* 60.

³³⁰ *U* 13. 1266-1267 (312). “Coisa irremediável a areia. Nada cresce nela. Tudo se esvai.”

³³¹ Vide *U* 13. 1289-1306 (313).

above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring His fingernails.”³³²

Le sujet est une fable, afirma Derrida ressaltando que estas palavras não pretendem subestimar ou tratar menos seriamente a questão do sujeito, antes atentar no que uma tal fábula implica, “de parole et de fiction *convenue*...”.³³³ De facto, esta enunciação, além de se referir acutilantemente às conceptualizações de que o sujeito tem sido objecto, reafirma de forma extraordinária a relação entre o “eu” e a escrita (cuja origem se perde no mito, como se viu na fábula recontada por Sócrates reportada por Platão), traduz a condição do sujeito sujeito à escrita, à fabulação, à ficção, à ausência de coincidência ou especularidade, a “invenções fabulosas”, e, por conseguinte, afectado pela divisão, impossibilitado de dizer “eu”, de se constituir como identidade, de aceder à idealidade da simetria, dada a irredutibilidade da sua dimensão espectral firmada pelo reflexo alterado.

É à volta destas relações e a partir do poema “Fable”, de Francis Ponge, que o filósofo tece “Psyché”. Invention de l’autre”, nele lendo a história da questão da referência e da especularidade (*já sempre*) perdida da linguagem, o desejo e a impossibilidade de falar do outro, de falar ao outro – “L’effort désespéré d’une parole malheureuse pour franchir le spéculaire qu’elle constitue elle-même.” –,³³⁴ aí

³³² P194-195. “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro, detrás ou para além ou acima da sua obra, invisível, sublimado da existência, indiferente, arranjando as suas unhas.” Joyce reinventa o princípio formulado por Gustave Flaubert, numa carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, de 18 de Março de 1857: “L’artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, inutile et tout-puissant (...)” Gustave Flaubert, *Correspondance* (Paris: Gallimard, 2007), vol. II 691.

³³³ “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet” *PS* 279. “de palavra e de ficção *convencionada*...”

³³⁴ “Psyché”. Invention de l’autre”, *PsyI* 20. “O esforço desesperado de uma palavra infeliz para transpor o especular que ela mesma constitui.”

sublinhando os sentidos etimológicos da palavra fábula, bem como as semelhanças, para além das aparentes diferenças, entre verdade e ficção – ambas simulacros, “invenções de linguagem”, “*Par le mot par commence donc le texte*”:

(...) vérité de l'allégorie et allégorie de la vérité, vérité comme allégorie. Toutes deux sont des inventions fabuleuses, entendez par là inventions de langage (*fari* ou *phanai*, c'est parler, affirmer) comme inventions du même et de l'autre, de soi-même comme de l'autre.³³⁵

É justamente por uma fábula que Joyce começa *A Portrait of the Artist*, substituindo o começo da vida da personagem (de si como outro) por uma ficção, uma história recontada, efabulada pela memória, um recomeço, que assim assinala a impossibilidade de alguém poder assistir ao seu nascimento, a imemorabilidade, o esquecimento que precede a memória – sendo que este esquecimento não significa simplesmente o apagamento ou ausência da memória, como se verá –,³³⁶ inquietação sobre a qual Santo Agostinho dera já conta em *As Confissões*.³³⁷

A in-definição do sujeito como artifício, simulacro, fábula, remete-o para um contexto de narrativa curta e convencionada com uma finalidade didáctica ou moral, uma história de carácter alegórico ou fantástico que se reporta a um tempo mítico em que “os animais falavam”, logo, a um tempo que jamais esteve presente, protagonizada por animais com traços humanos, excepto os da aparência física, ou seja, com todos os

³³⁵ *Psyché*. Invention de l'autre”, *PsyI* 19. “(...) verdade da alegoria e alegoria da verdade, verdade como alegoria. Ambas são invenções fabulosas, entenda-se por tal invenções de linguagem (*fari* ou *phanai* é falar, afirmar) como invenções do mesmo e do outro, de si mesmo como do outro.” Cf. *Sign* 84.

³³⁶ “Si l'oubli précède la mémoire ou peut-être la fonde ou n'a pas de part avec elle, oublier n'est pas seulement un manque, un défaut, une absence, un vide (...).” Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* (Paris: Gallimard, 1980) 134. (“Se o esquecimento precede a memória ou a funda talvez ou não tem relação com ela, esquecer não é somente uma falta, uma ausência, um defeito, um vazio [...]”)

³³⁷ Vide Santo Agostinho, *As Confissões* (Porto: Livraria do Apostolado, 1942) Livros I e X.

traços que definem o “próprio” do “homem”, do humano: “Fable, donc: une allégorie disant ironiquement la vérité de l’allegorie qu’elle est présentement, et le faisant en le disant à travers un jeu de personnes et de masques.”³³⁸ A capacidade de fazer uso da linguagem, tradicionalmente considerada mente como privilégio do humano, o mais “próprio do homem”, é transposta para os animais com a finalidade de dizer “verdades”, de ensinar aos homens a verdade sobre uma presumível realidade humana através de uma fantasia calculada, de “um jogo de pessoas e máscaras”, ou seja, de uma não-verdade ou ficção. Todavia, o que parece ser a concessão de um dom permanece um aprisionamento – um presente envenenado –,³³⁹ uma forma de sujeição moralizadora, uma domesticação violenta, alerta Derrida ao dar a pensar o “animal” como alteridade absoluta em “L’animal que donc je suis”: “Il fallait surtout éviter la fable (...). Toujours un discours *de* l’homme; sur l’homme; voire de l’animalité de l’homme, mais pour l’homme et en homme.”³⁴⁰

Ao re-examinar a questão do “autos”, a relação a si, a ex-apropriação que marca a relação do sujeito com a língua, em “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, Derrida, antes de responder às questões lançadas como mote por Jean-Luc Nancy – “1. « *Qui vient après le sujet ?* », le « qui » faisant déjà signe, peut-être, vers une grammaire qui ne serait plus assujettie au « sujet ». /2. « *Un discours, répandu dans*

³³⁸ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 29. “Fábula, portanto: uma alegoria dizendo ironicamente a verdade que ela é presentemente, e fazendo-o ao dizê-lo através de um jogo de pessoas e de máscaras.”

³³⁹ Para Derrida o *dom* é algo que implica uma estrutura aporética, uma *double bind*, pois é ao mesmo tempo veneno e remédio, um “pharmakon”, um presente, “gift”, mas um presente *já sempre* envenenado. Sobre esta questão vide “La pharmacie de Platon”, *D* 163-164, n.51; *Éperons. Les styles de Nietzsche* (Paris: Flammarion, 1978) 98; *DT* 25-26. Se, por um lado, o *dom* é irrecusável, por outro, nunca se dá plenamente: “(...) le don que je décris ne peut sans doute jamais faire un présent (...)”. *UG* 21. (“[...] o dom que descrevo não pode sem dúvida jamais ser um presente [...].” Retornaremos a este motivo no momento deste estudo dedicado à memória.

³⁴⁰ “L’animal autobiographique”, *AnAu* 287. “É preciso sobretudo evitar a fábula (...). Sempre um discurso *do* homem; sobre o homem; a saber, da animalidade do homem, mas para o homem e como homem.”

une époque récente, conclut à sa simple liquidation.» ” –,³⁴¹ começa por recomendar uma certa cautela para verdadeiramente repensar ou desconstruir o conceito de sujeito. A palavra “sujeito”, tal como verdade, alienação, apropriação, habitação, é, a seu ver, problemática pelo facto de fazer parte de um léxico que tem o selo da metafísica imposto através do *monolinguismo do outro*.³⁴² O pensamento do rastro prende-se necessariamente com a desconstrução de certos discursos metafísicos – trata-se de re-situar ou de re-inscrever a dita função do sujeito.³⁴³

Observando os traços do sujeito clássico, bem como as diferentes reconfigurações por ele sofridas nas últimas décadas (através de Nietzsche, Lacan, Foucault, Althusser, entre outros autores), Derrida demonstra que, ao contrário do que se poderia pensar, não houve “morte” ou “liquidação do sujeito”, sendo que um tal diagnóstico, além de acusar o carácter ilusório desse fim ou morte, e de implicar a promessa vã de salvar ou reabilitar o sujeito, é, a seu ver, sintoma do imperativo de retornar à questão do sujeito: “Mot d’ordre, donc: retour au sujet, retour du sujet”.³⁴⁴ Por esse motivo se impõe começar por considerar a dimensão espectral do “sujeito” e perguntar se este não se constitui unicamente pela interpelação e pelo seu “ser-interpelado”, *na* possibilidade de repetição ou *retorno*, um retorno *diante da lei* que lhe dita a sujeição e perante a qual é responsável:

³⁴¹ “ «Il faut bien manger» ou le calcul du sujet” in *PS* 269. “1. « *Quem vem depois do sujeito ?* », o quem fazendo já sinal, talvez, em direcção a uma gramática que já não estaria sujeita ao « sujeito» / 2. «*Um discurso, divulgado numa época recente, conclui a sua simples liquidação.*»”

³⁴² Vide *MoA* 115.

³⁴³ Vide “Y a-t-il une langue philosophique ?”, *PS* 233.

³⁴⁴ “ «Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 270. “Palavra de ordem, portanto: retorno ao sujeito, retorno do sujeito.”

Il faudrait d'ailleurs, soit dit par ellipse, se demander si la structure de tout sujet ne se constitue pas dans la possibilité de cette forme de répétition qu'on appelle *retour*, et si, plus sérieusement, elle n'est pas essentiellement *devant la loi*, le rapport à la loi et l'expérience même (...).³⁴⁵

Mais, nota o filósofo, a desvalorização de uma certa autoridade do “sujeito”, intentada por alguns pensadores, só foi possível reconhecendo à instância do “sujeito” um lugar irreduzível no contexto de uma teoria ideológica – ou na história da subjectividade.³⁴⁶ A denegação é também uma forma de afirmação. Apesar de deslocar muitos dos traços formais do “sujeito” e ser inegavelmente irreduzível a uma subjectividade, não correspondendo de todo ao modelo autonómico do “cogito” clássico,³⁴⁷ o “Dasein” heideggeriano continua a manter alguns dos seus traços essenciais (liberdade, relação ou presença a si, o “apelo” da consciência moral, responsabilidade, imputabilidade ou culpabilidade originária). Semelhante é, também, o caso do “sujeito” deslocado de que fala Lacan ao proclamar a dita liquidação, porque embora este não conserve os traços convencionais, tal não significa uma efectiva

³⁴⁵ “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 270. “Seria preciso aliás, seja dito por elipse, questionarmo-nos se a estrutura de todo o sujeito não se constitui na possibilidade dessa forma de repetição que chamamos *retorno*, e se, mais seriamente, ela não é essencialmente *diante da lei*, a relação à lei e a própria experiência (...).”

³⁴⁶ “Il s’agit peut-être là d’une histoire de la subjectivité qui, malgré certaines déclarations massives sur l’effacement de la figure de l’homme, n’a certainement pas consisté à « liquider » Le Sujet. Et dans sa phase ultime, là encore, retour de la morale et d’un certain sujet éthique. Pour ces trois discours (Lacan, Althusser, Foucault), pour certaines des pensées qu’ils privilégient (Freud, Marx, Nietzsche), le sujet est peut-être réinterprété, resitué, réinscrit, il n’est certainement pas « liquidé »”. “« Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 271. (“Trata-se talvez de uma história da subjectividade, que, apesar de certas declarações massivas sobre o apagamento da figura do homem, não consistiu certamente em « liquidar » O Sujeito. E, ainda, nesta fase última, retorno da moral e de um certo sujeito ético. Para estes três discursos (Lacan, Althusser, Foucault), para alguns dos pensamentos que eles privilegiam (Freud, Marx, Nietzsche), o sujeito é talvez reinterpretado, re-situado, re-inscrito, não está seguramente « liquidado».”)

³⁴⁷ Vide, “« Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 272.

liquidação, sendo disso prova a necessidade da noção de sujeito para o funcionamento da teoria lacaniana.

Estas tentativas de reconfiguração resumem-se, na perspectiva derridiana, a meras efabulações sem que tal signifique a negação da problemática do sujeito, antes o reconhecimento da impossibilidade de o reduzir a uma simplicidade homogênea e a necessidade o re-pensar.³⁴⁸ Com a reserva própria da desconstrução, Derrida guarda o nome “sujeito” para re-pensar o conceito, mas fá-lo propondo começar por repor em cena o “sujeito” na sua subjectividade como “*l’idiot*”, ou seja, como algo anódino, originário, inocente ou ingénuo, tão autónomo e soberano quanto submisso – “aussi grand, érigé, autonome que *soumis*” –³⁴⁹ pois, a seu ver, para se proceder a um deslocamento decisivo, é manifestamente insuficiente a simples substituição de um “sujeito” delineado pelas determinações metafísicas por um sujeito “indeterminado”.³⁵⁰ Se há sujeito (designação questionável, uma vez que os seus traços já não correspondem à noção clássica) ele definir-se-á como experiência infinita de uma não-identidade a si – como princípio disseminado no princípio do *incalculável*.³⁵¹ Uma séria reconfiguração do sujeito passa forçosamente, nota Derrida, pelo questionamento profundo dos predicados essenciais que tradicionalmente o caracterizam, do “próprio” do dito sujeito

³⁴⁸ Vide “ « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 282.

³⁴⁹ “ « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 274. “tão grande, erguido (edificado), autónomo quanto submisso”. Também em “Circe”, episódio de *Ulysses* em que já nos detivemos, a figura de um idiota (surdo-mudo) surge no início, logo após o apelo e a resposta protagonizados por “THE CALLS” e “THE ANSWERS”, repetindo de forma ininteligível as palavras que lhe dirigem. Vide *U* 15.10-26. A sua aparição no início do episódio no qual convergem todas as personagens e fantasmas da obra descreve a condição do leitor perante a estrutura estilizada e labiríntica do texto, tentando responder ao seu apelo mesmo apesar da sua mudez, e o preceito do idiota blakeano que deverá seguir na representação do papel que foi destinado por Joyce: “These are the idiot’s chifest arts – / to blend and not to define the parts.” William Blake, “Miscellaneous Verses 1809-12” in *The Complete Poems*, ed. W. H. Stevenson (London: Longman, 1989) 613. (“Esta é a arte maior do idiota – misturar e não definir as partes.”)

³⁵⁰ Vide, “ « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 275.

³⁵¹ Vide “ « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 280.

– identidade, ego, consciência, intenção, presença ou proximidade a si, liberdade, humanidade –, ordenados à autoridade do ente-presente:

Si nous voulons encore parler du sujet (...) il faut d'abord soumettre à l'épreuve des questions les prédicats essentiels dont tous ces sujets sont le sujet. Ils sont nombreux et divers selon le type ou l'ordre des sujets, mais tous ordonnés autour de l'étant-présent: présence à soi – ce qui implique donc une certaine interprétation de la temporalité –, identité à soi, positionnalité, propriété, personnalité, ego, conscience, volonté, intentionnalité, liberté, humanité, etc. Il faut questionner cette autorité de l'étant-présent (...)³⁵²

O ser como *presença*, matriz comum dos conceitos de sentido, idealidade, objectividade, verdade, intuição, percepção, expressão, implicaria a proximidade absoluta da identidade a si, a manutenção do presente temporal, o ser diante do objecto passível de ser repetido, cuja identidade ideal permitiria a repetição. Contudo, o presente vivo, conceito fundador da fenomenologia como metafísica, é diferido até ao infinito, sendo justamente esta *différance* a diferença entre idealidade e não-idealidade:³⁵³ “Et tout ce que nous écrivons dans le présent vivant de notre rapport aux autres porte déjà, toujours, une signature de *mémoires d'outre-tombe*.”³⁵⁴

³⁵² “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet” *PS* 288-289. “Se queremos ainda falar do sujeito (...) é preciso antes de mais submeter à prova das questões os predicados essenciais do sujeito de que todos estes sujeitos são o sujeito. Eles são numerosos e diversos segundo o tipo ou ordem dos sujeitos, mas todos ordenados à volta do ente-presente: presença a si – o que implica portanto uma certa interpretação da temporalidade –, identidade a si, posicionalidade, personalidade, ego, consciência, vontade, intencionalidade, liberdade, humanidade, etc. É preciso questionar esta autoridade do ente-presente (...).”

³⁵³ Vide *VP* 111-112.

³⁵⁴ *Mem* 49. “E tudo o que escrevemos no presente vivo da nossa relação aos outros porta já, sempre, uma assinatura de *memórias de além-túmulo*.”

(2.1.2) *Ecce animot*

Pensar a “singularidade *différente*” do “quem”,³⁵⁵ desconstruir o conceito egológico de subjectividade ou de intersubjectividade, requer o repensar da dupla questão do tempo e (do tempo) do outro – “Il n’y a pas de subjectivité constituante. Et il faut déconstruire jusqu’au concept de constitution”.³⁵⁶ A dimensão do tempo do outro é algo bem diferente da concepção do tempo cronológico. Trata-se de um tempo “fora do tempo”, imemorial, em disjunção – “Time is out of joint” –,³⁵⁷ que nunca foi passado nem será presente, em que se abre a possibilidade do porvir, do dom, do *im*-possível, ou do que fica sempre por vir, invariavelmente anunciado no modo do futuro anterior.³⁵⁸ É no interior do dito presente vivo que se opera a constituição do sujeito com o não-sujeito, o qual, impossibilitado de fazer a experiência originária e presentativa, não pode apresentar-se, dar-se “em pessoa”,³⁵⁹ e como tal, resiste ao princípio dos princípios

³⁵⁵ Vide “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 277.

³⁵⁶ *VP* 94, n. 1. “Não há subjectividade constituente. É necessário desconstruir até ao conceito de constituição.”

³⁵⁷ Cf. página 36 deste estudo.

³⁵⁸ “Ce futur antérieur est à la fois fictif, prophétique et eschatologique, il vous met au défi de savoir à quel présent d’origine ou de jugement dernier il s’ordonne.” *Sign* 14. (“Este futuro anterior é ao mesmo tempo fictício, profético e escatológico, ele coloca-vos o desafio de saber a que presente de origem ou de julgamento último ele se ordena.”) Cf. página 109, n. 294, deste estudo.

³⁵⁹ “Dans l’identité absolue du sujet, la dialectique temporelle constitue *a priori* l’altérité. Le sujet s’apparaît originellement comme tension du Même et de l’Autre. Le thème d’une intersubjectivité transcendante instaurant la transcendance au cœur de l’immanence absolue de l’“ego” est déjà appelé. Le dernier fondement de l’objectivité de la conscience intentionnelle n’est pas l’intimité du “Je” à soi-même mais le Temps ou l’Autre, ces deux formes d’existence irréductibles à une essence, étrangère au sujet théorique, toujours constituées avant lui, mais en même temps seules conditions de possibilité d’une constitution de soi et d’une apparition de soi à soi.” J. Derrida, *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* (Paris: PUF, [1953] 1990) 126-127. (Doravante referenciada por *PGen*). (“Na identidade absoluta do sujeito, a dialéctica temporal constitui *a priori* a alteridade. O sujeito aparece a si originariamente como tensão entre o Mesmo e o Outro. O tema de uma intersubjectividade transcendental que instaura a transcendência no coração da imanência absoluta do ‘ego’ está já convocado. O último fundamento da objectividade da consciência intencional não é a intimidade do “Eu” a si próprio, mas o Tempo ou o Outro, essas duas formas de existência irreduzíveis a uma essência, estranha [estrangeira] ao sujeito teórico, sempre constituídas antes dele, mas ao mesmo tempo as únicas condições de uma constituição de si e de uma aparição de si a si.”)

da fenomenologia alicerçado na presunção do “aparecer” da presença: “Cette dislocation du sujet absolu depuis l’autre et depuis le temps ne se produit pas, ne conduit pas *au-delà* de la phénoménologie, mais, sinon en elle, du moins sur son bord, sur la ligne même de sa possibilité.”³⁶⁰ Ao mesmo tempo temporalização do espaço, resultante da cesura ou interrupção determinada pela vinda do outro, e espaçamento ou suspensão do tempo cronológico como abertura ao porvir, a *différance* delata a ilusão da presença do ser, desconstruindo as figuras de presença, de consciência de si a si, de idealidade da palavra:

La différence, c’est ce qui fait que le mouvement de la signification n’est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l’élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l’élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu’on appelle le futur qu’à ce qu’on appelle le passé, et constituant ce qu’on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n’est pas lui: absolument pas lui, c’est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu’un intervalle le sépare de ce qui n’est pas lui pour qu’il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu’on peut penser à partir de lui, c’est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet.³⁶¹

³⁶⁰ “ « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet », *PS* 278. “Esta deslocação do sujeito absoluto a partir do outro e a partir do tempo, não se produz, não se conduz *para além* da fenomenologia, mas, só nela, pelo menos sobre o seu bordo, sobre a linha da sua possibilidade.”

³⁶¹ *M* 13. “A *différance* é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito «presente», que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que

Se não há percepção originária e se “tudo começa pela re-presentação”, também do absolutamente outro não há senão re-presentação, pelo que o “re” não reenvia para a reiteração de uma presença originária, mas dá conta da impossibilidade de *presentação*.³⁶² Porém, tal não implica a destruição do desejo de presença, muito pelo contrário, a intangibilidade do que se furta à apresentação, o *imprésentável*, constitui, precisamente, o sopro que alimenta o desejo e a escrita e o desejo da escrita: “Comment le désir de présence se laisserait-il détruire? C’est le désir même. Mais ce qui le donne, lui donne sa respiration et sa nécessité – ce qu’il y a et qui reste donc à penser – c’est ce qui dans la présence du présent ne se présente pas. La différence où la trace ne se présente pas, et ce presque rien de l’imprésentable (...).³⁶³

Denunciando a falácia da subjectividade disseminada nos discursos sobre o sujeito, o filósofo opta preferencialmente pela designação “effet de subjectivité”, criticando no mesmo lance tanto os que persistem em ligar a subjectividade ao humano,

não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixam-se [deixando-se] já moldar [entalhar] pela marca da sua relação com o elemento futuro, não se relacionando o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que com aquilo a que se chama passado e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não é ele próprio, ou seja, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, com o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente, na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito.” *Margens da filosofia* 43-44.

³⁶² VP 50, n. 1. “En affirmant que la *perception n’existe pas* ou ce qu’on appelle perception n’est pas originaire, et que d’une certaine manière tout «commence» par la «re-présentation» (proposition qui ne peut évidemment se soutenir que dans la rature de ces deux derniers concepts: elle signifie qu’il n’y a pas de «commencement» et la «re-présentation» dont nous parlons n’est pas la modification d’un «re-» *survenue* à une présentation originaire), en réintroduisant la différence du «signe» au cœur de l’«originaire», il ne s’agit pas de revenir en deçà de la phénoménologie transcendantale (...).” (“Ao afirmar que a percepção não existe ou que aquilo a que chamamos *percepção* não é originário e que, de certo modo, tudo «começa» pela «re-presentação» [afirmação que não pode evidentemente manter-se senão na rasura destes dois últimos conceitos: ela significa que não há «começo»” e a «re-presentação» de que falamos não é a modificação de uma «re-ocorrência» numa representação originária], reintroduzindo a diferença do «signo» no centro do «originário», não se trata de voltar aquém da fenomenologia transcendental [...].”)

³⁶³ “Le presque rien de l’imprésentable”, PS 89. “Como se deixaria destruir o desejo de presença ? É o próprio desejo. Mas aquilo que o dá, dá-lhe a sua respiração e a sua necessidade – o que há e o que resta (falta) portanto pensar – é o que na presença do presente não se apresenta. A *différence* onde o rastro não se apresenta e este quase nada do imprésentável (...).”

apesar de admitirem a diferença ou a inadequação da dita auto-afecção, como aqueles que, embora reconhecendo da capacidade de auto-afecção do animal, lhe negam a subjectividade:

Pourquoi ai-je rarement parlé de « sujet » ou de « subjectivité », mais seulement, ici ou là, d'« effet de subjectivité »? Parce que le discours sur le sujet, là même où il reconnaît la différence, l'inadéquation, la déhiscence dans l'auto-affection, etc., continue à lier la subjectivité à l'homme. Même s'il reconnaît que l'« animal » est capable d'auto-affection (etc.), ce discours ne lui accorde évidemment pas la subjectivité – et ce concept reste alors marqué par toutes les présuppositions que je viens de rappeler. Il y va aussi, bien sûr, de la responsabilité, de la liberté, de la vérité, de l'éthique et du droit.³⁶⁴

A noção de subjectividade reporta-se à distinção dogmática entre a relação a si do *humano* e do *não-humano*. Ora, o pensamento do rastro ou da *différance* estende-se para além dos limites antropológicos da linguagem “falada” ou “escrita” no sentido corrente, como se viu, excede a oposição simples entre “humano” e “não-humano”, a concepção “do ser do ente como presença” (essência, substância), do fonocentrismo e do logocentrismo, como o filósofo dá a pensar desde *De la grammatologie*.³⁶⁵

³⁶⁴ “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet », *PS* 283. “Porque é que eu raramente falei de «sujeito» ou de «subjectividade», mas somente aqui ou ali de «efeito de subjectividade»? Porque o discurso sobre o sujeito, mesmo quando reconhece a diferença, a inadequação, a deiscência na auto-afecção etc., continua a ligar a subjectividade ao homem. Mesmo se reconhece que o «animal» é capaz de auto-afecção (etc.), este discurso não lhe confere evidentemente a subjectividade – e este conceito permanece marcado por todas a pressuposições que acabei de lembrar. Vai também, é claro, da responsabilidade, da liberdade, da verdade, da ética e do direito.” Cf. *Positions* 40.

³⁶⁵ “On pressent donc déjà que le phonocentrisme se confond avec la détermination historique du sens de l'être en général comme *présence*, avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale et qui organisent en elle leur système et leur enchaînement historique (présence de la chose au regard comme *eidōs*, présence comme substance/essence/existence (*ousia*), présence temporelle comme

Segundo Derrida, a filosofia, na tradição metafísica ocidental, poderia ser definida como uma história construída sobre a presunção de um limite uno e indivisível entre o humano e o não-humano,³⁶⁶ a partir do qual se estabelece o “próprio do homem” ou os traços que diferenciariam o homem do animal: o privilégio da palavra ou da razão, do *logos*, da anamnese, do riso, das lágrimas, do luto, da sepultura, do dom.³⁶⁷ Sem apagar este limite, que demonstra ser múltiplo e heterogêneo, nem negar a diferença em relação ao animal, em prol da construção homogênea de uma classe de viventes, o filósofo questiona os axiomas que estão na origem da edificação da razão humana, criticando, por um lado, a obstinada repressão e denegação da animalidade do homem, por outro, o esquecimento do “animal” – “Elle institue le propre de l’homme, le rapport à soi d’une humanité d’abord soucieuse et jalouse de son propre.”³⁶⁸ Não se

pointe (*stigmè*) du maintenant ou de l’instant (*nun*), présence à soi du cogito, conscience, subjectivité, co-présence de l’autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionnel de l’ego, etc.). Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l’être de l’étant comme présence. *G* 23. (“Presentismo já que o fonocentrismo se confunde com a determinação historial do sentido como presença, com todas as subdeterminações que dependem desta forma geral e que organizam nela o seu sistema e o seu encadeamento historial (presença da coisa ao olhar como *eidōs*, presença como substância/essência/existência (*ousia*), presença temporal como ponta (*stigmè*) do agora ou do instante (*nun*), presença a si do cogito, consciência, subjectividade, co-presença do outro e de si, intersubjectividade como fenómeno intencional do ego, etc.). O logocentrismo seria solidário com a determinação do ser do ente como presença.”) Cf. J. Derrida e E. Roudinesco, *De quoi demain... Dialogue* (Paris: Galilée, 2001), 105.

³⁶⁶ “La ‘question-de-l’animalité’ n’est pas une question parmi d’autres (...), difficile et énigmatique en elle-même, elle représente aussi la limite sur laquelle s’enlèvent et se déterminent toutes les autres grandes questions, et tous les concepts destinés à cerner le ‘propre de l’homme’, l’essence et l’avenir de l’humanité, l’éthique, la politique, le droit, les ‘droits de l’homme’, le ‘crime contre l’humanité’, le ‘génocide’, etc./ Partout où quelque chose comme ‘l’animal’ est nommé, les présuppositions les plus graves, les plus résistantes, les plus naïves aussi, les plus intéressées dominent ce qu’on appelle la culture humaine prévalent depuis des siècles.” J. Derrida e E. Roudinesco, *De quoi demain* 106. Cf. “L’animal que donc je suis” in *Anau* 290-291. (“A ‘questão-da-animalidade’ não é uma questão entre outras (...), difícil e enigmática em si, ela representa também o limite sobre o qual se retiram e se determinam todas as outras grandes questões, e todos os conceitos destinados a cercar o ‘próprio do homem’, o ‘crime contra a humanidade, o ‘genocídio’, etc., Por todo o lado onde qualquer coisa como o ‘animal’ é nomeado, as mais graves pressuposições, as mais resistentes, as mais ingênuas também, as mais interessadas dominam o que chamamos a cultura humana prevalecem há séculos.”

³⁶⁷ Vide “L’animal que donc je suis” *Anau* 254.

³⁶⁸ “L’animal que donc je suis” *Anau* 265. “Ela institui o próprio do homem, a relação a si de uma humanidade ciosa e ciumenta do seu próprio.” Ao discurso filosófico Derrida opõe o discurso poético de Baudelaire, Rilke, Montaigne, Carroll e até Nietzsche, vozes que falam do animal, além de o fazerem falar, para dar a pensar a capacidade de este responder, ou interrogar, e a surdez cruel do homem ao seu apelo.

trata de devolver a voz, a palavra, aos animais, mas de questionar a legitimidade da noção de sujeito modelada em função da sua relação ao *logos* e de pensar o animal como o absolutamente outro (outro nome antes do eu, fora do eu).³⁶⁹

Em relação a esta questão, a concepção joyciana está longe de se circunscrever aos limites convencionais que distinguem o humano do não-humano, reconhecendo ao animal alguns dos atributos tidos como mais o próprio do humano, no que toca a capacidade de entender a linguagem e de fazer uso de uma certa linguagem, de pensar, como atesta o passo inicial da manhã de Bloom (em “Calypso”, capítulo quarto), em que a personagem conjectura até sobre o que a gata pensará dele: “They call them stupid. Vindictive They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Cruel. Her nature. (...) Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me.”³⁷⁰ Além disso, é pelo facto de reconhecer aos animais a capacidade de sentir, de sofrer, que condena a crueldade exercida sobre eles e apela ao respeito pelos seus direitos, “Humane methods. Because the poor animals suffer (...)”;³⁷¹ “Prevention of cruelty to animals.”³⁷² No entanto, aponta Derrida, Joyce nega ao animal a consciência da morte, a capacidade de fazer o

³⁶⁹ A sujeição dos animais pela palavra, pela nomeação, está presente desde a génese bíblica, no recomeço ou segundo relato da criação, nota Derrida: antes da criação da mulher, Ischa (Eva), Isch (Adão), a réplica de Deus (criado à sua imagem e semelhança), é chamado para, sob o *olhar* do criador, dar os nomes aos animais criados antes dele, passando a ter autoridade sobre eles. Vide “L’animal que donc je suis”, *Anau* 267. Toda a nomeação implica o luto, a finitude do nomeado e a longevidade do nome que sobrevive ao seu portador: “(...) cette blessure sans nom: avoir *reçu le nom*. (...) Celui qui reçoit un nom se sent mortel ou mourant, justement parce que le nom voudrait le sauver, l’appeler et assurer sa survivance. Être appelé, s’entendre nommer, recevoir un nom pour la première fois, c’est peut-être se savoir mortel, même se sentir mourir.” “L’animal autobiographique”, *AnAu* 270. (“[...] essa ferida sem nome: ter recebido o *nome* [...] Aquele que recebe o nome e se sente mortal ou morrendo, justamente porque o nome quereria salvá-lo, chamá-lo e assegurar a sua sobrevivência. Ser chamado, ouvir-se nomear, receber um nome pela primeira vez, é talvez saber-se mortal, mesmo sentir-se morrer.”)

³⁷⁰ *U* 4. 26-29 (45). “Chamam-lhes estúpidos. Compreendem (percebem) melhor que dizemos do que nós os compreendemos a eles. Ela percebe tudo o que quer. Vingativos também. Cruéis. Natureza dela. Imagino o que é que lhe pareço. Da altura de uma torre? Não, pode saltar-me por cima.”

³⁷¹ *U* 12. 843. (259). “Métodos humanos. Porque os pobres animais sofrem (...)”

³⁷² *U* 15. 697 (371). “Prevenção da crueldade sobre os animais. ”

luto (apesar de em parte o admitir às formigas) – “We all do. Only man buries. No, ants too. First thing strikes anybody. Bury the dead.”:³⁷³ “[...] erreur de Joyce qui croit, comme tout le monde, que les bêtes ne meurent pas au sens propre, ne portent pas de deuil et n’enterrent pas.]”³⁷⁴

A estruturação do “sujeito humano” prende-se com a questão fenómeno-ontológica do “como tal”, do aparecer como tal, que distinguiria o dito sujeito “humano”, ou o “*Dasein*”, de qualquer outra forma de relação a si ou do outro como tal. Mas Derrida vem demonstrar que a experiência, ou a abertura do “como tal” ontológico, não é unicamente aquilo de que estariam privados a pedra e o animal, como também aquilo a que não se pode (nem deve) sujeitar o outro em geral, pois o “quem?” do outro nunca se dá nunca ao aparecer, pelo facto de estar sujeito ao movimento de retraimento e retraçamento – ao *retrait* –³⁷⁵ próprio do aparecer *de*: “[...] le «qui» de l’autre qui ne pourrait jamais apparaître absolument *comme tel* qu’en disparaissant comme autre.”³⁷⁶

Se ao animal é negada a humanidade pela incapacidade de dizer “eu”, de responder, de produzir uma escrita de si, uma autobiografia, de fingir, de apagar e de transformar os rastros produzidos em linguagem verbal,³⁷⁷ e se tão-pouco é possível

³⁷³ U 6. 809-810 (90). “Todos fazemos. Só o homem enterra. Não, as formigas também. Primeira coisa que impressiona (chama a atenção) de qualquer um. Enterrar os mortos.”

³⁷⁴ J. Derrida, “Première séance. Le 11 décembre 2002” in *La bête et le souverain*. Volume II (2002-2003) (Paris: Galilée 2010) 41. “[...] erro de Joyce que crê, como toda a gente, que os animais não morrem no sentido próprio, não fazem o luto, não enterram.”]

³⁷⁵ Cf. páginas 98-99 deste estudo.

³⁷⁶ “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 289. “[...] o «quem» do outro que jamais poderia aparecer senão desaparecendo como outro.”

³⁷⁷ “Personne n’a jamais dénié à l’animal ce pouvoir de se tracer, de se tracer ou retracer un chemin de soi. Qu’on lui ait refusé le pouvoir de transformer ces traces en langage verbal, de s’appeler en questions et réponses discursives, qu’on lui ait dénié le pouvoir d’effacer ces traces (...), c’est en vérité là le lieu du problème le plus difficile.” “L’animal que donc je suis” *AnAu* 300. (“Ninguém jamais negou ao animal este poder de se traçar, de se traçar ou traçar um caminho de si. Que se lhe tenha recusado o poder de

pensar o sujeito como aquele que pode dizer “eu”, ou traçar uma escrita de si, porque sujeito à experiência da alteridade absoluta que perturba da autonomia do *autos* – “L’animal que je suis parle-t-il?” –,³⁷⁸ então, preconiza Derrida, é preciso olhar o olhar sem fundo do animal, ver-se visto pelo animal, reconhecer o animal como o absolutamente outro, acolher incondicionalmente o outro: “Le point de vue de l’autre absolu (...)”;³⁷⁹ “(...) un regard de voyant, de visionnaire ou d’aveugle extra-lucide.”³⁸⁰ É através deste olhar sem fundo, cego e vidente, que se dá a ver a abissalidade do humano: “(...) les fins de l’homme, à savoir le passage des frontières depuis lequel l’homme ose s’annoncer à lui-même.”³⁸¹

“Qui suis-je alors? Qui est-ce que je suis?”³⁸² A formulação destas questões dá-se a ouvir de duas (três) formas em língua francesa: “je suis” é ao mesmo tempo “eu sou (estou)” e “eu sigo”, nota o filósofo, ao evidenciar, através de uma palavra dúplice, a divisão do ser, o atraso em relação ao que está *sempre já* antes, prévio ao “eu”, a *différance* que está na razão da sua divergência em relação ao ego cartesiano inscrita no título do texto, “L’animal que donc je suis” (conversão da máxima “Je pense donc je suis”): “Il est trop tard pour le dénier, il aura été là avant *moi*, qui suis après lui.”³⁸³

transformar esses rastros em linguagem verbal, de se chamar em perguntas e respostas discursivas, que se lhe tenha negado o poder de apagar esses rastros [...], é na verdade esse o lugar do problema mais difícil.”)

³⁷⁸ “L’animal que donc je suis ” *AnAu* 283. “O animal que eu sou (sigo) fala? ”

³⁷⁹ “L’animal que donc je suis ” *AnAu* 261. “O ponto de vista do outro absoluto (...) ”

³⁸⁰ “L’animal que donc je suis ” *AnAu* 254. “(...) um olhar de vidente, de visionário, de cego extra-lúcido.”

³⁸¹ “L’animal que donc je suis ” *AnAu* 262-263. “(...) os fins do homem, a saber a passagem das fronteiras a partir das quais o homem ousa anunciar-se a si próprio.”

³⁸² “L’animal que donc je suis ” *AnAu* 255. “Quem sou/sigo eu então? Quem é que sou/sigo eu?”

³⁸³ “L’animal que donc je suis ” *AnAu* 262. “É demasiado tarde para o negar, ele terá estado lá antes de *mim*, que estou/ sigo atrás dele.”

“«Mais moi, qui suis-je?»” A mais justa definição é para o filósofo *Ecce animot*, espécie de híbrido fabuloso, sem gênero, nem individualidade – como os animais do “bestiário fabuloso” –,³⁸⁴ palavra forjada pela ligação entre a palavra “animaux” e “mot”, para referir, através das similitudes fônicas e semânticas, a dimensão ficcional e heteronômica do dito sujeito e, deste modo, assinalar na alusão a *différance* em relação a “Ecce homo”, paradigma da paixão, da experiência martirizada,³⁸⁵ tanto da herança nietzschiana como da herança cristã:

Ecce animot, voilà l’annonce dont je suis comme la trace, au titre de l’animal autobiographique, en réponse aventurée, fabuleuse ou chimérique à la question «Mais moi, qui suis-je ?» (...) ³⁸⁶

À definição de um sujeito determinado como um “eu” fechado e autónomo, Derrida contrapõe um “quem?” indefinido, indefinível, invocando as palavras de Blanchot, em *L’amitié*, “Qui fut le sujet de cette expérience?”,³⁸⁷ pois, a seu ver, a interrogação dá conta da natureza plural, fugidia, indeterminada do sujeito: “(...) l’être inconnu et glissant d’un “Qui?” indéfini.”³⁸⁸

Quem responde então à questão “quem?” “Personne” (“Ninguém”), *Outis* (em grego, palavra próxima de *metis*, astúcia, engenho, Métis, lembra Derrida), como

³⁸⁴ Vide “L’animal que donc je suis” *AnAu* 287.

³⁸⁵ Cf. *MoA* 39.

³⁸⁶ “L’animal que donc je suis” *AnAu* 299. “*Ecce animot*, eis o anúncio do qual sou como o rastro, a título de animal autobiográfico, em resposta aventurada, fabulosa ou quimérica à questão « Mas eu, quem sou eu/ quem sigo eu ? » (...)”

³⁸⁷ Citado por Derrida em “« Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 290. “Quem foi o sujeito desta experiência?”

³⁸⁸ “ « Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 290. “(...) o ser desconhecido e fugidio de um «Quem ?» indefinido.”

respondera Ulisses à pergunta de Polifemo antes de o cegar – “Quem vem?” –, valendo-se do artifício, da manha, para se esquivar à sujeição do nome que lhe ditaria a morte.³⁸⁹ Ao apresentar-se como “Ninguém”, ao tomar o pronome como nome próprio como se máscara fosse, Ulisses identifica-se dissimulando-se, oculta-se fingindo mostrar-se, sem deixar de responder ao “quem” reenvia para o outro: (...) il se nomme et s’efface en même temps: comme personne, logique de l’autoportrait.”³⁹⁰ A palavra francesa dobra a duplicidade de sentidos, visto significar ao mesmo tempo “ninguém” e “pessoa”, presença e ausência, indo ao encontro da duplicidade presente na etimologia: do latim, *persona* (justaposição da preposição *per* e do substantivo *sona*) significava originalmente personagem, máscara, sendo um equivalente do termo grego *prosopon*; a palavra latina máscara provém do sânscrito *makara*, termo referente ao artefacto ou ornamento para cobrir o rosto ou a cabeça usado em representações teatrais ou rituais. Revisitando este episódio da *Odisseia*, em “Cyclops”, décimo segundo episódio de *Ulysses*, Joyce reencena (ao fim da tarde) a resposta do herói grego, mas esta só aparece (já de madrugada) através das palavras de Bloom em “Ithaca”, penúltimo episódio, transformada, forjada por forma a grafar e sublinhar a singular heterogeneidade e a incompletude do seu Ulisses, “Everyman or Noman”.³⁹¹ Semelhante ideia fora já antecipada por Stephen no primeiro episódio, “Telemachus”, “I am another now and yet the same. A servant too.”³⁹²

³⁸⁹ Vide *Odisseia* IX, 406-414.

³⁹⁰ *MemA* 90. “(...) ele nomeia-se e apaga-se ao mesmo tempo: como ninguém, lógica do auto-retrato.” *Memórias de cego* 92. Cf. Rodolphe Gashé, “La souveraineté du sujet” in *Derrida à Coimbra* (Viseu: Palimage, 2005) 179.

³⁹¹ *U* 17. 2008 (598). “Todomundo e Ninguém.” Deixaremos o desenvolvimento desta questão para a segunda parte deste estudo.

³⁹² *U* 1. 311-312 (10). “Sou outro agora e no entanto o mesmo. Um criado também.”

(2.1.3) *c'est moi mais je n'y suis plus...*

A impossibilidade da autobiografia na sua idealidade tradicional é um dos motivos que insistentemente atravessa os textos de Derrida, como é o caso de *Le monolinguisme de l'autre*, em que o filósofo dá a pensar as razões que obstam a uma “auto-exposição”, a um registo anamnésico onde se conta a vida (*bios*) de um “eu” reconhecível na dita identidade a si, mostrando de que forma a relação com a língua envolve não a constância do relato mas a descontinuidade ou a ruína do autobiográfico, o descentramento do *autos*, a inquietude da *destinerrância*, resultantes da ruptura, da disjunção temporal e espacial comprometedora do retorno a si:

Ce que j'ébauche ici, ce n'est surtout pas le commencement d'une esquisse d'autobiographie ou d'anamnèse, pas même un timide essai de *Bildungsroman* intellectuel. Plutôt que l'exposition de moi, ce serait l'exposé de ce qui aura fait obstacle, pour moi, à cette auto-exposition. De ce qui m'aura exposé, donc, à cet obstacle, et jeté contre lui. Ce grave accident de circulation auquel je ne cesse de penser.³⁹³

A autobiografia não se confunde com a dita vida do autor, ou seja, com o conjunto de experiências do *bios*. O *biográfico* atravessa a vida e a obra, o “corpus” da obra e o corpo do dito sujeito, é a orla ou limite dinâmico, a *dynamis*, o espaço de contaminação revelador da divisão do *autos*.³⁹⁴ É o paradoxo da autobiografia – o

³⁹³ *MoA* 131. “O que aqui delineio, não é sobretudo o começo de um esboço de autobiografia ou de anamnese, nem mesmo um ensaio tímido de *Bildungsroman* intelectual. Mais do que uma exposição de mim, isto seria antes a exposição do que, para mim, terá obstaculizado esta auto-exposição. Do que me expôs, portanto, a este obstáculo, e me atirou contra ele. O grave acidente de circulação no qual não deixo de pensar.” *O monolinguisismo do outro* 103.

abismo do *bios* ao *graphos*: “Un discours sur la-vie-la-mort doit occuper un certain espace entre le logos et le programme. Et puisqu’il y a de la vie, le trait qui rapporte logique à graphique doit bien travailler aussi entre le biologique et le biographique, la thanatologie et le thanatographique.³⁹⁵ A escrita (ou o traço), sendo aquilo que permite a imitação (a vida e a morte da arte), o elemento formal que torna possível o aparecer (da cor ou do som), e que possibilitaria o reconhecimento do representado no representante, do modelo na cópia,³⁹⁶ trai afinal a “perturbação da identidade”, expõe a heteronomia do “eu”: “Ce trouble de l’identité, est-ce qu’il favorise ou est-ce qu’il inhibe l’anamnèse? est-ce qu’il aiguise le désir de mémoire ou désespère le phantasme généalogique? est-ce qu’il réprime, refoule ou libère? Tout à la fois (...).”³⁹⁷

Para o filósofo, a autobiografia começa por ser uma leitura possível perante o desejo e a impossibilidade da anamnese, da memória sem esquecimento, a partir da amnésia e afasia: “Si, par exemple, je rêve d’écrire une anamnèse de ce qui m’a permis de m’identifier ou de dire *je* à partir d’un fond d’amnésie et d’aphasie, je sais du même coup que je ne pourrai le faire qu’à frayer une voie impossible, à quitter la route, à m’évader, à me fausser compagnie à moi-même (...).”³⁹⁸ O “eu” da anamnese enuncia-se esquecendo a alienação originária. Seria preciso que o “eu” pudesse nomear-se sem recorrer à linguagem ou que já soubesse dizer-se antes dela para lograr escapar à

³⁹⁴ Vide *L’oreille de l’autre* 59.

³⁹⁵ *L’oreille de l’autre* 15-16. “Um discurso sobre a vida-a-morte deve ocupar um certo espaço entre o logos e o programa. E uma vez que há a vida, o traço que confere lógica ao gráfico, deve trabalhar bem também entre o biológico e o biográfico, a tanatologia e o tanatográfico.” Cf. página 27 deste estudo.

³⁹⁶ Vide *G* 297.

³⁹⁷ *MoA* 37. “Esta «perturbação da identidade» favorecerá ou a inibirá a anamnese? Agudizará o desejo de recordar ou exaspera o fantasma genealógico? Reprimirá, recalcará ou libertará? Tudo ao mesmo tempo, sem dúvida (...).” *O monolinguismo do outro* 31.

³⁹⁸ *MoA* 124. “Se, por exemplo, sonho escrever uma anamnese do que permitiu identificar-me ou dizer *eu* a partir de um fundo de amnésia e de afasia, sei também que não o poderei fazer senão abrindo uma via impossível, abandonando a rua, evadindo-me, fazendo falsa companhia a mim mesmo (...).” *O monolinguismo do outro* 98.

efabulação de origem: “Comment dire un «je me rappelle» qui vaille quand il faut inventer et sa langue et son *je*, les inventer *en même temps*, par-delà ce déferlement d’amnésie qu’a déchaîné le *double interdit*?”³⁹⁹ A identidade não é, neste pensamento, algo que possa ser dado ou adquirido, mas vem da alteridade, chamada pelo outro, e porque o outro está sempre antes, a relação a si não é especular, razão pela qual só há o interminável e fantasmático processo da identificação:⁴⁰⁰

– Dans son concept courant, l’anamnèse autobiographique présuppose *l’identification*. Non pas l’identité, justement. Une identité n’est jamais donnée, reçue ou atteinte, non, seul s’endure le processus interminable, indéfiniment phantasmatique, de l’identification. Quelle que soit l’histoire d’un retour à soi ou *chez soi*, dans la «*case*» *du chez-soi* (*chez*, c’est la casa), quoi qu’il en soit d’une odyssée ou d’un *Bildungsroman*, de quelque façon que s’affabule une constitution du soi, de l’*autos*, de l’*ipse*, on se *figure* toujours que celui ou celle qui écrit doit savoir déjà dire *je*.⁴⁰¹

³⁹⁹ MoA 54. “Como dizer um «eu recordo-me» que valha, quando é preciso inventar e a sua língua e o seu *eu*, inventá-los *ao mesmo tempo*, para além do desprendimento de amnésia que desencadeou o duplo interdito?” *O monolinguismo do outro* 46. Cf. MoA 20.

⁴⁰⁰ Cf. G. Bennington, *Jacques Derrida* 136.

⁴⁰¹ MoA 53. “No seu conceito corrente, a anamnese autobiográfica pressupõe a *identificação*. Não a identidade, justamente. Uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada, não, apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação. Qualquer que seja a história de um retorno a si ou *a sua casa*, na «*casa*» *da sua casa* (*chez* é a *casa*), seja ela uma odisséia ou um *Bildungsroman*, seja de que modo for que se efabule uma constituição do si, do *autos*, do *ipse*, *imaginamos* sempre que aquele ou aquela que escreve deve já saber dizer *eu*.” *O monolinguismo do outro* 43.

Não há “eu” ou sujeito prévio à escrita (não há escritor antes da escrita),⁴⁰² porque é justamente nela que se abre a possibilidade de um devir: “(...) le moi n’existe pas, il n’est pas présent à lui-même avant ce qui l’engage ainsi, et qui n’est pas lui. Il n’y a pas un sujet constitué qui s’engage à un moment donné dans l’écriture pour telle ou telle raison. Il est par elle, par l’autre *donné: né (...)*.”⁴⁰³ Só na linguagem é possível dizer “eu”, uma vez que quem escreve está sujeito à precedência absoluta da linguagem, à alienação originária: “(...) on sait bien que le je de l’anamnèse dite autobiographique, le *je-me* du *je me rappelle* se produit et se profère différemment selon les langues. Il ne les précède jamais, il n’est donc pas indépendant de la langue en général.”⁴⁰⁴

Na escrita não há um lugar mas um certo não-lugar, um algures,⁴⁰⁵ ao mesmo tempo essencial e impossível, uma “instância” sem estância, próprio de um *quem* marcado pela problemática do rastro e da *différance*, e, conseqüentemente, inseparável

⁴⁰² Derrida vai para além de Benveniste no que toca a noção de subjectividade (a começar pela desconstrução do conceito ao qual contrapõe, como se viu, a designação de “effet de subjectivité”) baseada na relação entre linguagem e identidade, pelo facto de esta ainda pressupor a autonomia do cogito clássico, apesar de apontar o carácter ficcional do sujeito que se auto-enuncia na linguagem: “C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seule fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l’être, le concept d’ «ego». La «subjectivité», [...] n’est que l’émergence dans l’être d’une propriété fondamentale du langage. Est «ego» qui dit «ego». [...] Le langage n’est possible que parce que chaque interlocuteur se pose comme «sujet», en renvoyant à lui-même comme «je» dans son discours. [...] on verra qu’il n’y a pas d’autre témoignage objectif de l’identité du sujet que celui qu’il donne ainsi lui-même sur lui-même. / Le langage est ainsi organisé qu’il permet à chaque locuteur de *s’approprier* de la langue entière en se désignant comme *je*. ” Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966) 259-262. (“É na e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem funda na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de «ego».” [...] A subjectividade não é senão a emergência de uma propriedade fundamental da linguagem. É o «ego» que diz «ego». [...] A linguagem não é possível senão porque cada interlocutor se posiciona como «sujeito», reenviando a ele mesmo como «eu» no seu discurso. [...] veremos que não há outro testemunho objectivo da identidade do sujeito a não ser aquele que dá assim ele mesmo sobre ele mesmo. A linguagem está organizada de tal forma que permite a cada locutor *apropriar-se* da língua inteira designando-se como *eu*.”)

⁴⁰³ “ Une «folie» doit veiller sur la pensée”, *PS* 358. “(...) o eu não existe, ele não está presente a ele próprio antes do que o compromete assim, e que não é ele. Não há um sujeito constituído que se comprometa num dado momento na escrita por esta ou aquela razão. Ele é por ela, pelo outro *dada: nascido (...)*.”

⁴⁰⁴ *MoA* 54. “(...) sabe-se bem que o *eu* da anamnese dita autobiográfica, o *eu-me* do eu *lembro-me* se produz e se profere diferentemente consoante as línguas. Ele nunca as precede, não sendo no entanto independente da língua em geral.” *O monolinguismo do outro* 43.

⁴⁰⁵ Cf. páginas 21-22 deste estudo.

da questão da afirmação arqui-originária, da assinatura e do dito nome próprio, ou seja, por aquilo que Derrida designa por *jet* para referir a complexidade do movimento, a “*destinerrância* dos envios” – a projecção, a ejeção, o arremesso imprevisto e inevitável, prévio ao sujeito, ao objecto, ao projecto. Antes do sujeito, antes de ser “ele próprio”, há o *jet*, a projecção, a ex-apropriação (a alienação supõe que há um sujeito despojado do que lhe é próprio) a partir da qual o sujeito se institui.⁴⁰⁶

Dans le texte ou l'écriture, tels du moins que j'ai essayé de les interroger, il y a, je ne dirai pas une place (et c'est toute une question, cette topologie d'une certaine non-place assignable, à la fois nécessaire et introuvable) mais une instance (sans stance, d'un «sans» sans négativité) pour du «qui», un «qui» assiégé par la problématique de la trace et de la différence, de l'affirmation, de la signature et du nom dit propre, du *jet* (avant tout sujet, objet, projet) comme *destinerrance* des envois.⁴⁰⁷

Em razão desta sua especificidade, a escrita enquanto lugar do outro exila o próprio de si próprio, expondo a relação entre escrita e identidade: trata-se da cena da ausência do autor, do devir ausente e inconsciente do autor, não menos do que a coisa em si. Não se define este exílio em termos de fronteiras ou limites, traduz-se antes

⁴⁰⁶ “(...) à la fois éloignement, exclusion, rejet, mais d’abord jet qui met dehors, qui produit le dehors et donc *espace*, écarte le lieu de lui-même: *khôra* (...)” J. Derrida, *Sauf le nom* (Paris :Galilée, 1993) 60. (“[...] ao mesmo tempo distanciamento, exclusão, rejeição, mas primeiro *jet* que põe fora, que produz o fora e portanto *espaça*, desvia o lugar de si mesmo: *khôra* [...]”)

⁴⁰⁷ “« Il faut bien manger » ou le calcul du sujet », *PS* 275. “No texto ou na escrita, tal como pelo menos eu tentei interrogá-los, há, não direi um lugar (e é toda uma tipologia de um certo um não-lugar imputável, ao mesmo tempo necessário e inencontrável) mas uma instância (sem estância, um “sem” sem negatividade) para um “quem” sitiado pela problemática do rastro e da *différance*, da afirmação da assinatura e do dito nome próprio, um “jet” (antes de todo o sujeito, objecto, projecto) como *destinerrância* dos envios.”

como o exílio a que está obrigado quem escreve, o autor ou escritor, na “sua própria língua”, com a particularidade de, ao mesmo tempo, constituir um lugar de exílio na língua e um certo lugar de asilo, sem que tal signifique a escrita enquanto morada ou residência – “demeure” –,⁴⁰⁸ antes expondo a dimensão contraditória ou aporética da língua enquanto ex-apropriação e a fatalidade da sua precedência absoluta:⁴⁰⁹ “Comment croire qu’elle reste encore muette pour lui qui l’habite et qu’elle habite au plus proche, qu’elle demeure *lointaine, hétérogène, inhabitable et déserte?* ”⁴¹⁰

Idêntico é o sentimento de estranheza e familiaridade de Joyce em relação à língua em que escreve, o inglês, também no seu caso a língua do colonizador, do poder, da lei, expresso através de Stephen quando este manifesta a sua revolta face à dupla injunção a que está sujeito pela língua do outro:

The language in which we are speaking is his before it’s mine. How different are the words *home, Christ, ale, master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language so familiar and so foreign, will always be for me acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.⁴¹¹

⁴⁰⁸ Transcrevemos aqui parte da nota de tradução de *Le monolinguisme de l’autre*, de Fernanda Bernardo, pelo facto de nela se articularem os vários sentidos que resistem à tradução da palavra francesa *demeure*: “Articulando a *questão do lugar* (*la demeure: sítio, residência, morada, casa*) e a *relação discursiva ao lugar* (*demeurer: morar, habitar, residir, apropriar*) com o *tempo* (*demeure [être en demeure – mettre en demeure – à demeure]: demora, atraso, contratempo*, por um lado, *espera, expectativa, adiamento, iminência* ou *porvir*, por outro) Derrida põe em cena (...), a *desconstrução da identidade* (subjectiva, nacional e cultural) e o seu imediato recorte político e quanto ao político.” *O monolinguisismo do outro* 13, n. 1.

⁴⁰⁹ Esta questão foi objecto de tratamento aprofundado nos Seminários de Filosofia de Fernanda Bernardo.

⁴¹⁰ *MoA* 109. “Como acreditar que ela permanece ainda muda para ele que a habita e que ela habita o mais rente possível, que ela permanece distante, heterogénea, inabitável e deserta?” *O monolinguisismo do outro* 89.

Desconstruindo a noção de língua materna, tradicionalmente entendida como factor imprescindível e aparentemente inquestionável do conceito de identidade, de pertença, de unidade (cultural, política), Derrida demonstra que esta é *sempre já* uma prótese (de origem) da língua, desfiguração irreparável e, enquanto tal, de impossível apropriação – “La défiguration défigure la langue maternelle, la profanation profane le corps de la langue maternelle, voilà le crime contre la vie, entendez la vivante”:⁴¹²

La langue dite maternelle n’est jamais purement naturelle, ni propre ni habitable. *Habiter*, voilà une valeur assez *déroutante* et équivoque: on n’habite jamais ce qu’on est habitué à appeler habiter. Il n’y a pas d’*habitat* possible sans la différence de cet exil et de cette nostalgie.⁴¹³

A apropriação da língua seria a apropriação do próprio de si próprio, a experiência da identidade, da identificação. Segundo a “lógica” do rastro, a re-apropriação apenas se produz como ex-apropriação, ou seja, como aquilo que não é próprio do “homem”, do humano, inviabilizando a estabilização da ex-apropriação na forma absoluta do sujeito.⁴¹⁴ Não que a ex-apropriação deva ser entendida como um

⁴¹¹ P 172. “A língua em que estamos a falar é dele antes de ser minha. Como são diferentes as palavras *lar, Cristo, cerveja, amo*, nos seus lábios e nos meus! Não posso dizer ou escrever estas palavras sem inquietação. A sua língua (idioma), tão familiar e tão estranha, será sempre para mim uma língua adquirida. Não fiz nem aceitei estas palavras. A minha voz mantém-nas à distância. A minha alma exaspera-se à sombra da sua língua[gem].”

⁴¹² *L’oreille de l’autre* 35. “A desfiguração desfigura a língua materna, a profanação profana o corpo da língua materna, eis o crime contra a vida, entenda-se a vivente.”

⁴¹³ *MoA* 112-113. “A língua dita materna nunca é puramente natural, nem própria nem habitável. *Habitar*, eis um valor bastante *desorientador* e equívoco: não se habita nunca o que estamos habituados a chamar habitar. Não existe *habitat* possível sem a diferença deste exílio e desta nostalgia.” *O monolinguismo do outro* 90.

⁴¹⁴ “La «logique» de la trace ou de la différence détermine la réappropriation comme une ex-appropriation. La ré-appropriation produit nécessairement le contraire de ce qu’apparemment elle vise. L’ex-appropriation n’est pas le propre de l’homme. On peut en reconnaître les figures différentielles dès

limite ou fechamento, adverte o filósofo; muito pelo contrário, ela deve ser pensada a partir do que ela supõe de irreducibilidade no que toca a relação ao outro, pois este resiste a toda tentativa de subjectivação, de interiorização-idealização do trabalho de luto, na medida em que a experiência de luto começa *antes* de tudo, da percepção, do sentido, inviabilizando qualquer possibilidade de verdade.⁴¹⁵ O outro é o não-subjectivável, o que se subtrai quer ao fechamento quer à totalização:

Dès la « naissance », sans doute avant elle, l'être-jeté se réapproprie, ou plutôt s'ex-approprie dans des formes qui ne sont pas encore celles du *sujet* ou du *projet*. (...) Qu'il s'agisse toujours de la trace, mais aussi d'itérabilité (*Limited Inc.*), cela signifie que cette ex-appropriation ne peut pas se stabiliser absolument dans la forme du sujet. Celui-ci suppose la présence, c'est-à-dire la substance, la stase, la stance. Ne pas pouvoir se stabiliser *absolument*, cela signifierait pouvoir *seulement* se stabiliser: relative stabilisation de ce qui reste *instable*, ou plutôt *non stable*. L'ex-appropriation ne se ferme plus, elle ne se totalise jamais.⁴¹⁶

qu'il y a rapport à soi dans sa forme la plus «élémentaire» (mais il n'y a pas d'élémentaire pour cette raison même).” “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 283. (“A «lógica» do rastro ou da *différence* determina a reapropriação como uma ex-apropriação. A re-apropriação produz necessariamente o contrário daquilo que aparentemente visa. Podemos aí reconhecer as figuras diferenciais a partir do momento em que há relação a si na forma mais «elementar» [mas não há elementar por essa mesma razão].”)

⁴¹⁵ “(...) l'expérience du deuil, qui commence à la «première» trace, c'est-à-dire «avant» la perception, à la veille du sens, ne laissant aucune chance à quelque désir innocent de vérité.” *Mem* 50. (“[...] a experiência do luto, que começa no «primeiro» rastro, quer dizer antes da percepção, na véspera do sentido, não deixando nenhuma *chance* (hipótese) a qualquer desejo de verdade.”)

⁴¹⁶ “ «Il faut bien manger» ou le calcul du sujet ” *PS* 285. “Desde o «nascimento», sem dúvida antes dele, o ser-lançado (projectado) reapropria-se, ou antes ex-apropria-se em formas que não são ainda aquelas do *sujeito* ou do *projecto*. (...) Que se trate sempre do rastro, mas também da iterabilidade (*Limited Inc.*), isso significa que esta ex-apropriação não pode estabilizar-se absolutamente na forma do sujeito. Este supõe a presença, quer dizer a substância, a 'estase', a estância. Não poder estabilizar-se *absolutamente* significaria poder *somente* estabilizar-se: relativa estabilização do que permanece instável, ou antes *não estável*. A ex-apropriação nunca se fecha, ela jamais se totaliza.”

Daí a implacável violência imposta pelo monolinguismo do outro, pela sua lei necessariamente heterónoma, ainda que aparentemente autónoma (a lei da língua e a lei como língua).⁴¹⁷ A lei da injunção é para o filósofo o *duplo gume de uma lâmina afiada* – a língua bífida –, porque se é certo que não falamos senão uma língua, certo é também que ela é sempre a língua do outro, vinda do outro: “On ne parle jamais qu’une langue – et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à *l’autre*, de l’autre, gardée par l’autre. Venue de l’autre, restée à l’autre, à l’autre revenue”.⁴¹⁸ Ainda que de impossível apropriação, a ela estamos desde sempre naturalmente obrigados a responder, a fazer ou sofrer incondicionalmente a experiência da língua ou do duplo interdito, na tentativa de, junto dela, *à beira dela*, traçar uma inscrição de si:

Mais j’ai tort, j’ai tort à parler de traversée et de lieu. Car c’est *au bord* du français, uniquement, ni en lui ni hors de lui, sur la ligne introuvable de sa côte que, depuis toujours, à demeure, je me demande si on peut aimer, jouir, prier, crever de douleur ou crever tout court dans une autre langue ou sans rien en dire à personne, sans parler même. Mais avant tout et de surcroît, voici le double tranchant d’une lame aiguë presque sans mot dire (...):

⁴¹⁷ “Le monolinguisme de l’autre, ce serait *d’abord* cette souveraineté, cette loi venue d’ailleurs, sans doute, mais aussi et d’abord la langue même de la Loi. Et la Loi comme Langue. Son expérience serait apparemment *autonome*, puisque je dois la parler, cette loi, et me l’approprier pour l’entendre *comme si* je me la donnais moi-même; mais elle demeure nécessairement, ainsi le veut au fond l’essence de toute loi, *hétéronome*. La folie de la loi loge sa possibilité à demeure dans le foyer de cette auto-hétéronomie.” *MoA* 69. (“O monolinguismo do outro seria *em primeiro lugar* esta soberania, esta lei vinda de algures, sem dúvida, mas seria também e em primeiro lugar a própria língua da Lei. E a Lei como Língua. A sua experiência seria aparentemente *autónoma*, porque tenho de a falar, a esta língua, e de a apropriar para a ouvir *como se eu próprio* ma desse; mas ela permanece necessariamente, assim o quer no fundo a essência de toda a lei, *heterónoma*. A loucura da lei aloja para todo o sempre, a sua possibilidade no foro desta auto-heteronímia.”) *O monolinguismo do outro* 56.

⁴¹⁸ *MoA* 70. “Não falamos nunca senão uma língua – e ela é dissimetricamente, a ele regressando, sempre, do *outro*, do outro, guardada pelo outro. Vinda do outro, permanecendo do outro, ao outro reconduzida.” *O monolinguismo do outro* 57.

«Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne. ».⁴¹⁹

Além de estar na base da noção do próprio e da propriedade da língua, esta irreduzível alienação sem alienação (prévia ao ontológico, logo, sem que haja alienação de nada) determina a instituição do fenómeno do “ouvir-se falar” e do “querer-dizer”, ou seja, do *fantasma*, do duplo, do espectro:

Cette structure d'aliénation sans aliénation, cette aliénation inaliénable n'est pas seulement l'origine de notre responsabilité, elle structure le propre et la propriété de la langue. Elle institue le *phénomène* du s'entendre-parler pour vouloir-dire. Mais il faut dire ici le *phénomène* comme *phantasme*. Référons-nous pour l'instant à l'affinité sémantique et étymologique qui associe le phantasme au *phainesthai*, à la phénoménalité, mais aussi à la spectralité du phénomène.⁴²⁰

Interrompendo a fenomenalidade a que se furta, o absolutamente outro é o fantasma, o espectro, o que retorna sem retornar, como repetição alterada, simulacro de uma vinda anterior, *unheimlich*, estranho e familiar, de *cada vez*, uma primeira e última vez (uma tal vez singular que nunca aconteceu e, no entanto, apela a uma *tal vez*) – antes desta situação imprópria e incontornável de uma língua “inumerável”, não há “eu”

⁴¹⁹ MoA 14-15. “Mas não tenho razão, não, em falar de travessia ou de lugar. Porque é à *beira* do francês, unicamente, nem nele nem fora dele, na linha inencontrável da sua costa que, desde sempre, para sempre, eu me pergunto se se pode amar, fruir, suplicar, rebentar de dor ou muito simplesmente rebentar noutra língua ou sem mesmo nada dizer a ninguém, sem falar sequer. Mas antes de tudo e acima de tudo, eis o duplo gume de uma lâmina afiada que gostaria de te confiar, quase sem palavras (...): / «*Sim, eu não tenho senão uma língua, ora ela não é minha*».” *O monolinguismo do outro* 14.

⁴²⁰ MoA 48. “Esta estrutura de alienação sem alienação, esta alienação inalienável não é apenas a origem da nossa responsabilidade, ela estrutura o próprio e a propriedade da língua. Institui o *fenómeno* do ouvir-se-falar para querer-dizer. Mas é preciso dizer aqui o *fenómeno* como *fantasma*. Refiramo-nos de momento à afinidade semântica e etimológica que associa o fantasma ao *phainesthai*, à fenomenalidade, mas também à spectralidade do fenómeno.” *O monolinguismo do outro* 40. Cf. *M* 93 ; páginas 49-50 deste estudo.

“pensável ou pensante”.⁴²¹ Dessa tal vez resta o rastro ou a assombração, *hantologie* como lhe chama Derrida, marcando numa só palavra a *différance* em relação à ontologia (pensamento e discurso sobre o ser):

Répétition *et* première fois mais aussi répétition *et* dernière fois, car la singularité de toute *première fois* en fait aussi une *dernière fois*. Chaque fois, c’est l’événement même, une première fois est une dernière fois. Toute autre. Mise en scène pour une fin de l’histoire. Appelons cela une *hantologie*. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu’une ontologie ou qu’une pensée de l’être (du « *to be* », à supposer qu’il y aille de l’être dans le « *to be or not to be* », et rien n’est moins sûr).⁴²²

Nem presente nem ausente, tal como o rastro, o espectro é *sempre já* um reenvio: “La trace n’étant pas une présence mais le simulacre d’une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n’a proprement pas lieu, l’effacement appartient à sa structure.”⁴²³ O evento, ou a vinda do absolutamente outro nunca se dá, ainda que possa ter lugar, mas a impossibilidade é, ao mesmo tempo, a possibilidade, a experiência ou provação da possibilidade, a experiência do *im-possível*, sendo precisamente o encontro

⁴²¹ “En tout cas, il n’y avait pas de *je* pensable ou pensant avant cette situation étrangement familière et proprement impropre (*uncanny, unheimlich*) d’une langue innombrable.” *MoA* 56. (“Em todo o caso, não havia *eu* pensável ou pensante antes desta situação estranhamente familiar e propriamente imprópria [*uncanny, unheimlich*] de uma língua inumerável.”) *O monolinguismo do outro* 45.

⁴²² *SM* 31. “Repetição *e* primeira vez, mas também repetição *e* última vez, porque a singularidade de toda a *primeira vez* fá-la também uma *última vez*. Cada vez, é o próprio evento, uma primeira vez é uma última vez. Absolutamente outra. *Mise en scène* para o fim da história. Chamemos a isso *hantologie*. Essa lógica da assombração não seria somente mais ampla e mais poderosa do que uma ontologia ou do que um pensamento do ser (do «*to be*», a supor que haja ser no «*to be or not to be*», e nada é menos certo.” Optamos por manter no original a palavra *hantologie*, visto ser impossível vertê-la para o português sem seriamente obliterar a homofonia e a decorrente riqueza de sentidos.

⁴²³ *M* 25. “Uma vez que o rastro não é uma presença mas o simulacro de uma presença que se desloca, se transfere, se reenvia, ele não tem propriamente lugar, o apagamento pertence à sua estrutura.” *Margens* 62.

desencontrado com o outro, que “vem do futuro”, a condição que dá lugar ao evento: “Sa promesse et sa fatalité, son implication dans toute expérience, à l’approche de *ce* qui vient, de (*ce*) (l’autre) *qui* vient de l’avenir et donne lieu à ce qu’on appelle un événement? Or cette expérience du «peut-être» serait à la fois celle du possible et de l’impossible.”⁴²⁴ O evento só acontece como a vinda do impossível, deriva de um *talvez*, ou princípio de incerteza que, ao abalar a segurança de uma certeza, assegura a imponderabilidade do porvir como “sobre-vida”, “laisse l’avenir à l’avenir”: “Le «peut-être» maintient la question en vie, il en assure, peut être, la sur-vie.”⁴²⁵ Este *talvez* prende-se necessariamente com o “sim, sim”, com a responsabilidade de uma resposta de acolhimento incondicional do outro. Mas responder ao apelo do outro implica a disjunção do tempo da resposta:

Le *répondre* suppose toujours l’autre dans le rapport à soi, il garde le sens de cette «antériorité» dissymétrique jusque dans l’autonomie apparemment la plus intérieure et la plus solitaire du «quant à soi», du for intérieur et de la conscience morale jalouse de son indépendance – autre mot pour la liberté. Cette antériorité dissymétrique marque aussi la temporalisation comme structure de la responsabilité.⁴²⁶

⁴²⁴ “Comme si c’était possible, «within such limits»...”, *PM* 284-285. “Sua promessa e sua fatalidade, sua implicação em toda a experiência, à aproximação do *que* vem, de (*esse*) (o outro) *quem* vem do futuro e dá lugar ao que chamamos um evento? Ora essa experiência do «talvez» seria ao mesmo tempo a do possível e do impossível.”

⁴²⁵ “Comme si c’était possible, «within such limits» ...”, *PM* 285. “O «talvez» mantém a questão em vida, assegura-lhe, talvez, a sobre-vida.”

⁴²⁶ J. Derrida, *Politiques de l’amitié* (Paris: Galilée, 1994) 282. Doravante referenciada por *PA*. “O *responder* supõe sempre o outro na relação a si, guarda o sentido desta «anterioridade» dissimétrica até mesmo na autonomia aparentemente mais interior e mais solitária do «quanto a si», do foro interior e da consciência moral ciosa da sua independência – outra palavra para liberdade. Esta anterioridade dissimétrica marca a temporalização como estrutura da responsabilidade.” *Políticas da amizade*, tradução de Fernanda Bernardo (Porto: Campo das Letras, 2003) 257. (Adoptamos esta tradução para todas as citações referentes a esta obra.)

E uma tal disjunção implica uma certa violência, a tal dupla injunção, ou *double bind*, intrínseca à estrutura aporética da língua: por um lado, impõe a sujeição a um *sempre já*, a um antes imemorial; por outro, obriga a dizer “sim” à língua herdada – “Comme si j’étais son dernier héritier...” –,⁴²⁷ obriga a responder, a sofrer a experiência da língua do outro. Ao dar “a palavra à palavra”, a língua do outro intima a guardar, a manter, a cumprir a palavra dada: “La langue de l’autre rend la parole à la parole, et oblige à tenir parole”.⁴²⁸ Condição do ser, da escrita, esta violência, neste pensamento entendida como o corte originário ou a circuncisão do outro no próprio, é a marca da anterioridade da lei, da ex-apropriação da língua, que está na origem do desejo de apropriação e da re-invenção im-possível da língua como escrita. Sem o desejo de apropriação, sem o desejo da presença do outro, sem a provação ou a experiência da alteridade absoluta não haveria escrita:

Paradoxe de cette dissymétrie hétéronomique qui tient à l’élément apparemment formel de la langue avant toute considération de contenu: l’obligation engage à la mesure même du «caractère fictif» de cette parole. Il n’y a d’engagement que dans la langue de l’autre que je parle nécessairement de façon irresponsable et fictive, dans l’expropriation. Mais la langue de l’autre est plus contractuelle, contractante, plus près de l’origine conventionnelle et fictive dans la mesure où je l’invente et donc me l’approprie, mythiquement, dans l’acte présent de chaque parole.⁴²⁹

⁴²⁷ MoA 79. “Como se eu fosse o último herdeiro...” *O monolinguismo do outro* 64.

⁴²⁸ “Survivre”, *Parages* 192. “A língua do outro dá a palavra à palavra, e obriga a manter a palavra.”

⁴²⁹ “Survivre”, *Parages* 191-192. “Paradoxo desta dissimetria heteronómica que se prende com o elemento aparentemente formal da língua antes de qualquer consideração de conteúdo: a obrigação compromete na medida própria do «carácter fictício» desta palavra. Não há compromisso senão na língua

A relação a si está já sempre comprometida pela *différance*, ou seja, pela relação ao outro: “(...) le moi n’existe pas, il n’est pas présent à lui-même avant ce qui l’engage ainsi, et qui n’est pas lui. Il n’y a pas un sujet constitué qui s’engage à un moment donné dans l’écriture pour telle ou telle raison. Il est par elle, par l’autre *donné: né* (...).”⁴³⁰ Comprometido a um “il faut”, ao mesmo tempo rastro de uma necessidade inegável e de uma injunção já sempre passada, o “eu” não reenvia para um sujeito enunciador contemporâneo do seu acto de enunciação, visto essa ordem ou promessa anteceder a possibilidade de alguém se afirmar como “eu”, de assinar, na tentativa de se reapropriar ou de se restaurar enquanto idealidade:

Venu du passé, langage avant le langage, passé qui n’a jamais été présent et reste donc immémorable, ce «il faut» semble donc faire signe vers l’événement d’un ordre ou d’une promesse (...). Ordre ou promesse, cette injonction (m’) engage de façon rigoureusement asymétrique avant même que j’aie pu dire, moi, dire *je*, et signer, pour me la réapproprier, pour reconstituer une symétrie, une telle *provocation*.”⁴³¹

do outro que eu falo necessariamente de forma irresponsável e fictícia, na expropriação. Mas a língua do outro é mais contratual e contratante, mais perto da origem convencional e fictícia, na medida em que eu a invento e portanto me aproprio dela, miticamente, no acto presente de cada palavra.”

⁴³⁰ “Une «folie» doit veiller sur la pensée”, *PS* 358. “(...) o eu não existe, ele não está presente a ele próprio antes do que o compromete assim, e que não é ele. Não há um sujeito constituído que se comprometa num dado momento na escrita por esta ou aquela razão. Ele é por ela, pelo outro *dado: nascido* (...).”

⁴³¹ “Comment ne pas parler?”, *PsyII* 169. “Vindo do passado, linguagem antes da linguagem, passado que jamais esteve presente e permanece portanto imemorable, este “il faut” (é preciso) parece fazer sinal em direcção ao evento de uma ordem ou de uma promessa (...). Ordem ou promessa, esta injunção compromete (-me) de forma rigorosamente assimétrica antes mesmo que eu pudesse, eu, dizer *eu*, e assinar para (me) a reapropriar, para reconstituir uma, uma tal *provocação*.”

As consequências do endividamento originário (logo, impossível de saldar) manifestam-se na constituição singular de um “eu” regrada pela descoincidência, pelo desvio, pela iteração, pois este deriva e permanece tributário do “oui, oui” – expressão que, esclarece o filósofo, procura traduzir o endereçamento “minimal e indeterminado”:⁴³² “J’ai dû céder à la nécessité rhétorique de traduire cette adresse minimale et indéterminée, presque vierge, et dans des mots, des mots tels que «je», «je suis», «langage», etc., là où la position du *je* de l’être et du langage, restent encore dérivés au regard de ce *oui*.”⁴³³

Assim como não há promessa, juramento, ordem ou compromisso que não implique um “sim”, também não há escrita que não comece como um “sim” na medida em que este constitui a condição essencial de toda a assinatura e de todo o performativo: “Le *je* du *je* signe dit et se dit *oui* même s’il signe un simulacre.”⁴³⁴ Consignado à repetição, o primeiro “sim” porta *já sempre* o segundo, dobra-se de antemão à repetição, que assim aumenta cindindo o “sim” aqui-originário. Sendo embora condição de uma abertura do “sim”, a repetição constitui ao mesmo tempo uma ameaça, na medida em que, ao repetir mecanicamente, oblitera, dá lugar ao simulacro, ao esquecimento, à ficção, à fábula.⁴³⁵ Verbalizado ou não, o “sim, sim” não pressupõe nem a voz nem a escrita nem a simetria, mas a precipitação anterior de uma resposta que pede, exige, um aquiescimento – o aquiescimento à língua, à marca –, salienta Derrida ao deter-se no “yes, yes” de Molly a fim de demonstrar o desajustamento da designação de monólogo para definir estrutura telefônica, a *mais de uma voz*, do último

⁴³² Cf. páginas 17-18 e 44-45 deste estudo.

⁴³³ UG 127. “Tive de ceder à necessidade retórica de traduzir este endereçamento minimal e indeterminado, quase virgem, e em palavras, palavras tais como «eu», «eu sou», «linguagem», etc., onde a posição do *eu* do ser e da linguagem permanecem derivadas em relação a esse *sim*.”

⁴³⁴ UG 126. “O *eu* do *eu* assino diz e diz-se *sim* mesmo se (ele) assina um simulacro.”

⁴³⁵ Vide “Nombre de oui”, *PsyII* 249.

episódio de *Ulysses*, “Penelope”: “(...) le *oui* vient de moi à moi, de moi à l’autre en moi, de l’autre à moi, confirmer l’*allo* téléphonique primaire (...).”;⁴³⁶ “(...) téléphonie mentale qui, inscrivant le lointain, la distance, la différence et l’espacement dans la *phonè*, à la fois constitue, interdit et brouille le soi-disant monologue.”⁴³⁷

Toda a linguagem constitui, como se disse já, um endereçamento ao outro, com a implícita promessa de lhe falar ou responder ao seu apelo, de dizer “sim” ao “sim” do outro,⁴³⁸ promessa esta que escapa à requisição de presença. E ainda que a ela se responda com o silêncio tal não significa ausência de resposta, pois o silêncio não deixa de ser ainda “uma modalidade da palavra”:

Dès que j’ouvre la bouche, j’ai déjà promis, ou plutôt, plus tôt, la promesse a saisi le *je* qui promet de parler à l’autre, de dire quelque chose, d’affirmer ou de confirmer par la parole. (...) Même si je décide de me taire, même si je décide de ne rien promettre, de ne pas m’engager à dire quelque chose qui confirmerait encore la destination de la parole, la destination à la parole, ce silence reste encore une modalité de la parole: mémoire de promesse et promesse de mémoire.⁴³⁹

⁴³⁶ UG 124. “(...) o *sim* vem de mim a mim, de mim ao outro em mim, do outro a mim, confirmar o *allo* telefónico primário (...).”

⁴³⁷ UG 82. “(...) telefonia mental que, inscrevendo o longínquo, a distância, a *différance*, o espaçamento na *phonè*, ao mesmo tempo constitui, interdita e confunde (perturba, obscurece) o dito monólogo.” Uma maior atenção será dada esta questão no momento dedicado a “Penelope” (cf. páginas 457-461 deste estudo).

⁴³⁸ “Il est avant moi. Dès que je parle, je suis en lui. Quelle que soit ma maîtrise discursive, je suis soumis à la fois au langage et à la structure de promesse qui fait que le langage est adressé, et que, par conséquent, il répond à l’autre.” “Passages – du traumatisme à la promesse” in *PS* 398. (“Ela está antes de mim. A partir do momento em que falo, estou nela, estou sujeito ao mesmo tempo à linguagem e à estrutura de promessa que faz com a linguagem seja endereçada e que, por conseguinte, ela responde ao outro.”)

⁴³⁹ “Comment ne pas parler”, *PsyII* 156. “A partir do momento em que abro a boca, já prometi, ou antes, de antemão, a promessa agarrou o *eu* que promete falar ao outro. De dizer qualquer coisa, de afirmar ou confirmar pela palavra (...). Mesmo se decido calar-me, mesmo se decido nada prometer, de não me

Por outras palavras, só se escreve ou lê sob o apelo do outro, um apelo que só acontece *em mais de uma voz*: “L’*autre* appelle à venir et cela n’arrive qu’à plusieurs voix.”⁴⁴⁰ Longe de ser idêntica a si, a singularidade do “quem”, ou do dito sujeito, intimada a uma certa responsabilidade inalienável, começa por responder, dividindo-se, dobrando-se para responder ao outro, ao apelo do outro absolutamente prévio a qualquer identificação a si. A condição de possibilidade do “sujeito”, nem subjectiva nem humana, sem que tal signifique que seja “inumana ou sem sujeito”, observa o filósofo,⁴⁴¹ reside neste “sim”, apelo a que se está obrigado a responder afirmando, mesmo que se creia dizer “não”. O que pode vir a tomar forma começa justamente a partir da experiência desta “afirmação deslocada”, “Au commencement fut le téléphone”:⁴⁴²

(...) c’est à partir de cette *affirmation* disloquée (donc sans « fermeté » ni « fermeture ») que quelque chose comme le sujet, l’homme ou qui que ce soit, peut prendre figure. (...) La singularité du « qui » n’est pas l’individualité d’une chose identique à elle-même (...). Elle se disloque ou se divise en se rassemblant pour répondre à l’autre, dont l’appel précède en quelque sorte sa propre identification à soi, parce qu’à cet appel je ne peux que répondre, avoir déjà répondu, même si je crois y répondre «non» (...).⁴⁴³

comprometer a dizer qualquer coisa que confirmaria ainda a destinação à palavra, o silêncio permanece uma modalidade da palavra: memória de promessa e promessa de memória.” Cf. *UG* 136.

⁴⁴⁰ “Psyché. L’invention de l’autre”, *PsyI* 61. “O outro apela à vinda (a vir) e isso não acontece senão a várias vozes.”

⁴⁴¹ Vide “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 276.

⁴⁴² *UG* 80. “No começo foi o telefone.”

O sujeito ou o “eu” só *vem depois*, é a resposta de Derrida à questão de Nancy, “Qui vient après le sujet?”: “Le sujet, s’il doit y en avoir, vient *après*.”⁴⁴⁴ Vem a si a partir desta aliança endividadora, do “sim, sim” (que pertence sem pertencer à língua, excede-a ferindo-a), da circuncisão da palavra através da qual a palavra se promete abrindo-se ao outro – “(...) la circoncision d’une parole (...) ouvre la parole à l’autre, et la porte (...)” –,⁴⁴⁵ no momento da assinatura de si e do outro, dá-se o “nascimento do sujeito”:⁴⁴⁶ “Le «je» ne préexiste pas à ce mouvement, ni le sujet, ils s’y instituent. Je («je») ne peux dire *oui* (oui-je) qu’en promettant de garder la mémoire du *oui* et de le confirmer aussitôt. Promesse de mémoire et mémoire de promesse.”⁴⁴⁷

A escrita enquanto aqui-escrita é já a fala de um sujeito a uma interpelação da própria língua, ou seja, é a primeira tradução, o timbre, o idioma, o que solicita e interdita a tradução, constituindo o selo, a inscrição do que se furta à tradução, como se

⁴⁴³ “«Il faut bien manger» ou le calcul du sujet”, *PS* 276. “(...) é a partir desta afirmação deslocada, (logo sem «firmeza» nem «fechamento») que qualquer coisa como o sujeito, o homem ou o que quer que seja pode tomar figura. (...) A singularidade do «quem» não é a individualidade de uma coisa idêntica a si própria (...). Ela desloca-se ou divide-se reunindo-se para responder ao outro, cujo apelo de alguma forma precede a sua própria identificação a si, porque a esse apelo eu não posso senão responder, ter já respondido mesmo se creio responder «não» (...).”

⁴⁴⁴ “« Il faut bien manger » ou le calcul du sujet”, *PS* 287. “O sujeito, se deve havê-lo, *vem depois*.”

⁴⁴⁵ *Sch* 112. “(...) a circuncisão (...) abre a palavra ao outro, e porta-a (...).”

⁴⁴⁶ “La circoncision signifie, entre autres choses, une certaine marque qui, venue des autres, et subie dans la passivité absolue, reste dans le corps, et visible, indissociable sans doute du nom propre alors également reçu de l’autre. C’est aussi le moment de la signature (de l’autre autant que de soi) par laquelle on se laisse inscrire dans une communauté ou dans une alliance ineffaçable: naissance du sujet [...] plutôt que naissance «biologique» mais il y faut du corps et de la marque indestructible. Chaque fois qu’il y a cette marque et ce nom (et cela ne se limite pas aux cultures qui participent à la circoncision dite «réelle»), la *figure* au moins d’une circoncision s’impose à moi. “«Une folie» doit veiller sur la pensée” *PS* 351. (“A circuncisão significa, entre outras coisas, uma certa marca que, vinda de outras, e suportada na passividade absoluta, permanece no corpo, e visível, indissociável sem dúvida do nome próprio igualmente recebido do outro. É também o momento da assinatura [do outro como de si] através da qual nos deixamos inscrever numa comunidade ou numa aliança inapagável: nascimento do sujeito [...] mais do que nascimento «biológico» mas é preciso corpo e uma marca indestrutível. Cada vez que há esta marca e este nome [e isso não se limita às culturas que participam na circuncisão dita «real»], a figura de ao menos uma circuncisão impõe-se-me /a mim.”)

⁴⁴⁷ “Nombre de oui”, *PsyII* 248. “O «eu» não pré-existe a este movimento, nem o sujeito, eles instituem-se nele. Eu («eu») não posso dizer *sim* (sim-eu) senão prometendo guardar a memória do *sim* e de o confirmar de seguida. Promessa de memória e memória de promessa.”

viu. A um tal apelo só é possível responder com o queixume, “grief”, palavra eleita por Derrida por ser, a seu ver, aquela que melhor traduz o murmúrio sofrido, queixoso sem ser acusatório. Quase originário, este queixume não lamenta uma perda (pois não houve perda), é o canto enlutado pela palavra perdida, à *demeure*, pelo que nunca foi pertença, já sempre expropriado e, enquanto tal, em definitiva ex-apropriação:⁴⁴⁸ “(...) il pleure la voix perdue en larmes noires comme trace d’encre.”⁴⁴⁹ Processo de *divisão activa*, a língua dá lugar a um lugar onde ressentimento e vingança confluem, porque a escrita ainda que não sirva ou esqueça a anamnese apela a essa memória, “apela-se de memória”, está-lhe destinada,⁴⁵⁰ ou não fora o desejo de veracidade, de fidelidade absoluta, da anamnese, da representação, o desejo (perverso) de ver, de mostrar, a tal *loucura* que faz escrever.⁴⁵¹ Veneno e remédio, a escrita obriga a um “tête à tête”, a um corpo a corpo, com a língua bífida do outro (de duplo gume afiado),⁴⁵² razão pela qual

⁴⁴⁸ “Je n’avais pas de langue pour le *grief*, ce mot que j’aime à entendre maintenant en anglais où il signifie davantage la plainte sans accusation, la souffrance et le deuil. Il faudrait penser ici à un *grief* quasiment originaire, puisqu’il ne déplore même pas une perte: (...). Dans un tel *grief*, on prend ainsi, à demeure, le deuil de ce qu’on n’a jamais eu.” *MoA* 60. (“Eu não tinha língua para o *grief* [queixume], esta palavra de que eu gosto de ouvir em inglês onde ela significa sobretudo a queixa sem acusação, o sofrimento e o luto. Haveria que pensar aqui num queixume quase originário, uma vez que ele nem sequer deplora uma perda: [...]. Num tal queixume, pomos assim, para sempre, o luto do que nunca tivemos.” *O monolinguismo do outro* 49.

⁴⁴⁹ *ED* 110. “(...) ele chora a voz perdida em lágrimas negras como rastro de tinta.”

⁴⁵⁰ “«Division active.» Voilà pourquoi on écrit, voilà comme on rêve d’écrire, peut-être. (...) En ce lieu de jalousie, en ce lieu partagé de vengeance et de ressentiment, en ce corps passionné par sa propre «division», avant toute autre mémoire, l’écriture se destine comme d’elle-même à l’anamnèse./ Même si elle l’oublie, elle appelle encore cette mémoire, elle s’appelle ainsi, l’écriture, elle s’appelle de mémoire. Une aveugle pulsion généalogique trouverait son ressort, sa force et son recours dans la partition même de cette double loi, dans la duplicité antinomique de cette clause d’appartenance:/ 1. *On ne parle jamais qu’une seule langue — ou/plutôt un seul idiome./ 2. On ne parle jamais une seule langue — ou/plutôt il n’y a pas d’idiome pur.*” *MoA* 22-23. («Divisão activa.» Eis porque se escreve, eis como se sonha escrever talvez. [...] Neste lugar de ciúme, neste lugar partilhado de vingança e ressentimento, neste corpo apaixonado pela própria «divisão», antes de qualquer outra memória, como que naturalmente a escrita destina-se à anamnese. / Mesmo se a esquece, ela apela a esta memória, ela apela-se assim, a escrita, apela-se de memória. Uma pulsão genealógica cega encontraria a sua energia, a sua força e o seu recurso na própria partitura desta dupla lei, na duplicidade antinómica desta cláusula de pertença: 1. *Não se fala senão uma única língua - ou/antes um só idioma./ 2. Não se fala nunca uma única língua - ou/antes não há idioma puro.*”) *O monolinguismo do outro* 20.

⁴⁵¹ Vide “Envois” *CP* 91-92.

Derrida define a complexidade do processo como “um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua”, um processo amoroso, doloroso, moroso, violento, que obriga a cortejar, a “amar incendiando”, desfigurando: “(...) phrases qu’il fallait à la fois s’approprier domestiquer, *amadouer*, c’est-à-dire aimer en enflammant, brûler (l’amadou n’est jamais loin) peut-être détruire, en tout cas marquer, transformer, tailler, entailler, forger, greffer au feu, faire venir autrement, autrement dit, à soi en soi.”⁴⁵³ É o desejo ou o sonho im-possível de domesticação, de apropriação, que move quem escreve querendo e crendo criar um idioma próprio – quando o idioma é sempre do outro, para o outro –,⁴⁵⁴ ou re-inventar a língua:

L’«écriture», oui, on désignerait ainsi, entre autres choses, un certain mode d’appropriation aimante et désespérée de la langue, et à travers elle d’une parole interdictrice autant qu’interdite (la française fut les deux pour moi), et à travers elle de tout idiome interdit, la vengeance amoureuse et jalouse d’un nouveau dressage qui tente de restaurer la langue, et croit à la fois la réinventer, lui donner enfin une forme (d’abord la déformer, réformer, transformer), lui faisant ainsi payer le tribut de l’interdit ou, ce qui revient sans doute au même, s’acquittant auprès d’elle du prix de l’interdit. Cela donne lieu à d’étranges cérémonies, à des célébrations secrètes et inavouables. Donc à des

⁴⁵² Vide *MoA* 79.

⁴⁵³ *MoA* 84. “(...) frases que era ao mesmo tempo preciso apropriar domesticar, *cortejar*, quer dizer amar incendiando, queimar (o cortejar nunca está longe) talvez mesmo destruir, em todo o caso marcar, transformar, talhar, entalhar, forjar, enxertar ao lume, obrigar a vir diferentemente dito, a si em si.” *O monolingüismo do outro* 68-69.

⁴⁵⁴ “L’idiome, s’il y en a, n’est jamais pur, choisi ou manifeste de son propre côté, justement. L’idiome est toujours et seulement pour l’autre, d’avance exproprié (ex-approprié).” “Y a-t-il une langue philosophique?” 240. (“O idioma, se o há, nunca é puro, escolhido ou manifesto do seu próprio lado, justamente. O idioma é sempre e somente para o outro e de antemão expropriado [ex-apropriado].”

opérations cryptées, à du mot sous scellé circulant dans la langue de tous.⁴⁵⁵

Como traçar então uma inscrição de si “na língua *proibida*?”⁴⁵⁶ O idioma ou o autobiográfico não é, para o filósofo, senão o efeito de um processo de ex-apropriação que somente produz perspectivas, leituras sem verdade, simulacros, cruzamentos, uma “história” cuja possibilidade é justamente a reinscrição.⁴⁵⁷ A escrita, na sua condição de estrutura espectral, ao invés de possibilitar a identificação do “autor”, de garantir a proximidade a si, a identificação a si, a reunião ou regresso a si, revela o deslocamento tropológico que perturba a identidade ou a “totalização amnésica de si.”⁴⁵⁸ É sempre o outro que advém na escrita mesmo quando tudo parece coincidir com a “verdade” ou com a “realidade”, suplemento de verdade sem verdade: “(...) c’est moi mais je n’y suis plus (...).”⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ *MoA* 59-60. “A «escrita», sim, designaríamos assim, entre outras coisas, um certo modo de apropriação amante e desesperada da língua, e através dela de uma palavra tão interditora quanto interdita (a francesa foi ambas as coisas para mim), e através dela de todo o idioma interdito, a vingança amorosa e ciumenta de uma nova domesticação que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe finalmente uma forma (em primeiro lugar deformá-la, reformá-la, transformá-la) fazendo-lhe assim pagar o tributo do interdito ou, o que acaba sem dúvida por ser o mesmo, aquitando-se dela com o preço do interdito. O que dá lugar a cerimônias estranhas, celebrações secretas e inconfessáveis. Logo a operações criptadas, à palavra selada circulando na língua de todos.” *O monolinguismo do outro* 48.

⁴⁵⁶ “Mais comment orienter cette écriture, cette appropriation impossible de la langue interdictrice-interdite, cette inscription de soi *dans* la langue *défundue* (...) ?” *MoA* 60. (“Mas como orientar esta escrita, esta apropriação impossível da língua interditora-interdita, esta inscrição de si *na* língua *proibida* [...]?”) *O monolinguismo do outro* 48.

⁴⁵⁷ Vide *L’oreille de l’autre* 102.

⁴⁵⁸ Vide *Mem* 45.

⁴⁵⁹ “Circonfession”, *Jacques Derrida* 13. “(...) sou eu mas já não estou lá (...)”

(2.2) *Plus d'un...*

Na reflexão sobre o motivo do auto-retrato em *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, considerando a relação dissimétrica entre o modelo e imagem, Derrida insiste na impossibilidade de representação, que demonstra ser um jogo infinito de representação (crítica da representação), e reafirma a ligação genésica entre o traço e a memória (crítica da percepção). A invenção do traço, do grafema, da escrita ou do desenho, tem na origem um *re-trait*, termo que designa, como vimos, o movimento de re-traimento e re-traçamento, de apagamento e reinscrição inerente ao *aparecer de*,⁴⁶⁰ descrito como um processo intrincado do qual fazem parte a interposição de um espelho (além do espelho real e imprescindível, no caso do auto-retrato, ou do espelho enquanto instrumento auxiliar de perspectiva), o desejo e a impossibilidade de reapropriação, e o luto impossível (pela visão ou verdade perdida), a intervenção de um Narciso cego, perdido, paradoxal, e um “traço suplementar”. Entre o traço (*trait*) e o que se dá a ver, o *traço suplementar*, entre a “memória do traço” e o traçado, a escrita ou o desenho, sinal visível do invisível (porque sempre traçado à beira da cegueira, entregue à palavra e ao olhar do outro), há a abissalidade de uma redobra especular, um reenvio infinito “en mémoire de soi à perte de vue”:

⁴⁶⁰ Remetemos para parte da nota de tradução de Fernanda Bernardo, esclarecedora da complexidade de sentidos da palavra *re-trait* e das razões subjacentes à opção de tradução do termo em português: “A palavra «*retrait*» consente no *idioma* derridiano uma dupla escuta – duplicidade que, notemo-lo, *dobra* o sentido de cada *uma* delas à outra. Assim, «*retrait*» é passível de, ao mesmo tempo, se dar a ouvir como o substantivo do verbo «*retirer*» (*retirar, retrair*), mas também, mas não sem um «abuso violento» no dizer do próprio Derrida, como o substantivo do verbo «*retracer*» (*retraçar*). Esta a razão pela qual optámos por traduzir aqui «*retrait*» por «*re-traimento/re-traçamento do traço*» a fim de – não sem tautologia, dado o sentido de «traço» para Derrida, que pressupõe sempre o *retraimento*, o *apagamento*, a *interrupção* ou a *suspensão* daquilo mesmo que se «traça», isto é, de um «traço» (*trait*) que retirando-se ou retraindo-se (e justamente porque se retrai ou se retira ao grafar-se) se retraça, reiterando-se ou suplementando-se. Por sua vez, «*retrait*» foi quase invariavelmente traduzido por «*retraimento/retraçamento*» – salvo nos momentos em que Derrida explicita cada um destes gestos.” *Memórias de cego* 10-11.

Il y a en ce don comme un *re-trait*, à la fois, l'interposition d'un miroir, la réappropriation ou le deuil impossibles, l'intervention d'un Narcisse paradoxal, parfois perdu *en abyme*, bref un *repli* spéculaire – et un trait supplémentaire. Il vaut mieux surnommer en italien cette hypothèse du retrait en mémoire de soi à perte de vue: l'*autoritratto* du dessin.⁴⁶¹

Derrida comprova que a relação a si não é especular, que há sempre o outro antes de si, o apelo “telefónico”, e a subsequente implicação do outro no mesmo, do exterior no interior, contaminando-o. A origem e possibilidade de toda a palavra e, por conseguinte, do devir de um “eu”, reside, como dissemos, no “sim, sim”, inaudível e impronunciável, essencial condição de abertura ao outro, a cujo apelo ou “vem” é preciso responder (cegamente), assinar ou contra-assinar, sob a forma de prece ou súplica, o que envolve um “implicit believer”, nota o filósofo, citando as palavras de Bloom (Joyce): “Il survient après l'autre, pour répondre à la demande ou la question, au moins implicite, de l'autre, fut-ce l'autre en moi (...). Le *oui* implique un «implicit believer» à quelque interpellation de l'autre.”⁴⁶² Porém, assinala ainda, a estrutura elíptica da “auto-posição” no “sim”, ainda que esboce um movimento de reapropriação circular ou odisseico, não é narcísica nem tão pouco egológica: “Elle garde ouverte le cercle qu'elle entame.”⁴⁶³ Para ser ele próprio, para se poder *inventar*, o sujeito deve já

⁴⁶¹ *MemA* 10. “Há neste dom como que um *re-tratamento/re-traçamento do traço [trait]*, ao mesmo tempo a interposição de um espelho, a reapropriação e o luto impossíveis, a intervenção de um Narciso paradoxal, por vezes perdido *em abismo*, em suma, uma *dobra* ou *prega [repli]* especular – e um traço suplementar. Mais vale nomear em italiano esta hipótese do re-tratamento/re-traçamento do traço [retrait] em memória de si a perder de vista: l'*autoritratto* do desenho.” *Memórias de cego* 10-11.

⁴⁶² *UG* 70. “Ele sobrevém ao outro, para responder à exigência ou à pergunta, pelos menos implícita, do outro, seja ele o outro em mim, (...). O *sim* implica «um crente implícito» a alguma interpelação do outro.” Cf. G. Bennington, *Jacques Derrida* 136.

⁴⁶³ *UG* 132. “Ela guarda (mantém) aberto o círculo que inicia.”

reportar-se a si como outro. Não há, insistimos, *autos* possível sem a inscrição da alteridade:

(...) entre la chance et la nécessité, à l'être de m'inventer, moi je pleure de perdre l'irremplaçable aux mains derrière le dos, non pas encore sacrifié mais déjà ligoté, et je pleure même les larmes de l'unique (...).⁴⁶⁴

A *invenção do outro*, a experiência do outro, sendo embora impossível, é, como se disse no início deste estudo, não só o interesse e o desejo da desconstrução como a *única invenção possível*.⁴⁶⁵ Mas o que entender por invenção? Como pensar a invenção do outro? A invenção do outro não se define por oposição à invenção do mesmo, ou seja, aquela que (sendo a *tekhne* ou o “próprio” do sujeito humano num horizonte onto-teológico)⁴⁶⁶ inventa o possível a partir do possível: a sua diferença faz sinal a uma outra invenção, a invenção do impossível ou do absolutamente outro que é preciso “deixar vir”.⁴⁶⁷ Não obstante a incalculabilidade (a improbabilidade e

⁴⁶⁴ “Circonfession”, *Jacques Derrida* 272. “(...) entre a ‘chance’ e a necessidade, ao ser de me inventar, eu choro por perder o insubstituível de mãos atrás das costas, não ainda sacrificado mas ligado e choro mesmo as lágrimas do único (...)” Optamos por manter ‘chance’ no original porque a tradução por “acaso” obliteraria a ideia de improbabilidade, de incerteza, a possibilidade da impossibilidade, eleição e/ou fatalidade, contida na palavra em francês, e, por conseguinte, trairia a dimensão derridiana de *chance* como o pensamento da vez, da imprevisibilidade do evento.

⁴⁶⁵ Vide “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 27. Cf. página 24 deste estudo.

⁴⁶⁶ Vide “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 59.

⁴⁶⁷ “C’est de l’invention du même et du possible, de l’invention toujours possible que nous sommes fatigués. Ce n’est pas contre elle que nous cherchons à réinventer l’invention même, une autre invention, ou plutôt une invention de l’autre qui viendrait à travers l’économie du même (...) donner lieu à l’autre, laisser venir l’autre.” “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 59-60. (“É da invenção do mesmo e do possível, da invenção sempre possível que estamos cansados. Não é contra ela que procuramos reinventar a própria invenção, uma outra invenção, ou antes uma invenção do outro que viria através da economia do mesmo [...], dar lugar ao outro, deixar vir o outro.”). Quer se trate de invenção nas artes do tempo, quer nas do espaço (mesmo a do simples artefacto), esta prende-se necessariamente com a repetição, anunciada na estrutura da primeira vez que é, ao mesmo tempo, a primeira e a última vez, bem como todas as vezes por vir: “Cette itérabilité se marque et donc se remarque à l’origine de l’instauration inventive. Elle la

impossibilidade) da vinda do outro, é precisa (*il faut*) uma certa preparação para lhe dar a passagem, “*invenir l’autre*”.⁴⁶⁸ A invenção do outro consiste num certo gesto de acolhimento incondicional, o gesto próprio da desconstrução – “Se préparer à cette venue de l’autre, c’est ce qu’on peut appeler la déconstruction” –,⁴⁶⁹ cujo traço natural é a inventividade: “La déconstruction est inventive ou elle ne l’est pas (...)”.⁴⁷⁰ Saber bem dizer “vem”, saber responder ao “vem” do outro é assinar, *inventar*,⁴⁷¹ – “*La signature: l’art d’inventer, l’art d’envoyer*” –,⁴⁷² traçar a inscrição do encontro com o outro, já sempre marcado pela interrupção, pela separação, pelo luto impossível.⁴⁷³ A invenção é sempre *do* outro e, ao mesmo tempo, a invenção de nós, de um *nós* singular e, como tal, diferente da concepção comum, só acontece após a vinda do outro. O outro é justamente o que não se pode inventar porque é o outro que *nos* inventa:

C’est un autre «nous» qui se livre à cette inventivité (...): il ne peut être inventé que par l’autre, depuis la venue de l’autre qui dit «viens» et auquel la réponse d’un autre «viens» paraît la seule invention désirable et digne d’intérêt. L’autre c’est bien ce qui ne s’invente pas, et c’est donc la seule invention au monde, la seule invention du monde, la

constitue, elle y forme une poche du premier instant, une sorte d’anticipation rétroversée: «Par le mot *par...*». “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 47. (“Esta iterabilidade marca-se e portanto remarca-se na origem da instauração inventiva. Ela constitui-a, forma nela uma bolsa do primeiro instante, uma espécie de antecipação retrovertida: «Par le mot *par...*».”)

⁴⁶⁸ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 53. Mantemos a expressão em francês pelo facto de não haver equivalente em português que respeite a ideia de processo inerente à vinda do outro.

⁴⁶⁹ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 53. “Preparar-se para esta vinda do outro é o que podemos chamar a desconstrução.” “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 53.

⁴⁷⁰ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 35. “A desconstrução é inventiva ou ela não é [desconstrução] (...)”

⁴⁷¹ Vide “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 60.

⁴⁷² “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 49. “*A assinatura: a arte de inventar, a arte de enviar*”.

⁴⁷³ Cf. páginas 97-98 deste estudo.

nôtre, mais celle qui *nous* invente. Car l'autre est toujours une autre origine du monde où nous sommes à inventer. Et l'être du *nous*, et l'être même. Au-delà de l'être.⁴⁷⁴

A invenção como alegoria é para Derrida um outro nome para a invenção do outro, como demonstrará nos passos em volta do poema *Fable*, de Francis Ponge (em que tocámos de passagem),⁴⁷⁵ dedicados a Paul de Man, em “Psyché. Invention de l'autre”: “Est-ce, l'invention de l'autre, une allégorie, un mythe, une fable?”;⁴⁷⁶ “(...) l'invention comme allégorie, autre nom pour l'invention de l'autre (...)”⁴⁷⁷ À semelhança do mito, a fábula e o fantasma, *phantasma*, não são verdades ou enunciados verdadeiros. Nem verdade nem mentira, mesmo na acepção clássica, têm em comum o facto de serem simulacros, simulação: “(...) le fabuleux et le phantasmatique ont un trait en commun: *stricto sensu*, au sens classique et prévalent ces termes, ils ne révèlent

⁴⁷⁴ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 60. “É um outro «nós» que se entrega a esta inventividade (...): ele não pode ser inventado senão pelo outro, depois da vinda do outro que diz «vem» e ao qual a resposta de um outro «vem» parece a única invenção desejável e digna de interesse. O outro é mesmo o que não se inventa, e é pois a única invenção possível no mundo, a única invenção do mundo, a *nossa*, mas aquela que *nós* inventa. Porque o outro é sempre uma outra origem do mundo onde estamos por inventar. E o ser do *nós*, e o próprio ser. Para além do ser.”

⁴⁷⁵ Eis o poema de Ponge:
“FABLE

*Par le mot par commence donc le texte
Dont la première ligne dit la vérité,
Mais ce tain sous l'une et l'autre
Peut-t-il être toléré ?
Cher lecteur déjà tu juges
Là nos difficultés...*

(APRÈS sept ans de malheurs
Elle brisa le miroir) ”

“Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 19. (Pela palavra pela começa portanto o texto/ Cuja primeira linha diz a verdade, / Mas esse espelhamento sob uma e outra/ Poderá ser tolerado? Caro leitor tu julgas já/ As nossas dificuldades...// (APÓS sete anos de azar/ Ela partiu o espelho).

⁴⁷⁶ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 13. “Será a invenção do outro, uma alegoria, um mito ou uma fábula ?”

⁴⁷⁷ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 13. “(...) a invenção como alegoria, outro nome para a invenção do outro (...)”

ni du vrai ni du faux, ni du vérace ni du mensonger. Ils s'apparentent plutôt à une espèce irréductible du simulacre, voire la simulation, dans la pénombre d'une virtualité: ni être ni néant (...)."⁴⁷⁸

Com essa espécie de simulacros se aparenta também a alegoria cujos paradoxos o filósofo dá a pensar a partir da concepção de Paul de Man. Não se resumindo a uma simples figura retórica, a alegoria permite falar de outra coisa para além do que diz ou dá a ler, ou seja, possibilita dizer o outro e falar de si mesmo falando de outra coisa, como se fosse uma espécie de endereçamento ou interpelação que não se reporta a si mas ao outro.⁴⁷⁹ Estes seus atributos estão contemplados na etimologia: alegoria deriva das palavras gregas *allos*, o outro, e *agoreuein*, discurso público (na ágora), lembra Derrida a propósito da memória enlutada: “Métonymie allégorique aussi qui dit autre chose que ce qu'elle dit, et manifeste l'autre (*allos*) dans l'espace ouvert mais nocturne, dans le plus de lumière de l'*agora* (...).”⁴⁸⁰ Também da cultura helénica provém o modelo de alegoria filosófico: a alegoria da caverna de Platão (como se viu) versa sobre o que não se pode ver directamente (o sol, o *eidōs*) e o que o que se dá a ver,

⁴⁷⁸ J. Derrida, “L’histoire du mensonge. Prolégomènes” in *L’Herne, Derrida*, 495. “(...) o fabuloso e o fantasmático têm um traço em comum: *stricto sensu*, no sentido clássico e prevalecem esses termos, não revelam nem o verdadeiro nem o falso, nem o veraz nem o ilusório. Eles aparentam-se antes com uma espécie irreduzível de simulacro, ou seja de simulação, na penumbra de uma virtualidade: nem ser nem nada (...).”

⁴⁷⁹ Derrida refere-se ao texto “The Rhetoric of Temporality”, depois revisitado em *Mémoires pour Paul de Man*: “Paul de Man insiste souvent sur la structure «séquentielle» et «narrative» de l’allégorie. Or à ses yeux l’allégorie ne serait pas une figure du langage parmi d’autres. Elle en représenterait une possibilité essentielle, celle qui permet de dire l’autre et de parler de lui-même en parlant d’autre chose, de dire toujours autre chose que ce qu’il donne à lire, y compris la scène de lecture même.” *Mem* 34. Cf. “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 13. (“Paul de Man insiste frequentemente na estrutura «sequencial» e «narrativa» da alegoria. Ora aos seus olhos a alegoria não seria uma figura da linguagem entre outras. Ela representaria uma possibilidade essencial da linguagem, aquela que permite dizer o outro e falar de si próprio falando de outra coisa, de dizer sempre outra coisa além do que ela dá a ler, inclusive a própria cena da leitura.”)

⁴⁸⁰ *Mem* 56. “Metonímia alegórica que diz outra coisa além do que diz e manifesta o outro (*allos*) no espaço aberto mas nocturno, no mais luminoso da ágora (...).”

a imagem (*eidolon*), ou seja, fala de outra coisa para falar da invisibilidade da origem do visível.

Fable fala sem falar da língua como eco e possibilidade (*chance*) de reinvenção de que fala o filósofo, nomeadamente, em *Le monolinguisme de l'autre*: “(...) la fable que je me raconte (...). Déjà, on croit l’entendre, l’écouter, cet appel, au moment où celui-ci *retentit*. Il lui (Khatibi) parvient en écho, il lui revient dans la résonance d’une bi-langue.”⁴⁸¹ Alegoria de alegoria, *Fable*, invenção extraordinária e singular,⁴⁸² fala da origem sem origem, da desposseção arqui-originária: “(...) une fable qui est aussi un mythe d’origine impossible.”⁴⁸³ Num único e duplo gesto, *Fable* diz e faz, constata e opera e o que enuncia, a sua gênese, sendo simultaneamente constativa e performativa.⁴⁸⁴ O mesmo é outro: a palavra do começo, sendo a mesma, é outra – “*Invention de l'autre dans le même*”.⁴⁸⁵ “Par le mot par commence donc le texte” dá conta do processo sem começo nem fim, diz a inevitabilidade e o imperativo de recomeçar para verdadeiramente começar ou reinventar: “Il faut toujours recommencer pour arriver à commencer enfin, et reinventer l’invention.”⁴⁸⁶ Efeito de espelhamento em abismo, *Fable* é, para Derrida, uma forma brilhante de expor, resumir, recontar,

⁴⁸¹ *MoA* 63-64. “(...) a fábula que conto a mim mesmo (...). Já julgamos ouvi-lo, escutá-lo, a este apelo, no momento em que ele *ressoa*. Ele chega-lhe [a Khatibi] como um eco, volta-lhe na ressonância de uma bi-língua.” *O monolinguismo do outro* 51-52.

⁴⁸² “*Fable*, cette allégorie de l’allégorie, se présente donc comme une invention. D’abord parce que cette fable s’appelle *Fable*.” “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 21. (*Fable*, esta alegoria de alegoria, apresenta-se portanto como uma invenção. Primeiro porque esta fábula se chama *Fable*.)

⁴⁸³ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 19. “(...) uma fábula que é também um mito de origem impossível.”

⁴⁸⁴ “(...) [*Fable*] décrit et effectue sur la même ligne son propre engendrement.” “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 22. (*Fable* descreve e efectua na mesma linha o seu próprio engendramento.) Para Derrida o conceito de invenção prende-se com estes dois valores essenciais, o performativo e o constativo cujo significado esclarece: o constativo, descobrir ou revelar, mostrar ou dizer o que é; o performativo, produzir, transformar. Vide “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 23.

⁴⁸⁵ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 23. “*Invenção do outro no mesmo*”.

⁴⁸⁶ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 32. “É preciso sempre recomeçar para conseguir finalmente começar, e reinventar a invenção.”

falando de outra coisa, a história de ciúmes que liga Narciso e Eco: “Il n’y a que cela dit l’écho – ou Narcisse. La propriété du langage de toujours pouvoir parler sans parler de lui-même, est ainsi démontré en acte et selon un paradigme.”⁴⁸⁷

Dois mitos são convocados (ou postos em circulação, num gesto similar ao de Sócrates em *Fédra*) em torno de *Fable*, apesar de nem um nem outro estarem presentes: o mito de Narciso e Eco recontado (como fábula) e suplementado por Ovídio em *Metamorfoses* e o mito de Psiché (alma, nome de borboleta, também) e Eros, contado por Apuleio em *As metamorfoses*. Dois mitos diferentes ligados por traços singulares, pois ambos se referem a uma história de amor cujos protagonistas estão impedidos de se ver e tocar, sem que jamais haja plenitude de contacto, antes a infinita distância entre um eu e outro eu, salienta Derrida reavivando as palavras de Paul de Man a propósito mito de Psiché (e de Stendhal): “(...) la distance entre les deux «selves», les deux moi-mêmes, l’impossibilité de se toucher et de se voir en même temps.”⁴⁸⁸ Se, no primeiro, a ninfa Eco, apaixonada por Narciso, é condenada à invisibilidade e a não poder falar por sua iniciativa, em seu próprio nome, vítima dos ciúmes de Hera, podendo somente repetir o final das frases dos outros, no segundo, Psiché perde Eros por ter querido vê-lo apesar da interdição. Será a Eco e Narciso, mito caro a Derrida, como dissemos, que dedicaremos uma atenção especial.

No diálogo não-diálogo entre Narciso e Eco (inexistente, silencioso ou silenciado no mito original), acrescentado na versão de Ovídio, que assim redobra no plano sonoro (como no da escrita) o motivo do reflexo visual, o mais espantoso é, aos

⁴⁸⁷ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 24. “Não há senão isso diz o eco – ou Narciso. A propriedade da linguagem de sempre poder falar sem falar de si mesma é assim demonstrada como acto e segundo um paradigma.”

⁴⁸⁸ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 30. “(...) a distância entre os dois *selves*, os dois eus, a impossibilidade de se tocar e de se ver ao mesmo tempo.”

olhos de Derrida, a forma como Eco astuciosamente obedece à lei e a transgride ao mesmo tempo, através de um subterfúgio, um artifício, uma artimanha. Repetindo as últimas sílabas de Narciso, apropria-se da linguagem do outro, assina as palavras do outro como se suas fossem, pondo em acto uma certa retórica da invisibilidade ou da cegueira. Repetindo, Eco responde, corresponde cegamente a Narciso, ao apelo do outro. Na invisibilidade absoluta e petrificada (definha por amor e é transformada em rocha), Eco produz um evento imprevisível quer para Narciso quer para a deusa. Apropria-se da linguagem do outro para dizer outra coisa:⁴⁸⁹

(...) Écho peut avoir feint de répéter une dernière syllabe de Narcisse pour préférer autre chose, en vérité, afin de signer à cet instant en son nom, comme pour reprendre l’initiative de répondre de façon responsable, en désobéissant à l’injonction souveraine et en déjouant la tyrannie d’une déesse jalouse. Écho laisse entendre, à qui veut l’entendre, à qui peut l’aimer entendre, autre chose que ce qu’elle semble préférer. Bien qu’elle répète, sans simulacre, ce qu’elle vient d’entendre, un autre simulacre s’insinue alors pour soustraire sa réponse à la simple réitération. Elle dit de façon inaugurale, elle déclare son amour, elle appelle pour la première fois, tout en répétant le « Viens!»

⁴⁸⁹ Reproduzimos as duas traduções francesas do ‘diálogo’ entre Narciso e Eco citadas em nota por Derrida, não sem que o filósofo uma vez mais insista na impossibilidade própria da tradução e na necessidade de reinvenção idiomática: “(...) je les cite, en les modifiant légèrement, des tentatives françaises [J. Chamonard, Garnier-Flammarion, 1966, p. 99, et G. Lafaye et J. Fabre, Budé, 1961], t. I, p. 81-82]. Partiellement inadéquates, elles paraissent parfois se compléter. / «N’y a-t-il quelqu’un ici? ‘Si, quelqu’un, avait répondu Écho. Narcisse stupéfait porte ses regard de tous côtés: ‘Viens’ crie-t-il à pleine voix. À son appel répond un appel d’Écho, ‘Viens’... («Y a-t-il quelqu’un près de moi?’ ‘Moi’ répondit Écho. Plein de stupeur, il promène de tous les côtés ses regards. ‘Viens’ crie-t-il à pleine voix. À son appel elle répond par un autre appel.» ” J. Derrida, *Voyous* (Paris: Galilée, 2003) 11, n. 1. Doravante referenciada por *Voyous*. “[...] eu cito, modificando-as ligeiramente [...]. Parcialmente inadecuadas, elas parecem por vezes completar-se.” Tomamos como tradução a que figura em nota de tradução na tradução de *Voyous*, de Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Gonçalo Zagalo: “« ‘Alguém aqui está?’, ‘Está’, respondeu-lhe Eco. Estupefacto, Narciso olha em redor e grita com quanta voz tem: ‘Vem!’. ‘Vem!’, responde-lhe ela chamando-o».” *Vadios*, tradução de Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Gonçalo Zagalo [Coimbra: Palimage, 2009] 31. Adoptamos esta tradução para todas as citações subsequentes desta obra.)

de Narcisse, tout en se faisant l'écho d'une parole narcissique. (...)

Correspondance dissymétrique, comme toujours inégale (...).⁴⁹⁰

Também na leitura de Blanchot, este diálogo arruinado é uma lição prodigiosa sobre a linguagem, enquanto simulacro ou repetição, que tem a sua origem no desejo da palavra do outro, no apelo desesperado e apaixonado de Eco, “*Fais en sorte que je puisse te parler*”,⁴⁹¹ para dar a ouvir a palavra dúplice: “Et donc dans un seul langage toujours faire entendre la double parole.”⁴⁹² Narciso não vê Eco mas é assombrado, destabilizado, hetero-afectado, pela presença dela: “Parler ce n'est pas voir”:⁴⁹³

(...) il est dit qu'Écho l'aime en ne se laissant pas voir, c'est donc avec une voix sans corps, condamné à toujours répéter le dernier mot – et rien d'autre – que Narcisse serait appelé à la rencontre et à une sorte de non-dialogue, langage qui, loin d'être le langage d'où l'Autre devait venir, n'est qu'allitération mimétique, rimante, d'un semblant de parole.⁴⁹⁴

⁴⁹⁰ *Voyous* 10. “(...) Eco pode ter fingido repetir uma última sílaba de Narciso para proferir outra coisa, na verdade, a fim de assinar nesse instante em seu nome, como que para retomar a iniciativa de responder de forma responsável, desobedecendo à injunção soberana e deslocando a tirania de uma deusa ciumenta. Eco deixa então ouvir, a quem quiser ouvi-la, a quem pode gostar ao ouvi-la, outra coisa que o que ela parece proferir. Embora repita, sem simulacro, o que acaba de ouvir, um outro simulacro se insinua então para subtrair a sua resposta à simples reiteração. Diz de forma inaugural, declara o seu amor, apela pela primeira vez, repetindo o «Vem!» de Narciso, fazendo-se eco de uma palavra narcísica. (...) Correspondência dissimétrica, desigual como sempre (...).” *Vadios* 30-31.

⁴⁹¹ Blanchot, *L'attente l'oubli* 19. “Faz de forma (maneira) que eu possa falar-te.”

⁴⁹² Blanchot, *L'attente l'oubli* 13. “E então numa só linguagem dar sempre a ouvir a dupla palavra.”

⁴⁹³ Blanchot, *L'entretien infini* 35. “Falar não é ver.”

⁴⁹⁴ Blanchot, *L'écriture du désastre* 194-195. “(...) é dito que Eco o ama não se deixando ver, logo é com uma voz sem corpo, condenada a sempre repetir a última palavra – e nada mais – que Narciso seria chamado ao encontro e a uma espécie de não-diálogo, linguagem que, longe de ser a linguagem de onde o Outro deveria vir, não é senão aliteração mimética, rimante, de uma simulação de linguagem.”

A cegueira é o traço essencial de Narciso, traço que, na perspectiva de Blanchot, Ovídio terá esquecido, uma paradoxal cegueira que afecta o semi-deus quer em relação ao que o rodeia, quer em relação ao seu reflexo nas águas turvas da fonte. Vê-se olhando-se, mas não se reconhece na imagem que o fascina:

Mais le trait qu'Ovide finit par oublier, c'est que Narcisse, penché sur la source, ne se reconnaît pas en l'image fluide qui lui renvoient les eaux. Ce n'est donc pas lui, son «je» peut-être inexistant, qu'il aime ou désire, fût-ce en sa méconnaissance. Et s'il ne se reconnaît pas, c'est que ce qu'il voit est une image, que la similitude d'une image ne renvoie à personne, ayant pour caractère de ne se ressembler à rien, mais qu'il en tombe «amoureux», parce que l'image – tout image – est attirante, attrait du vide même et de la mort en son leurre.⁴⁹⁵

No entanto, a apóstrofe do poeta a Narciso ao anunciar a sua condição de imagem, *imago*, reflexo, fantasma ou máscara (fúnebre), *persona*, sombra, *skia*, *umbra*, traduz já uma certa cegueira: “Ce que tu vois est l'ombre reflétée de ton image.”⁴⁹⁶ O que Narciso vê no espelho da fonte é, segundo Pausanias, a imagem ou o fantasma da

⁴⁹⁵ Blanchot, *L'écriture du désastre* 192-193. “Mas o traço que Ovídio acaba por esquecer é que Narciso, debruçado sobre a fonte, não se reconhece na imagem fluida que lhe reenviam as águas. Não é pois ele, o seu «eu» talvez inexistente, que ele ama e deseja, ainda que no seu desconhecimento. E se ele não se reconhece, é que aquilo que ele vê é uma imagem, que a similitude de uma imagem não reenvia para ninguém, tendo por carácter não se assemelhar a nada, mas pela qual se «apaixona», porque a imagem – toda a imagem – é fascinante, atracção do próprio vazio e da morte no seu logro.”

⁴⁹⁶ Ovídio, *Les Métamorphoses*, III, 434. “O que vês é a sombra reflectida da tua imagem (...).” Citado, em tradução adaptada, provavelmente de Georges Lafaye (*Les Métamorphoses*, tradução de Georges Lafaye. Paris: Belles Lettres, 1957), por F. Frontisi-Ducroix e J-P. Vernant, que tomamos como referência por nos parecer bastante mais próxima do original do que outras existentes: “Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est (...).” F. Frontisi-Ducroix e Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir* (Paris: Éditions Odile Jacob, 1997) 216.

sua irmã gêmea morta por quem se apaixonara.⁴⁹⁷ É para a sua imagem (*eidolon*, também retrato, duplo) que fala (mesmo se olha em volta), mas é a voz de Eco que responde ao seu apelo com um outro apelo, dobrando-o, “Vem!”

Atentemos agora nos espelhos entre os mitos (constelados no espelho de *Fable*): o da fonte de Narciso; o duplo espelho rotativo (*psyché*) chamado à cena pela homonímia com *Psyché*, pelo efeito que produz de ilusão e divisão infinitas de uma não-verdade: “Mais une *psyché*, homonyme du nom commun, c’est aussi un grand et double miroir installé sur un dispositif pivotant. La femme, disons *Psyché*, âme, sa beauté ou sa vérité, peut s’y réfléchir, admirer ou parer de la tête aux pieds.”⁴⁹⁸ Na cultura helénica, o espelho está ligado à mulher, à exceção do mito de Narciso (no mito de Perseu, o reflexo do espelho-escudo permite a necessária obliquidade do olhar para escapar à morte, à petrificação, e decapitar a terrível Medusa). A etimologia comprova a relação do espelho com o olhar, com o espaço: do latim *speculum*, derivação de *specio*, ver, olhar, observar; afim de *species*, forma visível da coisa na sua essência ou verdade; contígua de *specto* (ver, examinar, ver reflectindo, observar), origem da palavras *spectator* (o que vê, observa) e *spectaculum* (festa pública), próxima por sua vez de *spectrum*, espectro (aparição irreal, visão ilusória), parente de *speculare*, ajuizar, ver com os olhos do espírito, dobrar-se sobre si – termo também usado para referir a observação estelar através de um instrumento óptico com um espelho.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Sobre este assunto, vide F. Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant, *Dans l’œil du miroir* 221.

⁴⁹⁸ “*Psyché*. Invention de l’autre”, *PsyI* 30. “Mas um *psyché*, homónimo do nome comum, é também um grande e duplo espelho instalado num dispositivo giratório. A mulher, digamos *Psyché*, alma, a sua beleza ou a sua verdade, pode reflectir-se nele, admirar-se ou enfeitar-se da cabeça aos pés.” Cf. *Mem* 57.

⁴⁹⁹ Vide F. Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant, *Dans l’œil du miroir* 75.

É examinando a origem etimológica de origem (do latim *origo*, fonte, nascimento, princípio), a contiguidade entre origem e fonte,⁵⁰⁰ que Derrida evidencia, em *Marges*, a divisão multiplicadora do ser, a heterogeneidade ou ruína da origem ou da fonte (*origo fontium*), afinal espelho, miragem e artifício: “Leurre de la source (...): redevenir présent à soi, revenir à soi, retrouver, avec la pure transparence de l’eau, le mirage toujours efficient de ce point de surgissement, de cet instant du sourdre, cette fontaine ou ce puits surnommé la Vérité, qui parle toujours pour dire Moi: (...).”⁵⁰¹ Por outras palavras, a fonte não passa de um “efeito de fonte” ou de origem,⁵⁰² uma miragem da origem, como se viu em *De la grammatologie*: “Il y a des choses, des eaux et des images, un renvoi infini des unes aux autres mais plus de source.”⁵⁰³ O “eu” na sua pureza hipotética, origem ou fonte da presença, está longe de se resumir à unicidade, ao princípio da identidade, em razão do inevitável e necessário corte com a

⁵⁰⁰ “Il faudrait fixer d’abord ce que *origo* veut dire, ce qu’il en est de l’origine ou de la «source» en général, du *départ* ou du commencement de n’importe quoi, voire du départ comme absolu, du surgissement délié de toute détermination, avant de revenir à ce qui pourtant resterait le sens propre du mot *source*: origine d’un cours d’eau, dé-part et point-d’eau, locutions qui sont tout près de virer, de façon nullement fortuite, vers les figures de la sécheresse, du négatif et de la séparation.” *M* 333. (“Seria preciso fixar, em primeiro lugar, o que *origo* quer dizer, o que é a origem ou a «fonte» em geral, o início ou o começo do que quer que seja, mesmo até o início absoluto, aparecimento separado de qualquer determinação, antes de pegar [retornar] ao que todavia permaneceria o sentido próprio da palavra *fonte*: origem de um curso de água, de partida e nada de água, locuções muito perto de virar, de modo nada fortuito, para as figuras da secura, do negativo e da separação.” *Margens da filosofia* 363.)

⁵⁰¹ *M* 329. “Logro da fonte (...) tornar-se presente a si, tornar a si, reencontrar, com a pura transparência da água, ilusão sempre eficiente deste ponto de aparecimento, deste instante do brotar, este manancial ou este ou poço cognominado Verdade, que fala sempre para dizer Eu: (...).” *Margens da filosofia* 358.

⁵⁰² “Le sens propre ou le sens primitif (du mot *source*, par exemple) n’est plus simplement la source mais l’effet déporté d’un tour, retour ou détour. Il vient en second par rapport à ce à quoi il semble donner naissance, pour y mesurer un écart et un départ. La source elle-même est l’effet de ce dont elle passe (pour) l’origine.” *M* 333. (“O sentido próprio ou primitivo (da palavra *fonte*, por exemplo), não é simplesmente a fonte, mas o efeito deportado de um [uma] rodeio [volta], retorno ou desvio. Ele aparece em segundo em relação àquilo a que parece dar origem, para aí medir um desvio e uma partida. A própria fonte constitui o efeito daquilo pelo que passa (como) sendo a origem.” *Margens da filosofia* 363.)

⁵⁰³ *G* 55. Cf. página 102 deste estudo.

origem (já sempre múltipla) a partir do qual o “eu”, afectado pela diferença do outro, se multiplica e divide:⁵⁰⁴

Le non-moi est *pour* le moi, apparaît comme non-moi à un moi et depuis un moi. Tout: c’est-à-dire que le moi, exception et condition de tout ce qui apparaît, n’apparaît pas. N’étant jamais à elle-même présente, la source existe à peine. Elle n’est là pour personne.⁵⁰⁵

Especular sobre um espelho e a lógica do conceito comum de narcisismo é o propósito avançado no texto introdutório de *Psyché. Invention de l’autre*: “Simulacre et spécularité. Il s’agit ici de spéculer sur un miroir et sur la logique de ce qu’on appelle tranquillement le narcissisme.”⁵⁰⁶ Similar e distinto do espelho da cena clássica de representação, este possui especificidades paradoxais, assinaladas já pelo filósofo em “La dissémination” (na continuidade do que expusera em *De la grammatologie*), sendo ao mesmo tempo paradigma de *mimesis* e lugar de produção de duplos, de fantasmas. Se, por um lado, atesta a presença do presente, da verdade, do modelo, por outro, devolve a imagem invertida, deformada ou imperfeita do representado (sem matéria, nem presença, nem verdade) e mantém uma face invisível. Mostra e vela: “Il abrite et dissimule. Tien en réserve et donne à voir. L’écran: à la fois surface visible de projection pour les images et ce qui interdit de voir l’autre côté. (...) Miroir et outre-

⁵⁰⁴ “Se couper de la source (...) c’est se laisser multiplier ou diviser par la différence de l’autre: cesser d’être (un) *moi*.” *M* 329. (Cortar-se da fonte [...] é deixar-se multiplicar ou dividir pela diferença do outro deixar de ser [um] *eu*.” *Margens da filosofia* 358)

⁵⁰⁵ *M* 334. “O não-eu é *para* o eu, aparece como não-eu a um eu e por [após, a partir de] um eu. Tudo: quer dizer que o eu, excepção e condição de tudo o que aparece, não aparece. Nunca estando a ela própria, a fonte existe dificilmente. Não está lá para ninguém.” *Margens da filosofia* 364. (A fim de evitar a alteração de sentido do texto original, assinalamos entre parênteses a tradução que nos parece mais adequada.)

⁵⁰⁶ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI* 10. “Simulacro e especularidade. Trata-se aqui de especular sobre um espelho e a lógica do que chamamos tranquilamente narcisismo.”

miroir, implication et sortie sont ensemble prescrits par la structure de ce speculum incertain.”⁵⁰⁷ A travessia do espelho, na concepção ocidental, não acontece como um acidente, está inscrita na sua própria estrutura, razão pela qual Derrida vem dizer que o espelho se atravessa a si próprio ou jamais se atravessa: “Le miroir se traverse lui-même, autrement dit, ne se traverse jamais.”⁵⁰⁸

O *logos* é, para Sócrates (Platão), um espelho ideal na medida em que ao nomear mostra uma imagem sonora e fiel do pensamento: “[Le *logos*] rend visible la pensée à travers la voix, avec des mots et des noms, en modelant l’opinion, comme un miroir (*katoptron*) ou sur l’eau, sur le flot qui passe à travers la bouche.”⁵⁰⁹ Mas em *A República*, Sócrates acusa a ausência de fiabilidade do espelho quando procede ao rebaixamento da escrita e da pintura, condenadas por serem mera ilusão, reflexo enganoso, simulacro, escritas de sombra, *skiagraphia*, assim como em *Fedro*, ao referir-se aos jardins de escrita “na água escura”. Aos seus olhos, o espelho perfeito é o dos olhos do amante, aquele que assegura a coincidência, a *photographia*: “Não se dá conta que se vê a si próprio no amante como num espelho.”⁵¹⁰ Ora, como se viu, Derrida vem provar que quer a palavra, quer a escrita, quer a pintura, sofrem do mesmo mal, dando a ver a abissalidade de um tal espelho.

Será possível sair da especularidade? Sem ecrã não haveria escrita: “L’écran, sans le quel il n’y aurait pas d’écriture, est aussi un procédé décrit dans

⁵⁰⁷ “La dissémination”, *D* 382. “Ele abriga e dissimula. Mantém em reserva e dá a ver. O ecrã: ao mesmo tempo a superfície visível de projecção para as imagens e o que interdita ver do outro lado. (...) Espelho e além-espelho, implicação e saída, estão ambos prescritos pela estrutura deste speculum incerto.”

⁵⁰⁸ “La dissémination”, *D* 429. “O espelho atravessa-se a ele próprio, ou seja, jamais se atravessa.”

⁵⁰⁹ Platão, *Théétète* 206d. Tomamos como referência a tradução de F. Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant por nos parecer a mais adequada do que outras, nomeadamente as de Auguste Diès (Paris: Les Belles Lettres, 1950) e Michel Narcy (Paris: Flammarion, 1994). F. Frontisi-Ducroux e Jean-Pierre Vernant, *Dans l’œil du miroir* 116. “(O *logos*) torna visível o pensamento através da voz, com palavras e nomes, modelando a opinião, como um espelho ou sobre a água, sobre o fluxo que passa através da boca.”

⁵¹⁰ *Fedro* 255d. (74).

l'écriture. Le procédé d'écriture est réfléchi dans l'écrit.”⁵¹¹ Através da leitura de *Fable* Derrida mostra a necessidade do paradoxo: para sair da especularidade é preciso quebrar o espelho; esse instante está inscrito no texto, no momento narrativo referente ao estilhaçamento do espelho, após sete anos de azar (invertendo a relação de tempo e causalidade da superstição, inversão de tempos similar à de Carroll em *Through the Looking-Glass*), de que dão conta os dois últimos versos que ocupam o lugar da moralidade na fábula clássica.⁵¹² O infortúnio não advém do estilhaçamento do espelho, é inerente ao espelho, daí a reflexão infinita no jogo da e na linguagem, ou seja, na fábula (palavra, narração, efabulação, de acordo com a etimologia):

(...) le malheur serait le miroir même. Et loin de se laisser annoncer par le bris d'un miroir, il consisterait, d'où l'infini de la réflexion, dans la présence même et la possibilité du miroir, dans le jeu spéculaire assuré par le langage.⁵¹³

Não se trata, portanto, de quebrar o espelho, o estilhaçamento está nas palavras, na história recontada, daí a impossibilidade do luto da verdade – “dans et par le mot”.⁵¹⁴ O espelho é constituído pela palavra “par”, pelo redobramento em eco da palavra “par”. Mas “mot” (do latim *mutum*, palavra sem som, e nome do deus da morte da mitologia fenícia) é também um espelho, um espelho sem espelhamento que separa e une ao mesmo tempo “par” e “par”: “Le mot lui-même se réfléchit dans le mot «mot» et

⁵¹¹ “La dissémination”, *D* 387. “O ecrã, sem o qual não haveria escrita, é também um processo descrito na escrita. O processo da escrita está reflectido no escrito.”

⁵¹² Vide “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 27.

⁵¹³ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 27. “(...) o azar seria o próprio espelho. E longe de se deixar anunciar pelo estilhaçamento do espelho, ele consistiria, daí o infinito da reflexão, na própria presença e na possibilidade do espelho, no jogo especular assegurado pela linguagem.”

⁵¹⁴ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 31. “na e pela palavra.”

dans le nom de nom. Le tain qui interdit la transparence et autorise l'invention du miroir, c'est une trace de langue. (...) c'est le *mot* qui partage, sépare (...) les deux apparitions de «par» (...). Il les oppose, (...) les lie indissociablement mais les dissocie aussi à tout jamais. Eros et Psyché.”⁵¹⁵

“Mais qui est *elle*? Qui «brisa son miroir»?⁵¹⁶ *Ela* será talvez *Fable* ou a própria fábula, aqui no lugar ou no papel do sujeito, responde Derrida remarcando a duplicidade, a divisão evidente anunciada nestas questões. A fábula é o sujeito, um sujeito feminino que toma como nome próprio o nome comum, também título do poema, *Fable*: “Peut-être *Fable*, la fable elle-même, qui est ici, vraiment le sujet. Peut-être allégorie de la vérité, voire Vérité elle-même, et c'est souvent, selon l'allégorie, une Femme.”⁵¹⁷ Filha de Saturno, irmã da Justiça, a Verdade, divindade alegórica, é geralmente representada com um espelho ou um facho na mão. De notar, porém, a ambivalência ou diferença deste singular “feminino” e a sua relação com a verdade, lida pelo filósofo como possível contra-assinatura da ironia do autor – ironia entendida no sentido em que Paul de Man a define por comparação com a alegoria, “*the reversed mirror-image*” –,⁵¹⁸ que no mesmo gesto falaria ou daria a ver o autor no seu espelho: “Mais le féminin peut aussi contresigner l'ironie de l'auteur. Elle parlerait de l'auteur,

⁵¹⁵ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 31. “A própria palavra (mot) reflecte-se na palavra «mot» e no nome de nome. O espelhamento (estanho) que interdita a transparência e autoriza a invenção do espelho é um rastro de língua. (...) é a palavra «mot» que divide e separa (...) as duas aparições de «par». Ela opõe-nas, (...) liga-as indissociavelmente mas dissocia-as para sempre. Eros e Psyché.”

⁵¹⁶ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 29. “Mas quem é *ela* ? Quem «quebrou o seu espelho»?

⁵¹⁷ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 29. “Talvez *Fable*, a própria fábula, que é aqui verdadeiramente o sujeito. Talvez alegoria da verdade, até mesmo a própria Verdade, e é frequentemente, segundo a alegoria, uma Mulher.”

⁵¹⁸ “Psyché. Invention de l'autre”, *PsyI* 29. “The structure of irony, however, is the reversed mirror-image of this form.” Paul de Man, “The Rhetoric of Temporality” in *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Oxford: Routledge, 1996) 225. (“A estrutura da ironia é contudo a imagem especular invertida desta forma.”) *O Ponto de Vista da Cegueira*. Ensaio sobre a retórica da crítica contemporânea, tradução de Miguel Tamen (Braga: Cotovia, 1999) 247.

elle le dirait ou le montrerait lui-même dans son miroir.”⁵¹⁹ Ou, como Derrida dirá também, citando De Man lendo Wordsworth, um pronome, “*elle*”, tão vasto que abrange também o autor.⁵²⁰

Ao reflectir diferentemente a palavra narcísica, o canto amoroso e enlutado de Eco desloca e impossibilita o círculo narcísico, razão pela qual aos olhos do filósofo a sua fabulosa invenção é reveladora de um outro narcisismo: “*Nous parlons donc de tout sauf du narcissisme tel qu’on l’entend conventionnellement: Écho, la possible Écho, celle qui prend la parole aux mots de l’autre, celle qui prend l’autre au mot, sa liberté même précède les premières syllabes de Narcisse, son deuil ou son grief.*”⁵²¹

A questão do narcisismo é, neste pensamento, intrínseca à escrita, ao desejo do idioma, ao sonho de assinar idiomáticamente, de se apropriar do idioma do outro, embora este escape inevitavelmente à apropriação, porque a partir do momento em que há a possibilidade de repetição, em que há uma linguagem, entra em cena a generalidade e o idioma compõe algo que não é idiomático, razão pela qual não há idioma puro, mas aquilo a que o filósofo chama “*un effet d’idiome pour l’autre*”.⁵²² Derrida defende ser impossível delimitar uma essência do narcisismo, fazê-lo seria cair

⁵¹⁹ “*Psyché. Invention de l’autre*”, *PsyI* 29. “Mas o feminino pode também contra-assinar a ironia do autor. Ela falaria do autor, ela di-lo-ia ou mostrá-lo-ia no seu espelho.”

⁵²⁰ Vide “*Psyché. Invention de l’autre*”, *PsyI* 29.

⁵²¹ *PA* 42. “Falamos então de tudo excepto do narcisismo tal como ele é tradicionalmente entendido: Eco, a possível Eco, aquela que toma a palavra nas palavras do outro, aquela que toma o outro à letra, até nela a sua própria liberdade precede as primeiras sílabas de Narciso, o seu luto ou o seu queixume [grief].” *Políticas da Amizade* 38.

⁵²² “*Mais que l’on veuille ou non il y a un effet d’idiome pour l’autre. C’est comme la photographie ; on a beau poser, prendre toutes les précautions qu’on voudra pour que la photographie soit ceci ou cela, il y a un moment où la photographie vous surprend et c’est le regard de l’autre qui, finalement, l’emporte et décide.*” “*Il n’y a pas de narcissisme*”, *PS* 214. “Quer se queira quer não há um *efeito de idioma para o outro*. É como a fotografia; é escusado posar, tomar todas as precauções que se queira para que a fotografia seja isto ou aquilo, há um momento em que a fotografia vos surpreende e é o olhar do outro que, afinal, o arrebatava e decide.”)

na trivialidade de oposições simplistas entre os conceitos de narcisismo (comum) e não-narcisismo, sendo que uma tal enunciação não traduz um simples niilismo, antes a existência de diferentes narcisismos: as aporias do narcisismo, do *ego cogito*, constituem o “tema” da desconstrução.⁵²³ O não-narcisismo seria uma economia de um certo tipo de narcisismos abertos que permitiriam acolher o outro como outro, mas, paradoxalmente, é preciso o narcisismo ou movimento de reapropriação a fim de preservar a relação ao outro sem o qual estaria de antemão destruída. É através desse movimento in-finito de reapropriação narcísica da relação ao outro que se pode acolher o outro como outro:

Le narcissisme ... ! Il n’y a pas le narcissisme et le non-narcissisme; il y a des narcissismes plus ou moins compréhensifs, généreux, ouverts, étendus, et ce qu’on appelle le non-narcissisme n’est en général que l’économie d’un narcissisme beaucoup plus accueillant, hospitalier et ouvert à l’expérience de l’autre comme autre. Je crois que sans un mouvement de réappropriation narcissique, le rapport à l’autre serait absolument détruit, serait détruit d’avance. Il faut qu’il [le rapport à l’autre] esquisse un mouvement de *réappropriation dans l’image de soi-même* pour que l’amour soit possible, par exemple. *L’amour est narcissique*. Alors, il y a des petits narcissismes, il y a des grands narcissismes, et il y a la mort au bout, qui est la limite.⁵²⁴

⁵²³ “(...) le siècle du « marxisme » aura été celui du décentrement (...) de *l’ego cogito* – et du concept même de narcissisme dont les apories sont (...), le thème explicite de la déconstruction.” ([...] o século do «marxismo» terá sido o do descentramento [...] do *ego cogito* – e do próprio conceito de narcisismo cujas aporias são [...] o tema explícito da desconstrução.” *SM* 161.

⁵²⁴ “Il n’y a pas de narcissisme”, *PS* 212-213. “O narcisismo...! Não há o narcisismo e o não-narcisismo; há narcisismos mais ou menos abrangentes, generosos, abertos, amplos, e aquilo que chamamos não-narcisismo não é em geral senão a economia de um narcisismo bastante mais acolhedor, hospitaleiro e aberto à experiência do outro como outro. Creio que sem um movimento de reapropriação narcísica, a relação ao outro estaria absolutamente destruída, seria de antemão destruída. É preciso que [a relação ao

Não se confunde esta especularização com o que comumente se entende por especularização interior ou narcisismo, pelo facto de a estrutura narcísica ser demasiado complexa e paradoxal, dependente da pressuposição do outro, o que desde logo inviabiliza a *autonomia*: “C’est une spéculation dont les ruses et les stratagèmes ne peuvent réussir qu’à *supposer l’autre* – et donc à se démettre d’avance de toute *autonomie*.”⁵²⁵ O limite da reapropriação narcísica torna-se *cortante*, “terriblement coupante”,⁵²⁶ razão pela qual a ferida narcísica não sendo passível de ser atenuada pelo trabalho de luto, pela interiorização idealizante, se agudiza, se intensifica, se multiplica: “La blessure narcissique s’accroît à l’infini de ne plus pouvoir être narcissique, et de ne même plus s’apaiser dans cette *Erinnerung* qu’on appelle travail de deuil.”⁵²⁷ É este o motivo apontado por Derrida para o tão necessário quanto difícil estilhaçamento do performativo, a língua ferida (de Eco) para figurar o infigurável: “C’est pourquoi le bris du miroir y est encore plus nécessaire.”⁵²⁸ A negação ou denegação do traumatismo, da ferida narcísica, somente evidencia, a seu ver, o infindável trabalho de luto, a

outro] esboce um movimento *de reapropriação na imagem de si próprio* para que o amor seja possível, por exemplo. *O amor é narcísico*. Sendo assim, há pequenos narcisismos, há grandes narcisismos, e há a morte no final, que é o limite.”

⁵²⁵ *Mem 52*. “É uma especulação cujas manhas e estratégias não podem resultar sem pressupor o outro – e logo a demitir-se de antemão de toda a *autonomia*.” Insistindo na necessidade de repensar com rigor o narcisismo, o filósofo lembra que tanto na concepção de Freud como na de Paul de Man, o narcisismo é definido como alegoria: “Et s’ils disaient tous deux que Narcisse est une allégorie, il ne faudrait pas y entendre une trivialité d’école.” *Mem 52*. (“E se eles diziam ambos que Narciso é uma alegoria, era preciso não entender por tal uma trivialidade de escola.”)

⁵²⁶ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI 21*. “terrivelmente cortante”

⁵²⁷ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI 21*. “A ferida narcísica cresce (aumenta) infinitamente por não mais poder ser narcísica e por nem mesmo poder ser apaziguada nesta *Erinnerung* (recordação) a que chamamos trabalho de luto.”

⁵²⁸ “Psyché. Invention de l’autre”, *PsyI 21*. “É por isso que o estilhaçamento do espelho é ainda mais necessário.”

irredutibilidade da assombração, a possibilidade de retorno do fantasma, logo, a impossibilidade do luto. A assombração da cripta pelo fantasma:⁵²⁹

Ce traumatisme n'en finit pas d'être dénié par le mouvement même qui tente de l'amortir, de l'assimiler, de l'intérioriser et de l'incorporer. Dans ce travail du deuil en cours, dans cette tâche interminable, le fantôme reste ce qui donne le plus à penser – et à faire. Insistons et précisons: à faire et à faire arriver aussi bien qu'à laisser arriver.⁵³⁰

Luto para além do luto, o luto impossível é portador de memória, ao contrário do trabalho de luto, ou do luto segundo a concepção freudiana, visto este pressupor a introjecção, a idealização, a incorporação do outro – memória e interiorização – e, por conseguinte, o esquecimento ou anulação e a negação da alteridade absoluta e infinita.⁵³¹ Não se trata de negar Freud, mas de re-pensar a experiência do luto para além de Freud.⁵³² O luto impossível, ou a impossibilidade de introjecção (processo de arquivamento da memória) e de incorporação (contaminação pelo exterior, impossível de arquivar) é a condição, *il faut*, para que o outro permaneça:

⁵²⁹ A cripta não acontece por acidente, não é algo que se oculte ou dissimule, o críptico é inerente à experiência da escrita e da linguagem, como se viu. Vide “Il n’y a pas de narcissisme”, *PS* 215.

⁵³⁰ *SM* 161-162. “Este traumatismo não cessa de ser negado pelo próprio movimento que tenta amortecê-lo, assimilá-lo, interiorizá-lo e incorporá-lo. Neste trabalho de luto em curso, nesta tarefa interminável, o fantasma permanece o que mais dá a pensar – e a fazer. Insistamos e precisemos: a fazer e a fazer chegar assim como a deixar chegar.”

⁵³¹ “Qu’est ce qu’un deuil impossible? (...) L’infidélité la plus meurtrie, voire la plus meurtrière, est celle du deuil possible qui intériorise en nous l’image, l’idole ou l’idéal de l’autre mort et ne vivant qu’en nous ? Ou bien celle du deuil impossible qui, laissant à l’autre son altérité, en respecte l’éloignement infini, refuse ou se trouve incapable de le prendre en soi, comme dans la tombe ou le caveau du narcissisme?” *Mem* 29. (O que é um luto impossível ? [...] A infidelidade mais contundente, ou seja a mais mortífera, é a do luto possível que interioriza em nós a imagem, o ídolo ou o ideal do outro, não vivendo senão em nós? Ou a do luto impossível, que, deixando ao outro a sua alteridade, lhe respeita a distanciamento infinito, recusa ou se acha incapaz de o tomar em si, como na tumba ou no jazigo do narcisismo?”).

⁵³² Vide *Mem* 52. Cf. *B* 74-75.

“La fidélité me prescrit à la fois la nécessité et l’impossibilité du deuil. Elle m’enjoint de prendre l’autre en moi, de l’idéaler, de l’intérioriser, mais aussi de ne pas réussir le travail du deuil: l’autre doit rester l’autre.”⁵³³ Para respeitar a singularidade do outro, é preciso portá-lo sem o apropriar, o mesmo é dizer, sem que haja introjeção idealizante que possa apaziguar o desejo de o guardar, daí a melancolia, o luto patológico pela perda arqui-originária, pela impossibilidade de relação ou coincidência com o outro: “(...) voilà l’allégorie, du deuil impossible. Paul de Man dirait peut-être l’*illisibilité du deuil*. La possibilité de l’impossible commande ici toute la rhétorique du deuil et décrit l’essence de la mémoire.”⁵³⁴

O outro está já em nós a partir da possibilidade da morte (do outro), desde o primeiro encontro, tal é a lei do *cogito do adeus* – “une mélancolie sans âge” –,⁵³⁵ que dita a dimensão testamentária do outro: “Dès cette première rencontre, l’interruption va au-devant de la mort, elle la précède, elle endeuille chacun d’un implacable futur antérieur.”⁵³⁶ Enlutada por essência, a memória vem do outro, nela se abrindo o porvir. Não há ser, não há “eu” antes desta contingência de portar o outro, remarca o filósofo ao dar escutar o verso de Paul Celan, “*Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*”:⁵³⁷ “Et moi je ne suis, je ne puis être, je ne *dois* être que depuis cette étrange portée disloquée de l’infiniment autre en moi. (...) Avant d’être, je *porte*, avant d’être moi je *porte*

⁵³³ *De quoi demain...* 258. “A fidelidade prescreve-me ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade do luto. Ela conjura-me (ordena-me) a tomar o outro em mim, a guardá-lo, a idealizá-lo, mas também a não concluir o trabalho de luto: o outro deve permanecer o outro.”

⁵³⁴ *Mem* 53. “(...) eis a alegoria, o luto impossível. Paul de Man diria talvez a *ilisibilidade* do luto. A possibilidade do luto comanda aqui toda a retórica do luto e descreve a essência da memória.”

⁵³⁵ *B* 9. “melancolia sem idade”. *Carneiros* 7.

⁵³⁶ *B* 22 “Desde esse primeiro encontro, a interrupção vai ao encontro da morte, ela precede-a, enluta cada um com um implacável futuro anterior.” *Carneiros* 16. Cf. página 109, n. 294, deste estudo. *Carneiros* 16, N.T.

⁵³⁷ *B* 25. “O mundo acabou, eu tenho de [te] portar.” *Carneiros* 20, NT.

l'autre.”⁵³⁸ É certo que só portando o outro em nós, só após a possibilidade do luto, só pelo esquecimento, a sua sobrevivência é assegurada – “l’ami n’est plus qu’en nous, entre nous. (...) il ne vit qu’en nous.” –,⁵³⁹ acontece, porém, que este “nós” está longe de ter a simplicidade e a estabilidade de uma auto-afecção, a idealidade da identidade a si, é antes uma desmesurada hetero-afecção:

Mais nous ne sommes jamais nous-mêmes, et entre nous, identiques à nous, un «moi» n’est jamais en lui-même, identique à lui-même, cette réflexion spéculaire ne se ferme jamais sur elle-même, elle n’apparaît pas avant cette possibilité du deuil, avant et hors de cette structure d’allégorie et de prosopopée qui constitue d’avance tout « être-en-nous», «en-moi», entre nous ou entre soi. Le *Selbst*, le *self*, le soi-même ne s’apparaît que dans cette allégorie endeuillée, dans cette prosopopée hallucinatoire (...).⁵⁴⁰

⁵³⁸ B 76-77. “E eu, eu não sou, não posso ser, não *devo* ser senão a partir desta estranha carga [*portée*] deslocada do infinitamente outro em mim. (...) Antes de *ser*, eu *porto*, antes de *ser eu*, eu *porto o outro*.” *Carneiros* 53.

A nota de tradução de Fernanda Bernardo alerta para a impossibilidade de traduzir a dimensão derridiana de “portée” (além da inerente à própria tradução), esclarecendo os vários sentidos da palavra, o seu *alcance*, bem como a relação entre “portée”, “porter” e o gesto de *pensar*, *pesar*: “Insistente nesta obra, a palavra “portée” é de todo intraduzível na miríade de significações que condensa na língua francesa onde se dá a escutar como *ninhada*, *alcance*, *porte*, *peso*, *carga*, *capacidade*, *importância*, *faculdade*, *disposição*, *força*, *valor*, ... A fim de salvaguardar o seu evidente parentesco com portar (v.t., acto de levar ou de trazer, de carregar, suportar ou aguentar), e a sua proveniência etimológica latina, *portare*, [um parentesco e uma etimologia com que Derrida também aqui joga, (...) a fim de, através dela, sublinhar, tanto a idiomatidade do (seu) pensamento, como o próprio gesto do *pensar* como *pesar* i.e., como sofrer ou padecer e/ou carregar ou suportar, optámos, nós, por traduzir esta palavra (*portée*) por *porte* (s.m), no sentido de carga, carrego, fardo ou peso. (...) E pelas mesmas razões, a literalidade da nossa tradução manifesta-se também na tradução de *porter* (*tragen*) por *portar* e/ou *suportar* – mesmo no contexto em que, em francês, a palavra se escuta também como *trazer*, *levar*, *usar* ou *carregar*: mas aqui, nesta obra, e no contexto do pensamento derridiano, nunca como *transportar*.” *Carneiros* 20-21, NT.

⁵³⁹ *Mem* 49. “o amigo já não está (é) senão em nós, entre nós. (...). Ele não vive a não ser em nós.”

⁵⁴⁰ *Mem* 49. “Mas nós não somos jamais nós próprios, e entre nós, idênticos a nós, um «eu» não está jamais em si, idêntico a si, esta reflexão especular não se fecha jamais sobre si, ela não aparece antes desta possibilidade de luto, antes e fora desta estrutura de alegoria e prosopopeia que constitui de antemão todo o «ser/estar-em-nós», entre nós ou entre si. O *Selbst*, o *self*, o eu-mesmo não aparece senão nesta alegoria enlutada, nesta prosopopeia alucinatória (...).”

(2.2.1) *The sheeted mirror...*

Apesar de breve, a presença de Eco como personagem em *Ulysses* é, como vimos, de extrema importância: o momento fugaz da sua aparição atesta a sua presença insistente ao longo da obra, ainda que quase sempre invisível. No seu não-diálogo com Bloom, em “Circe”, as duas palavras que profere, repetindo e alterando o final das palavras dele, transformam-no momentaneamente em Narciso, insinuando um outro tipo de narcisismo (pela ruptura do círculo narcísico) próximo do derridiano, ao mesmo tempo que atestam o carácter babélico e ruinoso da linguagem. É, no entanto, com o queixume de Eco que Bloom se identifica em “Sirens”, no momento em que pensa que Molly lhe estará a ser infiel, como manifestam, lembramos, os seus pensamentos: “Echo. How sweet the answer. (...) Fall, surrender, lost.”⁵⁴¹ A relação entre ambos é reforçada em “Circe”: a transmutação de Bloom em mulher antecede a entrada em cena de Echo.⁵⁴²

Quase no final, em “Ithaca”, a relação de Bloom, Narciso e Eco é de novo posta em cena. De regresso a casa, madrugada dentro, Bloom olha-se no espelho, vê-se olhando-se e reflecte sobre o que vê: a sua imagem invertida num pano de fundo de livros (igualmente invertidos) da sua biblioteca, na verdade, livros da biblioteca de Joyce (que assim o colocam em cena), depois meticulosamente inventariados pela personagem. O espelho torna visível (além do que mostra) o que não se vê por escapar à modalidade do visível, os traços essenciais de Bloom – a sua solidão (fechamento de si

⁵⁴¹ U 11.634-636. Cf. páginas 94-95 deste estudo.

⁵⁴² Vide U 15. 2840-3300.

sobre si, *ipse* equivale a *autos*), a que não é alheio um certo exílio, e a sua mutabilidade (hetero-afectado), também desejo de reinvenção:

What composite asymmetrical image in the mirror then attracted his attention?

The image of a solitary (ipsorelative) mutable (aliorelative) man.⁵⁴³

What final visual impression was communicated to him by the mirror?

The optical reflection of several inverted volumes improperly arranged and not in the order of their common letters with scintillating titles on the two bookshelves opposite.⁵⁴⁴

Entre ele e o espelho, está Narciso, na forma inanimada de uma estatueta. Entre a escrita e Narciso está Bloom. Na imagem do espelho, encontram-se justapostos o duplo do duplo de Narciso, o duplo de Bloom e o duplo da escrita (Narciso-Bloom-escrita). De Eco resta o queixume quase inaudível, apenas perceptível nas palavras indirectamente endereçadas a Bloom sobre Bloom por um “quem” indeterminado, uma voz sem rosto, talvez seu duplo, denunciadoras da sua ligação à ninfa pela referência à fatalidade do *pathos*, do luto impossível, implícita na necessidade de consolação. Ainda que esta só possa vir de um simulacro de um Narciso mudo e cego:

⁵⁴³ U 17.1348-1350 (581). “Que imagem compósita assimétrica no espelho atraiu então a sua atenção? / A imagem de um homem solitário (ipso/auto-relativo) e mutável (hetero-relativo).”

⁵⁴⁴ U 17.1357-1360 (581). “Que impressão visual final lhe foi comunicada pelo espelho? / O reflexo óptico de vários volumes invertidos impropriamente dispostos e não pela ordem das suas letras comuns com títulos cintilantes nas duas estantes em frente.”

What caused him consolation in his sitting posture?

The candour, nudity, pose, tranquillity, youth, grace, sex, counsel of a statue erect in the centre of the table, an image of Narcissus purchased by auction from P. A. Wren, 9 Bachelor's Walk.⁵⁴⁵

Outros espelhos há em *Ulysses* além dos já referidos enunciados por Stephen, a propósito da arte irlandesa e da escrita na sua fatalidade autobiográfica, exemplos do estilhaçamento e do luto inerentes ao espelho de que fala Derrida: um espelho estilhaçado, “The cracked lookingglass of a servant”,⁵⁴⁶ e um “espelho amortalhado”, “The sheeted mirror”.⁵⁴⁷ Do jogo de espelhos e máscaras de “Circe”, veremos agora apenas aquele em que Bloom e Stephen se olham, no seguimento da intimação à arte como imitação, *mimesis*, ou da arte como espelho da realidade, feita por Lynch ao repetir as palavras de Hamlet referentes às instruções que dá aos actores: “(...) the mirror up to nature”.⁵⁴⁸ O reflexo polifórmico que vêem no espelho contraria por completo e parodia o preceito da simetria da estética clássica. É um espelho sem espelhamento, semelhante ao que vimos com Derrida, obscuro lugar de produção de miragens, de duplos ou fantasmas, que atesta a qualidade da pintura e da escrita de tornar presente o ausente, a par da incapacidade de fielmente representar o modelo vivo (condenada por Sócrates). Ao invés de atestar a presença de Stephen e Bloom, a imagem devolvida dá a ver o retrato compósito de Shakespeare ou o seu espectro

⁵⁴⁵ U 17.1430-1433 (583). “O que lhe trouxe consolação na sua postura sentada? / A candura, nudez, pose, juventude, graça, sexo, conselho de uma estátua erecta no centro da mesa, uma imagem de Narciso adquirida num leilão de P. A. Wren, 9 Bachelor's Walk.”

⁵⁴⁶ U 1. 146 (6). Cf. página 82 deste estudo.

⁵⁴⁷ U 9. 221 (156). Cf. página 41 deste estudo.

⁵⁴⁸ *Hamlet*, III, ii 19-25.

paralisado, pondo em acção a arte como sobrevivência e ruína. Chamado à cena pela sua escrita, o autor, Shakespeare, não só aparece no espelho como reflexo do desejo da escrita de ambos os protagonistas, como adquire vida enquanto personagem para dar conta do desconcerto de Bloom perante a sua ausência, a sua invisibilidade (ou morte) no reflexo:

LYNCH

(points) The mirror up to nature. *(he laughs)* hu hu hu hu hu!

(Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall.)

SHAKESPEARE

(in dignified ventriloquy) ‘This loud laugh bespeaks the vacant mind.

(to Bloom) Thou thoughtest as how thou wastest invisible. Gaze *(he crows with a black capon’s laugh)* Iagogo. (...).⁵⁴⁹

O autor, Shakespeare, é chamado a responder, mas aparece já como simulacro de si e duplo de Stephen e Bloom (de Joyce), *mais de um*. Se, por um lado, mima o desejo da *phonè* de Joyce, da (hipotética) imediaticidade do *logos* enquanto espelho ideal ou réplica perfeita do pensamento, por outro, declara a perda da idealidade do *logos* na primeira frase que diz. Enunciadas num registo isabelino

⁵⁴⁹ U 15. 3819-3829 (463). “LYNCH / *(aponta)* O espelho da natureza. (ri) Hu hu hu hu hu! / *(Stephen e Bloom olham para o espelho. O rosto de William Shakespeare, sem barba, aparece ali, rígido de paralisia facial, coroadado pelo reflexo do bengaleiro hasteado de rena do vestibulo)* / SHAKESPEARE/ *(em distinta ventriloquia)* Esta gargalhada acusa a mente vazia. *(para Bloom)* Vós pensáveis em como éreis/estáveis invisível. Olha (atenta, observa) *(crocita com um gargalhar de negro capão)* Iagogo!”

(próprio da personagem), as palavras de Shakespeare não só imitam o cânone como o reinventam pela repetição e fuga ao cânone, *o mesmo é já outro*, sendo disso exemplo a repetição da sílaba final que altera o nome de Iago para a onomatopeia do cantar do galo (indiciadora da presença de Eco e demonstração da língua como eco e possibilidade de reinvenção). Feita através do simulacro do seu nome, a invocação de Iago (tradução de James em castelhano), personagem obscura da sua lavra, exímia na manipulação insidiosa pela palavra – servindo-se dela para deturpar a verdade, criar não-verdades ou fábulas que torna credíveis, assim desencadeando o desfecho trágico de *Othello* –, chama a atenção para a perigosidade da personagem relacionada com a linguagem, deste modo, para a dimensão paradoxal da palavra enquanto veneno e remédio.

A ventriloquia de Shakespeare, compensação artificial do silêncio ou afasia própria das artes, ao emprestar a voz ao outro, evidencia a divisão, a artificialidade, a duplicidade, inerentes ao ser, à palavra e à escrita, e, por conseguinte, expõe a divisão do “eu”, a ruína da identidade – “Everyman or Noman” –⁵⁵⁰, de forma semelhante à descrita pelas palavras Derrida que de novo invocamos: “(...) je suis un instrument désaccordé, un instrument en deux. Je suis plié en deux avec un instrument double, bifide, perfide, parjure.”⁵⁵¹

⁵⁵⁰ U 17. 2008 (598).

⁵⁵¹ “Envois” CP 156. Cf. página 102 deste estudo.

(2.3.) *Mémoires... murmuries*

“Qu’est-ce que la mémoire?”⁵⁵² Derrida começa por responder a esta questão enunciada em “Mnemosyne” no princípio do texto introdutório de *Mémoires pour Paul de Man*, um livro em memória, *in memoriam*, de Paul de Man dedicado à memória e à escrita autobiográfica, começando por citar e justificar o título e chamando a atenção para o carácter fragmentário e plural da memória que nele dá a ouvir na forma de singular plural, “MÉMOIRES”. A repetição em maiúsculas traduz graficamente a monumentalidade enlutada da memória: “MÉMOIRES, au pluriel. Trop de mémoires. À travers un court fragment d’autobiographie, et dans un livre *sur* l’autobiographie, le pluriel pourrait donner à entendre autre chose, par exemple la multiplicité ou la dissociation des mémoires.”⁵⁵³

Esta pluralidade começa nos diferentes sentidos da palavra em francês, variando o seu significado em função do género e do número gramaticais. Palavra “híbrida ou andrógina”, “mémoire” designa no feminino (“une mémoire”) a memória no sentido comum, ou seja, a faculdade de reter, guardar recordações ou pensamentos, sem implicar a necessidade da escrita no sentido corrente. Conforme esteja no singular ou no plural, “(un) mémoire” pode ter dois sentidos diferentes, ambos indissociáveis da escrita: no primeiro caso, o termo refere-se a um documento, relatório, *memorandum*, *memento*, uma inscrição gráfica (e, portanto, exterior) do que é preciso lembrar; no segundo caso, “mémoires”, tal como o termo correspondente em português (diferente no género gramatical), memórias, além de se referir a um conjunto de memórias diversas

⁵⁵² *Mem* 33. “O que é a memória?”

⁵⁵³ “Avertissement” in *Mem* 9. “MEMÓRIAS, no plural. Demasiadas memórias. Através de um curto fragmento de autobiografia, e num livro *sobre* a autobiografia, o plural poderia dar a ouvir outra coisa, por exemplo a multiplicidade ou a dissociação das memórias.”

inscritas num documento, designa um dos modelos clássicos da escrita autobiográfica em que o autor (se) conta a sua história, as suas memórias, as suas experiências, apresentadas como verdades firmadas na presunção da veracidade absoluta do testemunho (pessoal), garantia da fidelidade (desejável) da representação.⁵⁵⁴ Se Derrida toma para título a palavra *Mémoires* suprimindo o artigo definido é com o propósito de abarcar a pluralidade semântica, de propiciar o equívoco com a letra “s” (a letra da singular pluralidade da disseminação),⁵⁵⁵ de fazer, como diz, um “uso suplementar” dos vários sentidos das palavras memória e memórias em francês, sem equivalente próximo noutra língua – “MÉMOIRES au pluriel, mais aussi bien au masculin qu’au féminin (...). MÉMOIRES est à peine intraduisible.”⁵⁵⁶ como se inscrevesse a sua assinatura no intraduzível e, deste modo, a promessa de falar da singularidade plural da memória: “Comme si je vous promettais de traiter de cette plurivocité même et de couvrir tout le champ sémantique ou thématique de la mémoire.”⁵⁵⁷

Sobre a complexidade e indefinição dos contornos do que se designa por escrita autobiográfica, a hibridez do género e o desajustamento dos limites estabelecidos pelo cânone literário, Derrida reafirma o carácter testamentário da escrita, das memórias, bem como a indecibilidade entre verdade e ficção, lembrando as reflexões de Paul de Man, em “Autobiography as De-facement”: “(...) et le plus souvent cela [mémoires] révèle le genre énigmatique (...), de ce genre qui n’est pas un genre, selon Paul de Man, l’autobiographie. (...) ces mémoires, qui ne sont pas nécessairement des

⁵⁵⁴ Vide “Actes” in *Mem* 105-106.

⁵⁵⁵ Vide “La dissémination”, *D* 439.

⁵⁵⁶ “Mnemosyne” *Mem* 26. “MEMÓRIAS, no plural, mas também no masculino e no feminino (...). MEMÓRIAS, é quase intraduzível.”

⁵⁵⁷ “Actes”, *Mem* 106. “Como se eu vos promettesse tratar desta plurivocidade e cobrir todo o campo semântico ou temático da memória.”

confessions, sont toujours et par structure d'outre-tombe.”⁵⁵⁸ Mas, ao contrário do que à partida se poderia pensar, a dimensão funerária da palavra e da escrita não advém como consequência da morte do evento, ela é indissociável da vida, do *bios*, faz parte do processo do que se designa por autobiografia.⁵⁵⁹ A morte passa entre as palavras:

La mort se promène entre les lettres. Écrire, ce qui s'appelle écrire, suppose l'accès à l'esprit par le courage de perdre la vie, de mourir à la nature.”⁵⁶⁰

Memórias ou, como diz Joyce, *murmories*,⁵⁶¹ palavra que dá a escutar tanto a dimensão plural como a ilisibilidade própria da memória, “memórias”, “memorial”, “murmúrios”, dizendo o queixume, *grief*, o luto interminável pela impossibilidade da anamnese, pela indefectível ex-apropriação, a necessidade imperiosa e sofrida de emprestar o ouvido para bem escutar o que só nos chega sob a forma de murmúrio intermitente.

“Qui peut *vraiment* raconter une histoire (itálico meu)? Une narration est-ce possible ? Qui peut se vanter de savoir ce qu'engage un récit ? Et d'abord la mémoire qu'il réclame?”⁵⁶² Da complexa relação entre memória e história, o filósofo salienta a

⁵⁵⁸ “Actes”, *Mem* 106. “(...) e mais frequentemente isso [memórias] revela o género enigmático (...), deste género que não é um género, segundo Paul de Man, a autobiografia. (...) estas memórias, que não são necessariamente confissões, são sempre e por estrutura de além-túmulo.”

⁵⁵⁹ Vide “Mnemosyne”, *Mem* 44.

⁵⁶⁰ “Edmond Jabès et la question du livre”, *ED* 108. “A morte passeia-se entre as letras. Escrever, o que se chama escrever, pressupõe (presume) o acesso ao espírito através da coragem de perder a vida, de morrer na natureza.”

⁵⁶¹ *FW* 294.7.

⁵⁶² “Mnemosyne”, *Mem* 33. “Quem pode *verdadeiramente* contar uma história? É possível uma narração? Quem pode gabar-se (vangloriar-se) de saber o que envolve uma narrativa? E antes de mais, a memória que ela reclama?”

multiplicidade de sentidos da palavra história, sinónimo tanto de veracidade ou realidade factual, como de invenção ou fantasia: “(...) il y aura toujours quelque paradoxe à interroger l’unité de sens «mémoire», comme ce qui lie la mémoire au récit ou à tous les usages du mot «histoire» (*story, history, Historie, Geschichte*, etc).”⁵⁶³ A palavra história tem pelo menos um duplo sentido em português e em francês: tanto se refere ao ramo do saber que lida com acontecimentos ou factos passados memoráveis de ordem científica, cultural ou histórica, como designa a narrativa em geral, seja ela baseada em pessoas e factos (ditos) reais (o caso da biografia e da autobiografia) ou declaradamente ficcional; já em língua inglesa, diferentes (mas próximas) palavras distinguem a narrativa (presumivelmente) verdadeira da ficcional.⁵⁶⁴ A etimologia atesta a ligação tradicional entre o ver e o saber: história deriva do grego *ístòr*, termo que, esclarece Benveniste, significa “testemunha”, “le voyeur”, aquele que sabe por ter visto, sentido correspondente ao sânscrito *vettar*, “testemunha”, aquele que tem a visão como fonte essencial de conhecimento, presente na raiz indo-europeia **wid-/ *weid-*⁵⁶⁵ – próxima do latim *videre* (“ver”) –, que dá origem ao termo em latim *historia* (comumente reconhecido como a raiz da palavra história); *ístòrein* remete para *eidein*, significa “procurar saber”, “informar-se”, “observar”, “examinar”, “inquirir”, “relatar”,

⁵⁶³ “Mnemosyne”, *Mem* 33-34. “(...) haverá sempre qualquer paradoxo a interrogar (questionar) a unidade do sentido «memória», como aquilo que liga a memória à narrativa ou a todos os usos da palavra «história» (*story, history, Historie, Geschichte*, etc).”

⁵⁶⁴ Entre os vários significados da palavra história inventariados no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, destacamos alguns pela dissemelhança e pelo efeito irónico decorrente da proximidade gráfica entre eles: “História, s.f. (do latim *historia*). A exposição com bases científicas de coisas memoráveis, de acções, de factos passados relativos aos homens em geral. || (...) Narração da vida de uma personagem célebre, de uma pessoa, de uma família, de uma geração ou classe de pessoas, relação dos seus feitos (...). || *História clínica*, conjunto de dados anamnésicos, antecedentes pessoais e hereditários, dados laboratoriais, registos de observações e resultados terapêuticos relativos a um doente; || Narração de coisas fictícias, amenas, sérias, trágicas, etc., como aventuras, fadarias, mágicas, etc. || Explicação, justificação. || Enredo, patranha, invencionice, intrujice, mentira, fábula, conto, petá.” *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, coordenação de José Pedro Machado (Lisboa: Círculo de Leitores, 1991).

⁵⁶⁵ Vide Émile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II (Paris: Éditions Minuit, 1969), 173.

sendo este o sentido da palavra história em Heródoto. Benveniste recorre à palavra, à história, ao mito, para mostrar o idêntico valor de *ístòr* e **wid-*, sublinhando a primazia do testemunho presencial, ocular, e o reconhecimento instituído da verdade absoluta como seu atributo.⁵⁶⁶ Muito embora insista na questão do testemunho, Benveniste não associa o termo *ístòr* a história (ao contrário de Isidoro de Sevilha⁵⁶⁷) nem aborda a proximidade com *testis*, seu equivalente em latim – quando nele se detém ao chamar a atenção para a posição de tercialidade inerente ao testemunho, a presença e o olhar de um terceiro, *terstis*,⁵⁶⁸ estabelecendo, contudo, a relação de *testis* com o acto de arbitrar.⁵⁶⁹

A figura do *ístòr* não é muito diferente da figura de *Mnemon*, invocada por Derrida no final de “L’art des mémoires”: se o primeiro é uma espécie de arquivista do visível (e, implicitamente, do audível); o segundo tem a dupla missão de guardar algo na

⁵⁶⁶ “Le grec *ístòr* prend place dans la même série et la valeur propre de cette racine **wid-* est éclairée par la règle énoncé dans le Satapatha Bràhmana: (...) si maintenant deux hommes se disputent (ont un litige) en disant, l’un «moi, j’ai vu», l’autre, «moi j’ai entendu», celui qui dit «moi, j’ai vu», c’est celui-là que nous devons croire.» (...) La valeur fondamentale du témoignage ressort bien du nom même de témoin: *ístòr*. (...) le témoignage de la vue est irrécusable; il est le seul.” Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes II*, 173-174. (“O grego *ístòr* toma lugar na mesma série e o valor próprio desta raiz é esclarecido pela regra enunciada no Satapatha Bràhmana: «[...] se agora dois homens se disputam [têm um litígio] dizendo, um «eu vi», o outro «eu ouvi», aquele que diz «eu vi» é aquele em que devemos crer.» [...] O valor fundamental do testemunho ressalta bem do próprio nome de testemunha *ístòr*. [...] o testemunho da vista é irrecusável; é o único.”)

⁵⁶⁷ Sobre a ligação entre *ístòr* e história estabelecida por Isidoro de Sevilha em *Etymologies*, vide Christopher Luken, “L’œil dans l’oreille. L’histoire ou le monstre de la fable” in *L’histoire dans la littérature: Actes du 2ème Colloque de la relève universitaire en études littéraires, Université de Genève, 6-7 juin 1997*, ed. Laurent Adert et Eric Eigenmann (Genève: Librairie Droz, 2000) 37-70.

⁵⁶⁸ “Etymologiquement *testis* est celui qui assiste en tiers (*terstis*) à une affaire où deux personnages sont intéressés.” Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes II*, 277. (“Etimologicamente *testis* é aquele que assiste como terceiro [*terstis*] a um assunto (uma questão) no qual estão interessadas duas personagens.”) Derrida lembra as palavras de Benveniste ao atentar no motivo do “terceiro” e na questão da impossibilidade da fidelidade do testemunho ou do testemunho “possible comme impossible”, nomeadamente em “Poétique et politique du témoignage”. Vide J. Derrida, “Poétique et politique du témoignage” in *L’Herne, Derrida* 526.

⁵⁶⁹ Benveniste aponta a indefinição ou ambivalência do papel do *ístòr* na Grécia antiga, presente no texto homérico, entre testemunha e juiz, aquele que arbitra, próximo do latim *arbiter* (que significa ao mesmo tempo arbitrar e árbitro) – “*ístòr* signifie-t-il là «témoin» ou «juge»?” *Le vocabulaire des Institutions Indo-européennes II* 174. (“*ístòr* significa ali «testemunha» ou «juiz»?”) No quadro da justiça actual, como se sabe, só ao testemunho presencial é reconhecido valor incontestável. Sobre a ligação entre *testis* e *arbiter* vide *Le vocabulaire des institutions indo-européennes II*, 119 e sq.

lembrança para o lembrar a alguém (que não deve esquecer), é um suplemento de memória, “un artiste de la mémoire”: “Mnemon: celui qui se souvient et surtout celui qui fait se souvenir; et c’est un auxiliaire, un technicien, ou un artiste de la mémoire, un serviteur aide-mémoire ou hypomnésique.”⁵⁷⁰ Na história de Aquiles, *Mnemon*, o seu auxiliar de memória, falha a missão de que fora investido, esquece o que deveria ter lembrado – lembrar ao herói a interdição de matar o filho de Apolo: o esquecimento dita a morte de ambos.

É recorrendo ao mito que Sócrates (Platão) recontara em *Téeteto* para definir a memória, a *mnémè*, que Derrida fala da dimensão paradoxal da memória, esclarecendo que não se trata de uma opção pessoal mas de um recurso essencial face à privação do dom de Mnemosyne – “Je n’ai jamais su raconter une histoire. Pourquoi n’ai-je reçu le don de Mnemosyne ?”⁵⁷¹ que lhe permitiria contar uma história: “C’est parce que je ne sais pas raconter une histoire que je recours au mythe.”⁵⁷² Mais do que simples mitos, elucidada ainda, as figuras em que se centra, *Mnemosyne* e as suas irmãs, *Lethe* e *Atropos* (esta última irmã de *Clotho* e *Lachesis*, as *Parcas*, filhas de Zeus e de *Témis*, deusa da Justiça), são alegorias, personificações da Memória, do Esquecimento e da Morte.⁵⁷³

Mnemosyne (que mantemos em grego como Derrida, deriva de *mimnéskein*, “fazer-se lembrar”, “lembrar-se”), filha de *Urano* (Céu) e de *Gaia* (Terra), irmã de *Témis*, *Cronos* e *Oceanos*, a deusa titã da memória, é mãe das nove musas, *mnemonides*,

⁵⁷⁰ “L’art des mémoires”, *Mem* 94. “Mnemon: aquele que se lembra e sobretudo aquele que faz lembrar; e é um auxiliar, um técnico, ou um artista da memória, um servo auxiliar de memória ou hipomnésico.” À semelhança do *ístòr*, o *mnemon* teve um papel importante na resolução de causas de carácter pessoal, jurídico e religioso enquanto arquivista (testemunha) de algo passado. Poderia simplesmente tratar-se de alguém encarregado de memorizar pontualmente (como no mito de Aquiles) para uma futura intervenção, ou estar investido de uma função oficial do quadro da justiça grega. Vide Rosalind Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 69.

⁵⁷¹ “Mnemosyne”, *Mem* 33. “Nunca soube contar uma história. Porque não recebi eu o dom de Mnemosyne?”

⁵⁷² “L’art des mémoires” in *Mem* 93. “É porque não sei contar uma história que recorro ao mito.”

⁵⁷³ Vide “L’art des mémoires” in *Mem* 94.

(fruto da sua relação com Zeus) inspiradoras do poeta (*aedo*), investido na cultura helénica da missão, do dever, de aliar a arte da palavra (e da música) e a arte da memória para contar, cantar, compor, inscrever repetindo os feitos dos heróis, o evento, a fim de preservar o passado do esquecimento, tornando-o presente pela nomeação (Ulisses chora ao ouvir a sua história recriada pelo poeta).⁵⁷⁴ Mas, aos olhos de Sócrates, o seu canto, a escrita, o *pharmakon*, ao imitar produz um simulacro, ao repetir sem saber desvia-se da verdade, do saber, não serve a “boa memória”, a *mnémè*, favorece antes o esquecimento, a *hypomnèsis*, levando à perdição, à morte, razão pela qual é condenada e considerada uma arte menor e perigosa, escrita de sombra, *skiagraphia*, incapaz de reproduzir uma imagem fiel daquilo que pretende representar, de dar a ver a verdade do *eidōs*. Ao que Derrida contraporá, como se viu, ser impossível evitar a contaminação da *phonè* pela escrita, da “memória viva” pelos caracteres mortos, da *mnémè* pela *hypomnèsis*.⁵⁷⁵ A perdição é irremediável, insiste: “(...) ces deux mémoires ne sont sans doute *opposées* l’une à l’autre, elles ne sont pas deux; et si leur unité, leur contamination ou leur contagion n’est pas dialectique, peut-être *faudrait-il* se rappeler encore (à) une mémoire plus vieille (...).”⁵⁷⁶

Na “fábula recitada” por Sócrates, o dom (*doron*) de *Mnemosyne* é descrito como uma espécie de bloco de cera (de pureza ideal) existente na alma onde tudo o que desejássemos guardar ficaria gravado em relevo sob a forma de alianças ou selos, substituindo as recordações por impressões ou imagens. A persistência da imagem,

⁵⁷⁴ A história de *Mnemosyne* é contada por Hesíodo. Vide Hesíodo, *Teogonia, trabalhos e dias*, prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira (Lisboa: Imprensa Nacional, 2005) 15-52.

⁵⁷⁵ Cf. páginas 71-76 deste estudo.

⁵⁷⁶ “L’art des mémoires”, *Mem* 81. “(...) estas duas memórias não são sem dúvida *opostas* uma à outra, elas não são duas; e se a sua unidade, a sua contaminação ou seu contágio não é dialéctico, talvez fosse preciso lembrarmo-nos ainda (de) uma memória mais antiga (...).”

eidolon, garantiria a memória e a ciência necessária para a sua leitura ou decifração futura:

C'est un don, affirmerons-nous, de la mère des Muses, Mnemosyne: tout ce que nous désirons conserver en mémoire de ce que nous avons vu, entendu, ou nous-mêmes conçu, se vient, en cette cire que nous présentons accueillante aux sensations et conceptions, graver en relief comme marques d'anneaux que nous y imprimerions. Ce qui s'empreint, nous aurions mémoire et science tant qu'en persiste l'image. Ce qui s'efface ou n'a pas réussi à s'empreindre, nous l'oublierions et ne le saurions point.⁵⁷⁷

Mas a lei da memória é dupla. *Mnemosyne*, “source de mémoire” traz consigo *Lethe* “source d'oubli”, a primeira das duas fontes onde, segundo o mito, era preciso beber antes de consultar o oráculo da deusa da memória, Trofonio: só depois de esquecer o passado poderia o consultante beber da água cujos prodígios permitiriam a permanência das palavras oraculares na memória: “(...) la double loi de Mnemosyne: Mnemosyne/Lethe, source de mémoire, source d'oubli. On dit, et c'est l'énigme, que près de l'oracle de Trophonios, en Béotie, deux sources étaient offertes aux consultants. Ils devaient boire à l'une comme à l'autre, à la source de mémoire et à la source d'oubli.”⁵⁷⁸ Pelo facto de se encontrar velada, ensombrada por *Lethe*, a verdade, a

⁵⁷⁷ Platão, *Théétète*, tradução de Auguste Diès (Paris: Les Belles Lettres, 1950) 191d (232). Cf. “Mnemosyne”, *Mem* 27. “É um dom, afirmaremos nós, da mãe das musas, Mnemosyne: tudo o que desejamos conservar na memória do que vimos, ouvimos, ou concebido nós próprios, vem, nessa cera que nós apresentamos acolhedora às sensações e concepções, gravar-se em relevo como marca de anéis que nós aí imprimiríamos. O que se gravou, teríamos memória e ciência enquanto lá persista a imagem. O que se apaga ou não se conseguiu gravar, nós esquecê-lo-íamos e não o saberíamos.”

⁵⁷⁸ “Mnemosyne”, *Mem* 64. “(...) a lei dupla de Mnemosyne: Mnemosyne/Lethe, fonte (nascente) de memória, fonte de esquecimento. Dizem, e é o enigma, que perto do oráculo de Trofonio, na Beócia, duas

aletheia que *Mnemosyne* revelaria, escapa ao aparecer,⁵⁷⁹ pelo que o dom anunciado fica sempre por se dar plenamente:

Mais que se passe-t-il quand l'amoureux de Mnemosyne n'a pas reçu le don du récit ? (...) Quand c'est précisément parce qu'il garde en mémoire qu'il perd le récit?⁵⁸⁰

Como contar então? “Dans quelle langue écrire des mémoires?”⁵⁸¹ Em *mais de uma língua* é a resposta que se dá a ouvir no coração da pergunta. Contar implica passar pela experiência ou provação do esquecimento, o duplo interdito a que não pode escapar quem conta ou escreve, observa Blanchot: “C'est le récit, indépendamment de son contenu, qui est oubli, de sorte que raconter, c'est se mettre à l'épreuve de cet oubli premier qui précède, fonde et ruine toute mémoire.”⁵⁸² A representação jamais pode ser representação do mesmo, mas daquilo que, sendo *impresentável*, difere e inviabiliza a representação, insiste Derrida: “(...) il n'y aura jamais eu de simplicité présentative, mais un autre pli, une autre différence imprésentable, irréprésentable (...).”⁵⁸³ Por isso,

fontes eram oferecidas aos consultantes. Eles deveriam beber tanto numa como noutra, na fonte da memória e na fonte do esquecimento.”

⁵⁷⁹ “Et si Lethe nomme aussi l'allégorie de l'oubli, de la mort ou du sommeil, vous reconnaîtrez facilement dans Mnemosyne son autre, une figure de la vérité, autrement dite *aletheia*.” “Mnemosyne”, *Mem* 64. (“E se Lethe denomina também a alegoria do esquecimento, da morte ou do sono, vós reconheceréis facilmente a sua outra (contrária), uma figura da verdade, dita de outro modo *aletheia*.”).

⁵⁸⁰ “Mnemosyne”, *Mem* 27. “Mas o que se passa se o apaixonado (enamorado) por Mnemosyne não recebeu o dom da narrativa? (...) Quando é precisamente porque guarda em (na) memória que perde a história (narrativa)?”

⁵⁸¹ *MoA* 57. “Em que língua escrever memórias?”

⁵⁸² Blanchot, *L'entretien infini* 564. “É a narrativa, independentemente do seu conteúdo, que é esquecimento, de forma que contar é pôr-se à prova desse esquecimento que precede, funda e arruína toda a memória.”

⁵⁸³ “Envoi” in *PsyI* 129. “(...) jamais houve simplicidade presentativa, mas uma outra dobra, uma outra diferença impresentável, irréprésentável (...).”

toda a escrita é já sempre alegórica e tradução da cesura que compromete a plenitude da memória e, por conseguinte, a inteireza ideal da identidade, como manifestam as palavras da personagem de *La folie du jour*, quando o médico insiste na reconstituição do acidente:

Un récit? Je commençai: je ne suis ni savant ni ignorant. (...) Je leur racontai l'histoire tout entière, (...). Mais la fin fut pour nous une commune surprise. «Après ce commencement, disaient-ils, vous en viendrez aux faits.» Comment cela! Le récit était terminé. (...) Un récit? Non, pas de récit, plus jamais.⁵⁸⁴

Não se trata de simplesmente negar a possibilidade de contar o passado reconstruindo-o de memória, mas, elucida Derrida, de pensar essa possibilidade diferentemente como promessa de porvir: “(...) un récit c'est aussi une promesse, c'est aussi quelque chose qui s'engage vers l'avenir. Ce dont je rêve, c'est non pas seulement

⁵⁸⁴ Maurice Blanchot, *La folie du jour* (Paris: Gallimard, 2002) 29-30. “Uma narrativa? Eu comecei: não sou sábio nem ignorante. (...) Conteí-lhes a história toda, (...). Mas o fim foi para nós uma surpresa comum. «Depois deste começo, diziam eles, vamos agora aos factos.» Essa agora! A narrativa estava acabada. (...) Uma narrativa? Não, não há narrativa, nunca mais.”

Entre as várias possibilidades de tradução da palavra “récit” (história, fábula, narrativa, conto), optámos pela palavra “narrativa” pelo facto de “récit” designar em língua francesa a narrativa enquanto género literário. De notar, porém, a forma como Derrida ao tomar esta palavra para se referir à hipotética possibilidade de contar sem perda, chama a atenção para o desejo e a impossibilidade de verdade, de presença. Se parece distinguir “récit” de história ou fábula é justamente para evidenciar a indecibilidade entre verdade e ficção e desconstruir o conceito de representação: “La chose est le récit. Mais il faut prévenir: cette formule «la chose est le récit» n'implique aucune présentation ou production performative. Il ne s'agit pas de cette conséquence qu'on tire facilement aujourd'hui, depuis une logique de la vérité comme présentation substituée à une logique de la vérité comme adéquation représentative et selon laquelle le récit serait l'événement même qu'il raconte, la chose se présentant et le texte *s'auto-présentant* en produisant ce qu'il dit. (...) Ce qui se récite ici, cela aura été cette non-présentation de l'événement, sa présence *sans* présence, son avoir-lieu *sans* lieu, etc.” *Parages* 189. (“A coisa é a narrativa. Mas é preciso prevenir: esta formula «a coisa é a narrativa» não implica nenhuma apresentação ou produção performativa. Não se trata desta consequência facilmente deduzida hoje em dia, a partir de uma lógica da verdade como apresentação substituída por uma lógica de verdade como adequação representativa e segundo a qual a narrativa seria o próprio evento que conta, a coisa apresentando-se e o texto *auto-presentando-se* produzindo o que diz. [...] O que se recita aqui, terá sido esta não-presentação do evento, a sua presença *sem* presença, o seu ter lugar *sem* lugar, etc.”)

le récit d'un passé qui m'est inaccessible, mais un récit qui soit aussi un avenir, qui détermine un avenir."⁵⁸⁵ Desejo e promessa de anamnese impossível constituem o sopro da escrita: "Un jour j'écrirai pour toi un long récit, il n'y manquera pas un détail, pas une lumière de bougie, pas une saveur, pas une orange, de ce qui furent les galettes de Pourin à El-biar, quand j'avais dix ans et que déjà je ne comprenais rien."⁵⁸⁶

A memória não se confina a um "poder psíquico" orientado para um dos três modos do presente, o presente passado, teoricamente passível de ser separado do presente presente ou do presente futuro, alerta o filósofo.⁵⁸⁷ Nem tão pouco se resume a uma simples invocação do passado, uma reconstituição anamnésica do que teria ocorrido ou havido anteriormente. Pensar a memória implica a desconstrução do tempo, questão esquecida por Paul de Man, observa Derrida, e da autonomia do sujeito: "Donnons à cette question du temps et la chance de son suspens."⁵⁸⁸

Trata-se da memória enlutada por essência, memória e esquecimento, em cujos abismos insondáveis Santo Agostinho se detivera (relembramos) em *As Confissões*, obra extraordinária aos olhos de Derrida pela história que nelas é contada sobre a visão e a cegueira, o visível e o invisível, constituindo ao mesmo tempo um exemplo de escrita autobiográfica e de auto-retrato, "le grand livre des larmes": "Mémoires et autoportrait, les *Confessions* de saint Augustin racontent sans doute une préhistoire de l'œil, de la vision ou de la cécité. (...) je les ai toujours lues comme le

⁵⁸⁵ "Il n'y a pas de narcissisme", *PS* 220. "(...) uma narrativa (história) é também uma promessa, é também algo que se compromete em relação ao futuro. Aquilo com que sonho, é não só uma narrativa do passado que me é inacessível, mas uma narrativa que seja também um futuro, que determine um futuro."

⁵⁸⁶ "Envois", *CP* 81. "Um dia escreverei para ti um longa narrativa, e não lhe faltará nenhum detalhe, nenhuma luz de vela, nem um sabor, nem uma laranja, do que eram as *galettes* de Pourin em El-Biar quando eu tinha dez anos e já não percebia nada."

⁵⁸⁷ Vide "L'art des mémoires", *Mem* 69.

⁵⁸⁸ "L'art des mémoires", *Mem* 70. "Demos a esta questão o tempo e a *chance* (hipótese, incerteza) da sua suspensão."

grand livre des larmes (...).”⁵⁸⁹ Apesar de fortemente alicerçada no pensamento platônico, a noção de memória agostiniana questiona a idealidade da anamnese ou da memória sem perda, aponta a inevitável contaminação da memória pelo esquecimento, ao mesmo tempo que pensa a relação conturbada entre memória e identidade reveladora da heterogeneidade abissal do “eu”, contrariando assim a autonomia como o seu mais próprio – “A memória lembra-se do esquecimento.”⁵⁹⁰

Paradoxal por essência, a memória é tecida de um duplo movimento: se, por um lado, se encontra enlutada de origem devido à perda irremediável do evento, por outro, é trespassada pela impossibilidade do luto, pelo rastro do outro que já sempre está irredutivelmente em nós, como se disse. Longe de constituir um *limite*, a finitude, a

⁵⁸⁹ *MemA* 123. “Memórias e auto-retrato, as *Confissões* de Santo Agostinho contam sem dúvida uma pré-história do olho, da visão ou da cegueira [*cécité*]. (...) sempre as li como o grande livro das lágrimas (...).” *Memórias de cego* 125.

⁵⁹⁰ “Chego aos campos e vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por toda a espécie de coisas que se sentiram. Aí está escondido também tudo aquilo que pensamos, quer aumentando, quer diminuindo, quer variando de qualquer modo que seja as coisas que os sentidos atingiram, e ainda tudo aquilo que lhe tenha sido confiado, e nela depositado, e que o esquecimento ainda não absorveu nem sepultou. (...). Aí estão todas as coisas de que eu me recordo, quer aquelas que experimentei quer aquelas em que acreditei. A partir dessa mesma abundância, com as coisas passadas, eu teço ainda umas e outras semelhanças das coisas, quer as que experimentei, quer aquelas em que acreditei a partir das que experimentei, e, a partir destas, congeminho as ações futuras, e os acontecimentos, e as esperanças, e todas estas coisas, mais uma vez, como se estivessem presentes. (...) Grande é essa força da memória, imensamente grande, ó meu Deus, santuário amplo e sem limites. Quem lhe chegou ao fundo? E esta é a força do meu espírito e pertence à minha natureza, e nem eu consigo captar o todo que eu sou. Logo, o espírito é estreito para se abarcar a si mesmo: então onde poderá estar o que de si mesmo ele não abarca? Acaso fora de si mesmo e não dentro de si? Como é que, então, o não abarca? (...). / E, quando nomeio o esquecimento e, do mesmo modo, reconheço o que nomeio, como o reconheceria, se não me lembrasse dele? (...) quando me lembro da memória, é a própria memória que por si mesma a si mesma está presente; quando, porém, me lembro do esquecimento, não só a memória está presente mas também o esquecimento: a memória, com que me lembro; o esquecimento, de que me lembro. Mas que é o esquecimento senão a privação da memória? Logo, como é que ele está presente, a ponto de eu me lembrar dele, quando não sou capaz de me lembrar dele, quando está presente? (...) / Portanto, se é pela sua imagem e não por si mesmo que o esquecimento se conserva na memória, ele mesmo, sem dúvida, estava presente, para que a sua imagem fosse captada. Mas, estando presente, como é que registava a sua imagem na memória, dado que o esquecimento, com a sua presença, apaga mesmo aquilo que encontra já registrado? (...) / Grande é o poder da memória, um não sei quê de horrendo, ó meu Deus, uma profunda e infinita multiplicidade; e isto é o espírito, isto sou eu mesmo. Que sou eu então, meu Deus? (...) Uma vida variada de inumeráveis formas e amplidão imensa.” Santo Agostinho, *As Confissões*, Livro X (309-322).

partir da qual Derrida dá a pensar a memória, constitui, justamente, a condição da memória como possibilidade de devir:

Mais cette finitude, qui est aussi la finitude de la mémoire, n'a pas d'abord la forme d'une *limite*, d'une capacité, d'une aptitude ou d'une faculté limitée, d'un pouvoir borné, limite qui nous pousserait à multiplier les signes testamentaires, les traces, les *hypomnemata*, les signatures et les épitaphes, les «mémoires» autobiographiques. Non, elle ne peut prendre cette forme que par la trace de l'autre en nous, sa présence irréductible (...), finitude de la mémoire, et donc venir ou souvenir du futur.⁵⁹¹

A finitude da memória revela a inelutável relação ao outro e ao tempo do outro: “L'échec ou la finitude de la mémoire dit quelque chose de *la vérité*, comme *sa vérité*: son rapport à l'autre, à l'instant et au futur (...)”.⁵⁹² É porque há o outro e a memória como memória do outro que há finitude da memória: a memória vem do outro e a ele retorna, desafiando qualquer tentativa de totalização, votando-nos à ficção, à prosopopeia, à alegoria, às tropologias do luto, ou seja, à memória do luto ou ao luto da memória, ao luto impossível:⁵⁹³ “Du deuil de l'autre mais de l'autre qui parle toujours en moi avant moi, qui signe à ma place, l'hypogramme ou l'épitaphe étant toujours de

⁵⁹¹ “Mnemosyne”, *Mem* 49-50. “Mas esta finitude, que é também a finitude da memória, não tem primeiro a forma de um *limite*, de uma capacidade, de uma aptidão ou de uma faculdade limitada de um poder restrito (limitado) que nos levaria a multiplicar os signos testamentários, os rastros, os *hypomnemata*, as assinaturas e os epitáfios, as «memórias» autobiográficas. Não, ela não pode tomar essa forma senão pelo rastro do outro em nós, a sua presença irreductível (...) finitude da memória, e, logo, vinda ou lembrança do futuro.”

⁵⁹² “L'art des mémoires”, *Mem* 69. “O fracasso (insucesso) a finitude da memória diz qualquer coisa da *verdade*, como *sua* verdade: a sua relação ao outro, ao instante e ao futuro (...)”

⁵⁹³ Vide “Mnemosyne”, *Mem* 50.

l'autre et pour l'autre, ce qui signifie aussi à la place de l'autre.”⁵⁹⁴ À memória enlutada Derrida chama “metonímia alegórica”,⁵⁹⁵ porque não só a memória diz outra coisa para além do que diz, como fala para deixar falar o outro cuja imemorabilidade é absoluta: “Elle ne peut que lui laisser la parole puisqu'elle ne saurait le faire parler sans qu'il ait *déjà* parlé, sans cette trace de parole qui vient de l'autre et qui nous voue à l'écriture autant qu'à la rhétorique.”⁵⁹⁶

O esquecimento enluta de antemão a memória, afecta-a como interrupção que desconjunta radicalmente a ordem do tempo cronológico – “Time is out of joint” – ,⁵⁹⁷ na medida em que a imemorabilidade ou a memória do outro começa antes de tudo: “Tout commence avant de commencer.”⁵⁹⁸ Este esquecimento não se confunde com o esquecimento no sentido comum, é o esquecimento absoluto, radical, pensado como pensamento do dom ligado à experiência do rastro como cinzas:

Nous parlons donc ici d'un oubli absolu (...). Condition d'un événement de don, condition pour qu'un don advienne, l'oubli absolu devrait n'avoir plus aucun rapport ni avec la catégorie psychophilosophique d'oubli ni même avec la catégorie psychanalytique qui lie l'oubli à la signification, ou à la logique du signifiant, à l'économie du refoulement et à l'ordre symbolique. La

⁵⁹⁴ “Mnemosyne”, *Mem* 50. “Do luto do outro mas do outro que fala sempre em mim antes de mim, que assina no meu lugar, o hipograma ou o epítáfio sendo sempre do outro e para o outro, o que significa também no lugar do outro.”

⁵⁹⁵ Vide “Mnemosyne”, *Mem* 56.

⁵⁹⁶ “Mnemosyne”, *Mem* 56. “Ela não pode senão deixar-lhe a palavra já que ela não saberia fazê-lo falar sem que ele tivesse *já* falado, sem esse rastro de palavra que vem do outro e que nos vota à escrita tanto quanto à retórica.”

⁵⁹⁷ Cf. página 126 deste estudo.

⁵⁹⁸ *SM* 255-256. “Tudo começa antes de começar.”

pensée de cet oubli radical comme pensée du don devrait s'accorder
avec une certaine expérience de la *trace* comme *cedre*.⁵⁹⁹

Figuração do infigurável, restam as cinzas em memória da memória e da ruína da memória: “La cendre, c’est la destruction de la mémoire elle-même (...), c’est une non-mémoire absolue (...).”⁶⁰⁰ O rastro como cinza é a experiência do esquecimento do esquecimento, o retraimento absoluto, o resto sem resto.⁶⁰¹ Ou seja, a memória sem memória, de que também fala Blanchot em “Oublieuse Mémoire”:

L’oubli est médiation, heureux pouvoir. Mais (...), pour qu’elle cesse d’être fonction et devienne événement, il faut que ce qui est moyen, intermédiaire, simple oubli instrumental et possibilité toujours disponible, s’affirme comme profondeur sans voie et sans retour, échappe à notre maîtrise, ruine notre pouvoir d’en disposer, ruine même l’oubli comme profondeur et toute cette commode pratique de la mémoire. Ce qui était médiation est alors éprouvé comme séparation ; ce qui était lien ne lie ni délie (...).⁶⁰²

⁵⁹⁹ J. Derrida, *Donner le temps*. 1. La fausse monnaie (Paris: Galilée, 1991) 30. Doravante referenciada por *DT*. “Falamos aqui, portanto, de um esquecimento absoluto. (...) Condição de um evento de dom, condição para que advenha (sobrevenha, aconteça) um dom, o esquecimento absoluto deveria já não ter qualquer relação nem com a categoria psico-filosófica de esquecimento nem mesmo com a categoria psicanalítica que liga o esquecimento à significação, ou à lógica do significante, à economia do recalçamento ou à ordem do simbólico. O pensamento deste esquecimento radical como pensamento do dom deveria acordar-se com uma certa experiência do *rastro* como *cinza*.”

⁶⁰⁰ “Il n’y a pas de narcissisme”, *PS* 222. “A cinza é a destruição da própria memória (...), é uma não-memória absoluta (...).”

⁶⁰¹ “Il n’y a pas de narcissisme”, *PS* 221. “L’expérience de la cendre, c’est l’expérience non seulement de l’oubli, mais de l’oubli de l’oubli, de l’oubli dont il ne reste rien.” (“A experiência da cinza é a experiência não só do esquecimento, mas do esquecimento do esquecimento, o esquecimento do qual nada resta.”)

⁶⁰² Blanchot, *L’entretien infini* 461-462. “O esquecimento é mediação, afortunado poder. Mas (...), para que cesse de ser função e se torne evento, é preciso que o que é um meio, intermediário, simples esquecimento instrumental, se afirme como profundidade (profundidade) sem via e sem retorno, escape à

Embora o impossível permaneça impossível, a possibilidade do impossível só é possível através do luto e da prosopopeia, “la réussite échouée”, é preciso perseguir, persistir na aliança da memória, o selo do “sim, sim”, sem o qual não haveria nem memória nem escrita – a interiorização mimética não é fictícia, na verdade, o “sim, sim” é, como se disse já, a origem da ficção, a possibilidade do porvir, sempre por vir na plenitude – “Promesse de mémoire et mémoire de promesse”:⁶⁰³

(...) ce «oui» engage en-deçà ou au-delà de tout. Et pour le faire, il doit se répéter, *oui, oui*, garder la mémoire, s’engager à garder la mémoire de lui-même, se promettre, se lier à la mémoire pour la mémoire, sans quoi rien jamais ne vient de l’avenir.⁶⁰⁴

Afirmação da memória, promessa de memória, a aliança do “sim, sim” promete guardar em segredo a memória de si e do outro, sela o juramento: não só diz o desejo de memória como anamnese como porta o luto do “sim”, marca da sua impossibilidade.⁶⁰⁵ À palavra memória diz Derrida preferir a palavra “guarda” porque, a seu ver, para além de estar isenta de conotações e de melhor se ajustar à sua desmesura, diz o desejo da memória, o desejo impossível de guardar:

nossa matriz (cálculo), arruíne o nosso poder de dele dispor, arruíne o próprio esquecimento como profundidade e toda a cômoda prática da memória. O que era mediação é então sofrido (experienciado) como separação: o que era ligação não liga nem desliga (...).”

⁶⁰³ “Nombre de oui”, *PsyII* 248. Cf. páginas 151-153 deste estudo.

⁶⁰⁴ “Mnemosyne”, *Mem* 42. “(...) esse «sim» compromete aquém e para além de tudo. E para o fazer, ele deve repetir-se, *sim, sim*, guardar a memória, comprometer-se a guardar a memória dele próprio, sem o que jamais nada viria do futuro.”

⁶⁰⁵ Vide *UG* 90.

Mais la garde n'est pas une archivation morne et morte. Il s'agit au fond des mémoires infinies, des mémoires sans limite qui ne seraient pas forcément une œuvre philosophique ou littéraire, simplement une grande répétition. (...) Je préfère «garde» à «mémoire», parce que «mémoire» est une définition un peu psychologisante, subjective, de cette dimension de la garde qui est beaucoup plus que la mémoire. (...) Bien sûr, la garde ne garde rien.⁶⁰⁶

Ainda que o prometa, o poder da memória não reside na capacidade de presentificar ou ressuscitar o passado, consiste antes na possibilidade ou abertura de uma diferença entre o ser e o ente, a presença do presente e o próprio presente.⁶⁰⁷ O seu poder advém do seu dito fracasso, da *descontinuidade* e da *distância* que marcam a experiência: “«L'échec» de la mémoire n'est donc pas un échec; son apparente négativité, sa finitude même, ce qui en affecte l'expérience de *discontinuité* et de *distance*, nous pouvons aussi l'interpréter comme un pouvoir.”⁶⁰⁸ A memória reporta-se, insistimos, à imemorabilidade absoluta: “La promesse est déjà là, dans le langage, comme une étrange mémoire dont on ne se rappelle aucun souvenir: une *an-anamnésie*.”⁶⁰⁹ A essa promessa de ressurreição se deve, no entanto, a possibilidade do porvir: “La mémoire est l'ouverture de la différence, sa révélation dans la présence

⁶⁰⁶ “Dialangues” in *PS* 154-155. “Mas a guarda não é um arquivamento morno e morto. Trata-se no fundo de memórias infinitas (infindas), memórias sem limite que não seriam forçosamente uma obra filosófica ou literária, simplesmente uma grande repetição. (...) Prefiro «guarda» a «memória», porque «memória» é uma definição um pouco ‘psicologizante’, subjectiva, dessa dimensão da guarda que é muito mais do que a memória. (...). Claro, a guarda não guarda nada.”

⁶⁰⁷ Vide “L’art des mémoires”, *Mem* 70.

⁶⁰⁸ “L’art des mémoires”, *Mem* 70. “O «fracasso» (insucesso) da memória não é portanto um fracasso ; a sua aparente negatividade, a sua própria finitude, o que afecta a experiência de *descontinuidade* e de *distância*, nós podemos também interpretar como um poder.”

⁶⁰⁹ “L’art des mémoires”, *Mem* 101. “A promessa já lá está, na linguagem, como uma estranha memória da qual não nos recordamos de nenhuma lembrança: uma *an-anamnésia*.”

même du présent, projetée vers le futur.”⁶¹⁰ É este o seu verdadeiro poder: “Cette trace du futur comme pouvoir de la mémoire.”⁶¹¹

Da memória e do traço como escrita de sombra, dissera Joyce (através de Stephen) em *Ulysses* (um livro sobre a memória e em memória da memória) em dois momentos memoráveis, de forma, ousaríamos dizer, derridiana, grifando a suspensão do tempo, a disjunção temporal, a memória como possibilidade de devir: “Coming events cast their shadows before.”⁶¹²; “Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past.”⁶¹³

(2.3.1) *l’invu e l’insu*

Na invenção do *traço*, a invisibilidade do *trait*, o que escapa ao campo da visão, não porque seja *ainda* invisível, mas porque não se dá à visibilidade de uma presença, porque tem a sua origem na sombra, na véspera ou na noite, constitui a sua necessária condição e marca originária. Derrida atribui a origem do desenho à memória, à ausência do modelo:

⁶¹⁰ “L’art des mémoires”, *Mem* 70. “A memória é a abertura da diferença, a sua revelação na própria presença do presente, projectada para o futuro.”

⁶¹¹ “Mnemosyne”, *Mem* 42. “Este rastro do futuro como poder da memória.”

⁶¹² *U* 8.526 (135). “Futuros eventos (eventos por vir) lançam (difundem) antes as suas sombras”

⁶¹³ *U* 9.89 (153). “Agarra-te ao agora, ao aqui, através do qual todo o futuro mergulha no passado.”

Même si le dessin est mimétique, comme on dit, reproductif, figuratif, représentatif, même si le modèle est présentement en face de l'artiste, il faut que le trait procède dans la nuit. Il échappe au champ de la vue. Non seulement parce qu'il n'est pas *encore* visible, mais parce qu'il n'appartient pas à l'ordre du spectacle, de l'objectivité spectaculaire – et ce qu'il fait alors advenir ne peut être en soi mimétique.⁶¹⁴

Considerando a relação entre a invisibilidade do modelo e a memória, e o duelo existente entre a memória e a vontade de ver e de não esquecer, Derrida lembra as reflexões de Baudelaire, em *L'art mnémonique*:

Baudelaire rapporte l'invisibilité du modèle à la mémoire qui l'aura porté. Il «rend» l'invisibilité à la mémoire. (...) [il] interprète alors la mémoire comme réserve naturelle, sans tragédie, sans événement, comme la matrice *naturellement sacrificielle*, c'est son mot, d'un visible trié, élu, filtré. Elle ne rompt avec le présent de la perception visuelle que pour mieux voir à dessiner.⁶¹⁵

Duas histórias contam a origem ensombrada do traço ligando a representação gráfica à memória, à invisibilidade ou ausência do modelo: a de Dibutade e a de Simónides de Ceos. A primeira, relatada por Plínio o Velho, em *Histoire naturelle*,

⁶¹⁴ *MemA* 50. “Mesmo se o desenho é mimético, como se diz, reprodutivo, figurativo, representativo, mesmo se o modelo está presente diante do artista, é preciso que o traço [*trait*] proceda na noite. Ele escapa ao campo da visão. Não somente porque *não é ainda* visível, mas porque não pertence à ordem do espetáculo, da objectividade espectacular – e aquilo que ele então faz advir não pode ser mimético em si.” *Memórias de cego* 52.

⁶¹⁵ *MemA* 50-51. “Baudelaire relaciona a invisibilidade do modelo à memória que o terá portado. «Restitui» a invisibilidade à memória. (...) [ele] interpreta então a memória como reserva natural, sem tragédia, sem evento, como a matriz *naturalmente sacrificial*, é a sua palavra é dele, de um invisível escolhido, eleito, filtrado. Ela não rompe com o presente da percepção visual senão para melhor ver desenhar.” *Memórias de cego* 53.

conta a lenda de uma jovem coríntia apaixonada (filha de um oleiro) que, ao ver-se confrontada com a separação iminente, traça o retrato do seu amado seguindo os contornos da sombra dele projectada, pela luz de uma lanterna, sobre um muro ou uma parede.⁶¹⁶ Suspendendo o olhar (*skepsis* da visão),⁶¹⁷ Dibutade desenha a imagem daquele que ama a partir da sombra, a partir da invisibilidade do modelo, a partir da memória, porque já na nostalgia da separação, a fim de, na impossibilidade da guarda do outro, tentar compensar a ausência com o simulacro, com o fantasma, e assim combater o esquecimento.

Ela entendera a sombra como imagem ou signo mimético, inaugurando com o seu gesto a arte do retrato como escrita de sombra, *skiagraphia*, ou a arte de uma certa cegueira, ou “cegamento”, salienta Derrida, tomando como ilustração ou recriação da história a magnífica tela de Joseph-Benoît Suvée, “Dibutade ou l’Origine du Dessin”,⁶¹⁸ ao reinvocar o mito em *Mémoires d’aveugle*, obra dedicada ao pensamento do desenho e da escrita.⁶¹⁹

⁶¹⁶ “Il convient maintenant de parler de l’art de modeler, ou plastique. Dibutades de Sicyone, potier de terre, fut le premier qui inventa, à Corinthe, l’art de faire des portraits avec cette même terre dont il se servait, grâce toutefois à sa fille: celle-ci, amoureuse d’un jeune homme qui partait pour un lointain voyage, renferma dans des lignes l’ombre de son visage projeté sur une muraille par la lumière d’une lampe; le père appliqua de l’argile sur ce trait, et en fit un modèle qu’il mit au feu avec ses autres poteries.” Plínio, o Velho, *Histoire Naturelle*, tradução de M. E. Littré (Paris: J. J. Dubochet-Lechevallier, 1860) Livro XXXV (xliv) 187. (“Convém agora falar da arte de modelar, ou plástica. Dibutade de Sicione, oleiro, foi o primeiro que inventou, em Corinto, a arte de fazer retratos com essa mesma terra de que se servia, graças no entanto à sua filha: esta, apaixonada por um jovem que partia para uma longínqua viagem, reteve (captou) em traços (linhas) a sombra do seu rosto projectado sobre uma parede pela luz de uma lanterna; o pai aplicou argila sobre esse traço, e fez um modelo que pôs no fogo com outras olarias.”)

⁶¹⁷ Cf. página 55 deste estudo.

⁶¹⁸ Vide *MemA* 55.

⁶¹⁹ Chamamos a atenção para o facto de Derrida omitir a figura do pai, que acaba por completar o trabalho da filha, apropriando-se da invenção dela, dando-lhe outra forma (cobrindo-a com argila) e mudando a autoria (embora seja o mesmo nome). Ao fazê-lo, o filósofo restitui a Dibutade o lugar e o nome subtraído pela história, distinguindo, ao mesmo tempo, a arte do desenho da arte de modelar ou plástica.

(...) comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de *ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir.* (itálicos meus)

Que Dibutade, la main parfois guidée par Cupidon (...) suive les traits d'une ombre ou d'une silhouette, qu'elle dessine sur la paroi d'un mur ou sur un voile, dans tous les cas une *skiagraphia*, cette écriture d'ombre, inaugure un art de l'aveuglement. La perception appartient dès l'origine au souvenir. Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie. Détaché du présent de la perception, tombée de la chose même qui se partage ainsi, une ombre est une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade est un bâton d'aveugle.⁶²⁰

O amor e a invisibilidade, ou a interdição de ver, estão de mãos dadas na história de Dibutade, à semelhança do que acontece nos mitos de Narciso e Eco e de Eros e Psiché. Desenha-se e escreve-se de memória na tentativa de prevenir o esquecimento, mas a idealidade está comprometida, perdida desde a origem, o que se quer lembrar irremediavelmente ilisível, ensombrado e assombrado (pelo fantasma), encriptado. Resta o traço como suplemento dessa amnésia, inscrição do testemunho da ausência, da impossibilidade de anamnese, da cegueira ou da ruína da memória.

A segunda história invocamo-la como complemento da primeira. Segundo a lenda, Simónides de Céos (556-467 a.C.), poeta e pintor, terá sido o “inventor da

⁶²⁰ *MemA* 54. “(...) como se ver fosse interdito para desenhar, como se não se desenhasse senão na condição de não se ver, como se o desenho fosse uma declaração de amor destinado ou ordenado à invisibilidade do outro, a menos que não ela nasça de ver o outro subtraído ao ver. Que Dibutade, com a mão por vezes guiada por Cupido (...) siga então os traços de uma sombra ou de uma silhueta, que ela desenha na superfície de um muro ou num véu, em todos os casos uma *skiagrafia*, esta escrita de sombra, inaugura uma arte da cegueira. A percepção pertence desde a origem à recordação. Ela escreve, logo ela ama já na nostalgia. Desligada do presente da percepção, caída da própria coisa que assim se partilha, uma sombra é uma memória simultânea, e a varinha de Dibutade é um bordão de cego.” *Memórias de cego* 56.

memória artificial”, lembra Cícero antes de recontar o episódio, lendário ou não, que deu origem à sua reputação. Convidado na qualidade de poeta para um banquete, Simónides foi o único sobrevivente da tragédia que vitimou todos os que ali se encontravam, devido ao desmoronamento de uma parte da casa (talvez castigo dos deuses pela mesquinhez do anfitrião no pagamento dos préstimos do poeta). Única testemunha (*testis* e *terstis*), o poeta acolheu o dever e a responsabilidade de reconstituir as imagens ou retratos dos convivas a partir da memória, a partir da imagem gravada na “cera” (pensada por Cícero no sentido em que Sócrates a dera a pensar, o dom de *Mnemosyne*) do espaço e do lugar que cada um havia ocupado, logo, segundo uma ordem ou lógica de memorização “espacial”.⁶²¹

Ao restituir a identidade aos desfigurados defuntos possibilita a imprescindível realização das honras fúnebres e, deste modo, a eternização. Simónides, recria uma certa visibilidade a partir da ausência, da sombra, do invisível, das cinzas, inaugura a escrita funerária ou arte como sobrevivência. Justo tributo ao “pai” da arte da memória e da invenção lhe prestou depois Giordano Bruno, conhecido por “Nolanus” por ter nascido em Nola,⁶²² filósofo (condenado pela inquisição à morte pelo fogo) cujos

621 “ (...) Simonide, en se rappelant la place que chacun avait occupée, parvint à faire retrouver à chaque famille les restes qu’elle cherchait. Ce fut, dit-on, cette circonstance qui lui fit juger que l’ordre est ce qui peut le plus sûrement guider la mémoire. Pour exercer cette faculté, il faut donc, selon Simonide, imaginer dans sa tête des emplacements distincts, et y attacher l’image des objets dont on veut garder le souvenir. L’ordre des emplacements conserve l’ordre des idées; les images rappellent les idées elles-mêmes: les emplacements sont la tablette de cire, et les images, les lettres qu’on y trace.” Cícero, *De l’orateur*, tradução e notas de M. Nisard (Paris: F. Didot Frères & Cie, 1869) II, LXXXVI. (“Simónides, lembrando-se do lugar que cada um ocupava, conseguiu fazer encontrar a cada família os restos que procurava. Foi, dizem, esta circunstância que o fez julgar que a ordem é o que mais seguramente pode guiar a memória. Para exercer esta faculdade, é preciso, portanto, segundo Simónides, imaginar na sua cabeça lugares distintos e ligar as imagens dos objectos dos quais se quer guardar a lembrança. A ordem dos lugares conserva a ordem das ideias; as imagens lembram (relembrem) as próprias ideias: os sítios são a tabuinha de cera, e as imagens, as letras que nela se traçam.”)

622 As palavras de G. Bruno ao invocar *Mnemosyne*, e não as musas, pedindo a concessão do dom dão conta da abissalidade da memória, contrariando a concepção aristotélica da memória como algo a que se poderia voluntariamente recorrer, se edificada segundo os preceitos de organização arquitectónica das imagens: “Et toi, ma chère *Mnemosyne*, dissimulée sous trente sceaux et recluse dans le sombre cachot où t’enferment les ombres des idées, fais résonner à mon oreille un peu de ta musique.” Giordano Bruno *Le*

estudos obscuros sobre arte da memória foram revisitados por Joyce ao longo da sua escrita, dos ensaios enquanto jovem a *Finnegans Wake* – obra em que ressalta a homenagem ao pensador da luz e da sombra: “The Nolan of Calabashes (...) photognomist (...) Saint Bruno”.⁶²³

Não se trata simplesmente da arte da memória, ou da mnemotécnica,” “l’art de la mémoire”,⁶²⁴ antes, insiste Derrida, da pluralidade e incompletude própria da memória, “l’art des mémoires”, apenas (e *à peine*) in-definível, traduzível, como dom sempre por dar. Na génese da obra, o que comanda traço em geral é “l’ordre de la mémoire”, o traço, o desenho ou a escrita, está *em memória de*: “(...) l’ordre du récit, donc de la mémoire, l’ordre d’ensevelir, ordre de la prière, l’ordre des noms à donner ou

Banquet des Cendres, tradução de Yves Hersant (Paris: Éclat, 1992) 19. (“E tu, minha querida Mnemosyne, dissimulada sob trinta selos e enclausurada na sombria masmorra onde te encerram as sombras das ideias, faz ressoar no meu ouvido um pouco da tua música.”)

⁶²³ FW 336.33-35. O epíteto forjado por Joyce patenteia o jogo de luz, “photo”, e sombra, “gnomist”, de gnómon, paralelepípedo que constitui o ponteiro do relógio de sol que dá a ler o tempo pela sombra projectada, referido no início de “The Sisters”, primeiro conto de *Dubliners* como um dos três elementos que caracterizam Dublin, sendo os outros dois a *paralisia* e a *simonia*. (Vide James Joyce, “The Sisters” in *Dubliners* [1914], ed. Robert Scholes. [New York: Viking Press, 1959] 7). Embora Joyce se tenha referido depreciativamente à obra de Bruno no texto de apresentação de uma obra sobre o filósofo, em 1903 (vide James Joyce, *The Critical Writings*, ed. Ellsworth Mason e R. Ellmann [Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993] 132-134. Doravante referenciada por *CW*), a verdade é que, além de o citar no ensaio “The Day of the Ramblement”, de 1901 (vide *CW* 68-72), a recorrência das alusões não só comprova o conhecimento da sua obra na altura da composição de *Ulysses*, *Ars Memoriae* e *Cantus Circaeus*, tratado sobre a magia e a arte da memória, como manifestam o fascínio pelo seu pensamento. De sublinhar ainda o facto de, segundo o seu irmão, Joyce ter pensado adoptar o pseudónimo de Gordon Brown quando pensou ser actor, o que constitui mais uma prova do seu tributo e respeito por Bruno (vide *CW* 132). Sobre este assunto vide *SL* 305-306; Ellmann, *JJ* 61; John S. Rickard, *Joyce’s Book of Memory. The Mnemotechnic of Ulysses* (Durham, London: Duke University Press, 1999) 143-145.

⁶²⁴ “L’art des mémoires”, *Mem* 76. Derrida acrescenta a *différance*, a pluralidade, no título do texto à volta do estudo de Yates, *The Art of Memory*, título homónimo da obra de G. Bruno. O papel e funções da arte da memória na retórica, na poesia e na pintura, têm, segundo Frances A. Yates, a sua origem em três textos clássicos, sendo em qualquer dos casos uma concepção de memória enquanto sistema denominado *imagines agentes*, “agentes de imagem” de carácter activo e associativo: *De Oratore* de Cícero, *Institutio oratoria* de Quintiliano e o texto anónimo *Ad. C Herennium Libri IV*. A mnemónica da “localização precisa” é pensada como o método que consiste em associar a ideia do que se pretende recordar a um lugar específico disposto no espaço, como no caso de Simónides. Quintiliano (30-100 d.C.) descreve mais tarde o processo mnemónico como um método que possibilita o recurso ao conhecimento humano num tempo posterior à apreensão desse conhecimento – por outras palavras, a arte da memória permite ligar diferentes tempos entre si. Segundo estes pensadores, a organização espacial e arquitectónica, o arquivamento ideal através das imagens e dos lugares, facultaria a memorização perfeita permitindo a viagem entre o passado e o presente. Vide Frances A. Yates, “Three Latin Sources for the Classical Art of Memory” in *The Art of Memory* (Londres: Pimlico Press, 2001) 17-41.

à bénir. Le dessin vient à place du nom qui vient à la place du dessin: pour s'entendre appeler comme Dibutade, l'autre ou par l'autre."⁶²⁵

Entre memória e nome não há dissociação possível na medida em que, como demonstra Derrida, o nome está sempre *in memoriam*, *em memória de*, ele sobrevive de antemão àquilo de que guarda a memória – guarda sem nada guardar: “Et si la vie revient, elle reviendra au nom du mort et non au nom du vivant, au nom du vivant *comme* nom du mort.”⁶²⁶ *Em memória de* significa, por um lado, que o nome está “na” nossa memória como possibilidade e poder de lembrar as imagens ou signos do passado (a memória viva); por outro, quer dizer que permanece na memória com signo morto, cripta ou monumento edificado, epitáfio ou memento “em memória de”.⁶²⁷ Ou seja, o nome tanto está sujeito à perda, à errância, à morte, como garante a possibilidade de sobrevivência: “Trace destinée, comme toute, à disparaître d'elle-même pour égarer la voie autant que pour rallumer une mémoire.”⁶²⁸

Para Derrida, a fidelidade representativa é comandada e precedida pela fidelidade da fé, e, por conseguinte, pela cegueira, ou sacrifício da vista, que lhe é própria – “the blind blighter”, na formulação joyciana –,⁶²⁹ tendo em vista alcançar a “graça do traço”: “(...) la grâce du trait signifie qu'à l'origine du *graphein* il y a la dette ou le don plutôt que la fidélité représentative.”⁶³⁰ Não se trata, portanto, de tentar dizer

⁶²⁵ *MemA* 60-61. “(...) a ordem da narrativa, logo da memória, a ordem de sepultar, a ordem da prece, a ordem dos nomes a dar ou a bendizer. O desenho vem em lugar do nome que vem em lugar do desenho: para, como Dibutade, se ouvir chamar o outro ou pelo outro.” *Memórias de cego* 62.

⁶²⁶ *L'oreille de l'autre* 21. “E se a vida retorna ela retornará ao nome do morto e não ao nome do vivo, ao nome do vivo *como* nome do morto.”

⁶²⁷ Vide “L'art des mémoires”, *Mem* 62-63.

⁶²⁸ *Feu la cendre* 41. “Rastro destinado, como todo, a desaparecer dele próprio para perder a via tanto quanto para reacender uma memória.”

⁶²⁹ *FW* 149.2. “a cortina cegluminante”

ou reconstituir o que se vê, a dita verdade, mas de respeitar a lei, “la loi au-delà de la vue”, a que está sujeito o traço e de dar graças pelo dom, que nunca se apresenta como tal, e pela dívida sempre por saldar. Antes de ver é preciso agradecer a dádiva, o endividamento, a bênção:

Dans la descendance graphique, du livre au dessin, il s’agit moins de dire *ce qui est tel qu’il est*, de décrire ou de constater ce que l’on voit (perception ou vision) que d’*observer* la loi au-delà de la vue, d’ordonner la vérité à la dette, de rendre grâce à la fois au don et au manque (...). Ce qui guide la pointe graphique, la plume, le crayon ou le scapel, c’est l’*observation* respectueuse d’un commandement, la reconnaissance avant la connaissance, la gratitude du recevoir avant de voir, la bénédiction avant le savoir.⁶³¹

Escrever ou desenhar é dar graças: “Archive du récit, l’histoire écrite *rend grâce*”:⁶³² “(...) *il faut inscrire* la mémoire de l’événement pour rendre grâce. Il faut s’acquitter avec des mots sur parchemin, autrement dit des signes visibles de l’invisible (...).”⁶³³

⁶³⁰ MemA 36. “(...) a graça do traço [*trait*] significa que na origem do *graphein* há a dívida ou o dom mais do que fidelidade representativa.” *Memórias de cego* 37.

⁶³¹ MemA 35. “Na descendência gráfica, do livro ao desenho, trata-se menos de dizer *o que é tal como é*, de descrever ou constatar o que se vê (percepção ou visão) do que observar a lei para além da vista ordenar a verdade à dívida, de dar graças ao mesmo tempo ao dom e à falta (...) O que guia a ponta gráfica a caneta, o lápis ou o escalpelo, é a *observação* respeitosa de um comando, o reconhecimento antes do conhecimento, a gratidão do receber antes de ver, a bênção antes do saber.” *Memórias de cego* 35.

⁶³² MemA 35. “O arquivo da narrativa, a história escrita dá graças.” *Memórias de cego* 36.

⁶³³ MemA 35. “(...) *é preciso inscrever* a memória do evento para dar graças. É preciso absolver-se com palavras no pergaminho, por outras palavras, com sinais visíveis do invisível (...).” *Memórias de cego* 36.

Sintoma do desejo da memória viva, o arquivo pretende a presentificação do passado, mas porque sujeito à obliteração, à destruição, ao esquecimento, o prometido evento por vir anuncia-se invariavelmente arruinado. A lei do arquivo (do grego *arkhè*, “começo” e “comando”)⁶³⁴ é a lei da complementaridade, da substituição: o acto de arquivar gera ao mesmo tempo que arquiva: “L’archivation produit autant qu’elle enregistre l’évènement.”⁶³⁵ Se, por princípio, o arquivo é um antídoto contra o esquecimento, visa combater a perda, certo é, porém, que o registo do evento é já sempre uma produção de simulacro, efabulação ou cópia de memória, diferindo e decretando a morte do evento.⁶³⁶ O que fica no lugar do evento é um sinal visível do invisível, a cripta, o cenotáfio, a inscrição apenas reveladora da verdade da memória: a ruína originária. Paradoxalmente, a condição da construção da obra é aquilo que abissalmente a arruína – “Une œuvre est à la fois l’ordre et sa ruine”:⁶³⁷

La ruine ne survient pas comme un accident à un monument hier intact.

Au commencement il y a la ruine.⁶³⁸

A cegueira como limite da representação revela-se o elemento constitutivo do traço, da escrita e do desenho, “j’écris sans voir”, determinante da necessidade

⁶³⁴ Cf. página 19 deste estudo.

⁶³⁵ *MdA* 34. “O arquivamento produz tanto quanto regista o evento.”

⁶³⁶ “Car l’archive (...) ce ne sera jamais la mémoire ni l’anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieur. Bien au contraire: l’archive a lieu au lieu de la défaillance originaire et structurelle de la dite mémoire. (...) N’oublions pas cette distinction grecque entre *mnémè* ou *anámèsis* d’une part, *hupómnèma* d’autre part.” *MdA* 26. (“Porque o arquivo [...] jamais será a memória nem a anamnese na sua experiência espontânea, viva e interior. Bem pelo contrário: o arquivo tem lugar no lugar da falha originária e estrutural da dita memória. [...] Não esqueçamos esta distinção grega entre *mnémè* ou *anámèsis* por um lado, *hupómnèma*, por outro.”

⁶³⁷ *MemA* 123. “Uma obra é ao mesmo tempo a ordem e a sua ruína.” *Memórias de cego* 125.

⁶³⁸ *MemA* 72. “A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína.” *Memórias de cego* 71.

imperativa de traçar sinais visíveis do invisível para inscrever a memória do evento: o traço é o suplemento da amnésia, registo da impossibilidade de presença e de percepção, patente na distância infinda entre o modelo e o traço. O que faz escrever ou desenhar não é a presença mas sim a ausência do modelo, o apelo do que não se pode ver, *l'invu*, e do que não se pode saber, *l'insu*, a *memória sem memória*, monumentalizada pelo traço, testemunho “en memoire” da impossibilidade da anamnese, da ruína da identidade:

L'hétérogénéité reste abyssale entre la chose dessinée et le trait dessinant (...). La nuit de cet abîme peut s'interpréter de deux façons, soit comme la veille ou la mémoire du jour, autrement dit une réserve de visibilité (le dessinateur ne voit pas présentement mais il a vu et il verra: l'aperspective est la perspective anticipatrice ou la rétrospective anamnésique), soit comme radicalement et définitivement étrangère à la phénoménologie du jour. Cette hétérogénéité de l'invisible au visible peut hanter celui-ci comme sa possibilité, même. Qu'on le souligne avec les mots de Platon ou de Merleau Ponty, la visibilité du visible, par définition, ne peut être vue, pas plus que la diaphanéité de la lumière dont parle Aristote. Mon hypothèse (...), c'est que le dessinateur se voit toujours en proie de ceci, chaque fois universelle et singulier, qu'il faudrait appeler *l'invu* comme on dit *l'insu*. Il se le rappelle, il est appelé, fasciné ou rappeler par lui. Mémoire ou non, et oubli comme mémoire, en mémoire et sans mémoire.⁶³⁹

⁶³⁹ *MemA* 50. “A heterogeneidade permanece abissal entre a coisa desenhada e o traço [*trait*] desenhando (...). A noite deste abismo pode interpretar-se de duas maneiras, quer como a véspera ou a memória do dia, por outras palavras, como uma reserva de visibilidade (o desenhador não vê presentemente, mas viu e verá: a aperspectiva é a perspectiva antecipadora ou a retrospectiva anamnésica), quer como radical e definitivamente estrangeira à fenomenologia do dia. Esta heterogeneidade do invisível no visível pode assombrar este como a sua própria possibilidade. Sublinhe-se-o com as palavras de Platão ou de Merleau

O que não se vê, a ilisibilidade do segredo, não se prende com a dissimulação de algo que estaria detrás de um véu ou sob uma cripta, é o segredo do segredo, o segredo absoluto, e, como tal, não há revelação possível visto estar para além do jogo do velamento e da revelação, não há nada para ver, este véu não revela senão para velar –⁶⁴⁰ é o véu de *Lethe* inseparável de *Mnemosyne*: “Simplement il [le secret] excède le jeu du voilement/dévoilement: dissimulation/révélation, nuit//jour, oubli/anamnèse, terre ciel etc. Il n’appartient donc pas à la vérité comme *homoiosis* ou adéquation, ni à la vérité comme mémoire (*Mnémosynè*, *aletheia*), ni à la vérité donnée, ni à la vérité promise, ni à la vérité inaccessible.”⁶⁴¹

Tanto o olho como o véu contradizem, portanto, o que lhes seria próprio: nem o primeiro possibilita a idealidade da visão da realidade sensível, nem o segundo revela a verdade que à partida promete:

– Me promets-tu ainsi un discours sur les secrets encore lisibles de l’illisibilité ? Se trouvera-t-il quelqu’un pour l’entendre encore ?

– Cela aurait ressemblé pour moi, il y a bien longtemps, avec d’autres mots, à un terrifiant jeu d’enfant, inoubliable là-bas, interminable, je l’ai laissé là-bas, je te le raconterai un jour. La voix vivante s’en est voilée, une voix toute jeune, mais elle n’est pas morte. Ce n’est pas un mal. Si

Ponty, a visibilidade do visível, por definição, não pode ser vista, tal como a diafaneidade da luz de que fala Aristóteles. A minha hipótese (...) é a de que o desenhador se vê sempre à mercê daquilo a que, de cada vez universal e singular, haveria que chamar *invisto* (*invu*) como dizemos *ignoto* (*insu*). Memória ou não, e o esquecimento como memória, em memória e sem memória.” *Memórias de cego* 52.

⁶⁴⁰ Cf. páginas 55-57 deste estudo.

⁶⁴¹ J. Derrida, *Passions* (Paris: Galilée, 1993) 60. (Doravante referenciada por *Passions*.) “Simplemente ele [o segredo] excede o jogo do velamento/desvelamento: dissimulação/revelação, noite/dia, esquecimento/anamnese, terra/céu, etc. Ele não pertence portanto à verdade como *homoiosis* ou adequação, nem à verdade como memória (*Mnémosynè*, *aletheia*), nem à verdade inacessível.”

un jour elle m'est rendue, j'ai le sentiment que je verrai alors, pour la première fois en réalité, comme après la mort un prisonnier de la caverne, la vérité de ce que j'ai vécu: *elle-même* au-delà de la mémoire, comme l'envers caché des ombres, des images, des images d'images, des phantasmes qui ont peuplé chaque instant de ma vie. Je ne parle pas de la brièveté d'un film enregistré qu'on pourrait revoir (la vie aura été si courte) mais de la chose même. Au-delà de la mémoire et du temps perdu. Je ne parle même pas d'un dévoilement ultime mais de ce qui sera resté, de tout temps, étranger à la figure voilée, à la figure même du voile.⁶⁴²

O que parece ser uma enfermidade ou falha radical da capacidade própria do olho, a falta de visão é, aos seus olhos, a verdade do olho, pois este não está primeiramente destinado a ver mas a chorar: "(...) les larmes sont l'essence de l'œil – et non la vue".⁶⁴³ O véu das lágrimas revela como única verdade, ou *aletheia*, a cegueira como o mais próprio do olho, uma vidência cega: "L'aveuglement qui ouvre les yeux ce n'est pas celui qui entènebre la vue. L'aveuglement révélateur, l'aveuglement apocalyptique, celui qui révèle la vérité même des yeux, ce serait le regard voilé de

⁶⁴² *MoA* 135. "– Prometes-me assim um discurso sobre os segredos ainda legíveis da ilegibilidade? Haverá ainda alguém para o ouvir?"

– Isso assemelhar-se-ia para mim, há já muito tempo, com outras palavras, a uma aterradora brincadeira de crianças, inolvidável lá em baixo, interminável, deixei-a lá, contar-ta-ei um dia. A voz viva velou-se nela, uma voz muito jovem, mas que não morreu. Não é um mal. Se um dia ela me for devolvida, terei o sentimento de que verei então, pela primeira vez na realidade, como depois da morte de um prisioneiro na caverna, a verdade do que vivi: *ela-mesma* para além da memória, como o avesso oculto das sombras, das imagens, das imagens das imagens, dos fantasmas que povoaram cada instante da minha vida. Não falo da brevidade de um filme gravado que se poderia rever (a vida foi tão curta) mas da própria coisa. Para além da memória e do tempo perdido. Nem sequer falo de um desvelamento último, mas do que, desde todo o sempre, permaneceu estranho à figura velada, à própria figura do véu." *O monolinguismo do outro* 105.

⁶⁴³ *MemA* 128. "(...) as lágrimas são a essência do olho – e não a visão." *Memórias de cego* 130.

larmes.”⁶⁴⁴ Equivalente ao instante de obscuridade, este velamento vital do piscar de olho (que Heidegger designa por *Augenblick*) que interrompe o instante, o presente, revela a descontinuidade temporal, o acolhimento da não-presença no presente,⁶⁴⁵ enluta o olhar irremediavelmente o olhar, demonstra Derrida, fazendo a crítica da percepção e da representação – “(le temps du clin d’œil qui ensevelit le regard dans un battement de paupière (...)).⁶⁴⁶

O olhar vidente é o olhar velado pelas lágrimas, comumente consideradas como um dos privilégios do humano, convicção que Derrida provou ser falaciosa, como vimos, ao repensar a questão do animal. Embora esta ideia esteja presente no poema de Marvell, recordado no final de *Mémoires d’aveugle* – “*But only human eyes can weep*”,⁶⁴⁷ a verdade é que, frisa o filósofo, ele teria entrevisto que a perda da visão não implica a perda dos olhos:⁶⁴⁸ “*These weeping eyes, those seeing tears.*”

O véu das lágrimas turva a diafaneidade do ponto de vista, contraria o valor atribuído pela tradição ocidental ao modelo óptico, à autoridade teórica do olhar, à consagração do ver ao saber, à *fotologia* – “*theorein ...veut dire regarder*” –,⁶⁴⁹ sem que tal signifique a sua negação, antes a não-aceitação da sua instituição como modelo privilegiado, extensiva ao modelo auditivo e ao *tocar* – é uma outra lógica do véu, é um

⁶⁴⁴ *MemA* 125. “A cegueira que abre o olho não é a que entenebrece a vista. A cegueira reveladora, a cegueira apocalíptica, a que revela a própria verdade dos olhos, seria o olhar velado de lágrimas.” *Memórias de cego* 130.

⁶⁴⁵ Vide *VP* 73.

⁶⁴⁶ *MemA* 53. “[...] (o tempo da piscadela do olho [*clin d’œil*] que sepulta o olhar num batimento de pálpebra [...])” *Memórias de cego* 53.

⁶⁴⁷ Vide *MemA* 129-130.

⁶⁴⁸ Vide *MemA* 129.

⁶⁴⁹ *Sur parole* 87. “...*theorein*... quer dizer olhar.”

ver tocante.⁶⁵⁰ É esse o melhor ponto de vista, “point de vue” (expressão de sentidos contraditórios em francês: “ponto de vista”, “perspectiva”; “sem vista”, “sem perspectiva”, ou “aperspectiva” na designação dada pelo filósofo) – “Contrairement à ce qu’on croit savoir, le meilleur point de vue (...) est un point source et un point d’eau, il revient aux larmes”.⁶⁵¹

(2.3.2) ...*shadows shadows multiplying*

A relação entre a vida e escrita, a memória e o traço como tanatografia é um dos motivos mais recorrentes na escrita joyciana (como referimos já),⁶⁵² aspecto sublinhado por Derrida em *Mémoires d’aveugle* ao falar da grande “filiação da noite” em que insere Joyce, ao lado de Homero, Milton, Borges.⁶⁵³ “Tout l’œuvre joycien cultive des bâtons vivants.”⁶⁵⁴ Mortalha ou sudário do próprio autor, quase cego no final da sua odisséia – “My ash sword hangs at my side. Tap with it: they do.” –,⁶⁵⁵ *Ulysses* é uma obra atravessada por um fantasma cego, “hantée par un «blindman»”,⁶⁵⁶ em que o

⁶⁵⁰ Cf. páginas 104-106 deste estudo. Sobre esta questão vide *Voiles; Veús ...à vela*, “Nota de tradução: a tradução à vela” de Fernanda Bernardo, 89-102.

⁶⁵¹ *MemA* 128. “Contrariamente ao que se crê saber, o melhor ponto de vista [*point de vue*] (...) é um ponto fonte e um ponto de água – [o ponto de vista] vem a ser as lágrimas.” *Memórias de cego* 130.

⁶⁵² Cf. páginas 34-41 deste estudo.

⁶⁵³ Vide *MemA* 38. Cf. “Un ver à soie”, *Voiles* 51.

⁶⁵⁴ *MemA* 39. Toda a obra joyciana cultiva os bordões vivos.” *Memórias de cego* 40.

⁶⁵⁵ *U* 3. 16 (31). “A minha espada de cinza suspensa ao meu lado. Toca com ela: eles fazem-no.”

⁶⁵⁶ *MemA* 39. “...assombrada por um «blindman» ...” *Memórias de cego* 40.

“tap, tap” da bengala do cego afinador de pianos ressoa interminavelmente, apesar de este aparecer como personagem somente em “Sirens”: “Tap blind walked tapping by the tap the curbstone tapping, tap by tap.”⁶⁵⁷ Com o seu bordão de cinzas, a sua espada de sombra, Joyce fia a labiríntica teia da sua escrita, “(...) dans la ruse du mot inventé se frappe et se fond la plus grande mémoire possible.”⁶⁵⁸

Memória e esquecimento tecem a história e a história contada por Joyce, questão à volta da qual Stephen reflecte em “Nestor”,⁶⁵⁹ segundo episódio, contestando a irrefutabilidade da verdade histórica enquanto dá uma aula tradicional de história sobre a guerra de Tróia. Tanto a história como a memória têm como verdade a efabulação, estão ensombradas pelo esquecimento, como sugere a resposta do aluno à interpelação de Stephen, “I forget” (substituindo um dado, o nome do lugar toldado pelo esquecimento, por outro dado de reconhecida idoneidade, o registo cronológico do evento), e a questão formulada em pensamento pela personagem sobre o que da história e da memória restará:

“Fabled by the daughters of memory. And yet it was in some way if not as memory fabled it. A phrase, then, of impatience, thud of Blake’s wings of excess. I hear the ruin of all space, shattered glass and toppling masonry, and time one livid final flame. What’s left us then?

—I forget the place, sir 279 B.C. ⁶⁶⁰

⁶⁵⁷ U 11. 1190 (236). “Toc cego andava tocando pelo toc o limitepedra tocando, toc a toc.”

⁶⁵⁸ UG 26. “(...) na manha da palavra inventada se molda (bate) e se funda a maior memória possível.”

⁶⁵⁹ Segundo o relato de Homero na *Iliada*, o rei Nestor o mais idoso ancião a tomar parte, pelo lado dos gregos, na guerra de Tróia, tem a particularidade de contar longas histórias sobre os seus feitos passados: visitado por Telémaco em busca notícias de Ulisses, Nestor não tem informações para lhe dar mas narra-lhe as aventuras do regresso dos guerreiros de Tróia.

Entretécidos de referências fragmentadas à obra de Blake, retocadas e identificadas pelo nome para que não restem dúvidas da autoria, os pensamentos de Stephen atestam a essência ruínosa da memória e da escrita. As musas de que duvidava Blake, acérrimo defensor da “imaginação” ou da “visão” (por oposição à memória) como aquilo que serve verdadeiramente o ofício de poeta, são reinvocadas por Stephen a propósito da história (sinónimo de fábula ou alegoria).⁶⁶¹ Enclausurado nos muros da convencionalidade a que está obrigado pela profissão que exerce – “History, Stephen said, is a nightmare from which I’m trying to awake.” –,⁶⁶² Stephen sonha com as asas, com os voos blakeanos, “wings of excess”⁶⁶³ (excesso que é também um resto, ruína, “ruin of all space...and time...”) que desafiam as convenções e valores dominantes, desejo reiterado nas palavras pronunciadas em “Circe”, condenatórias da dita verdade canónica, denunciadoras do desajustamento que mina a história erigida por aqueles que engendram e canonizam a memória cultural e histórica, as “mães da memória” (usurpando o papel que por direito fora atribuído às “filhas da memória”): “History to

⁶⁶⁰ U 2.7-11 (20). “Efabulada pelas filhas da memória. E, no entanto, era como se de certo modo a memória não a tivesse efabulado. Uma expressão, depois, de impaciência, rumor (eco, baque) das asas do excesso de Blake. Ouço a ruína de todo o espaço, vidro estilhaçado e alvenaria desfeita, e o tempo uma lívida chama final. O que nos resta depois? / - Esqueço o lugar, senhor, 279 a.C.” Parte deste passo repete-se em “Circe” quando Stephen estilhaça o lustre com a sua bengala, invocando as trevas. Cf. página 83 deste estudo.

⁶⁶¹ Nas notas que acompanham a gravura “A Vision of the Last Judgement” Blake distingue a visão ou imaginação da memória por esta ser, a seu ver, uma forma menor de poesia. Vide William Blake, *Complete Writings* (London: Oxford University Press, 1966) 604.

⁶⁶² U 2.377 (28). “A história, disse Stephen, é um pesadelo do qual estou a tentar acordar.” Sobre a concepção de história de Joyce, tanto no que toca o seu conhecido interesse sobre pensamento de Giambattista Vico, como da evolução do conceito de história de Stephen desde *A Portrait* a *Finnegans Wake*, vide Derek Attridge, *Joyce Effets. On Language, Theory, and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

⁶⁶³ Dois provérbios de “Proverbs of Hell”, de *Marriage of Heaven and Hell*, estão na origem de “wings of excess”: “The road of excess leads to the palace of wisdom” (3) e “No bird soars to high, if he soars with its own wings.” (15). Esta possibilidade é também apontada por Gifford. Vide Gifford, *Ulysses Annotated* 30.

blame. Fabled by mothers of memory.”⁶⁶⁴ Talvez por isso, ensina história, a cultura helénica, ilustrando-a com um fragmento poema de Milton, “Lycidas”, e terminando, a pedido dos alunos, com uma “ghost story”,⁶⁶⁵ afinal uma adivinha, uma fábula reinventada da história contada por Homero, depois recontada por Milton, sobre a imortalidade ou a ressurreição do mito,⁶⁶⁶ que só é uma história de fantasmas porque assombrada pelo fantasma da mãe de Stephen e porque o seu fantasma perpassa ao longo da obra, especialmente em “Circe”. A dessacralização da monumentalidade da história, enquanto relato considerado sério, rigoroso, fidedigno, científico, é mais evidente em inglês, “history” passa (à história) a “story”, na verdade, uma história, uma alegoria, um enigma que requer uma resposta através da decifração de uma verdade inscrita e dissimulada pelas palavras: “For them too history was a tale like any other (...).”⁶⁶⁷ Para Joyce a história é a história das línguas, o babelismo figurado no episódio bíblico da torre de Babel, a edificação e a ruína da torre, “turrace of Babel” – ⁶⁶⁸ “C’est la tour de Babel. (...) L’histoire des peuples c’est celle des langues.”⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ U 15.4372 (479). “A história culpada. Efabulada pelas mães da memória. ”

⁶⁶⁵ U 2. 55 (21). “história de fantasmas”.

⁶⁶⁶ “The cock crew,
The sky was blue:
The bells in heaven
Were striking eleven.
‘Tis time for this poor soul
To go to heaven.” U 2.102-107.

(“O galo cantou, / O céu estava azul:/Os sinos no céu /Tocavam as onze. / É tempo de esta pobre alma / Ir para o céu.”)

A versão original ou tradicional desta adivinha é localizada e reproduzida por Gifford. A resposta dada por Stephen, “The fox burying his grandmother under a hollybush” (U 2. 115), difere da original apenas em duas palavras: “mother” passou a “grandmother” e “holly tree” mudou para “hollybush”, dissimulando no suplemento o pensamento obsessivo sobre a morte da mãe. Vide Gifford, *Ulysses Annotated* 33.

⁶⁶⁷ U 2. 46 (21). “Para eles a história era um conto como outro qualquer (...)”

⁶⁶⁸ FW 199.31. “torreaço [torreão e terraço e terror] de Babel”

⁶⁶⁹ J. Mercanton, *Les Heures de James Joyce* (Arles: Éditions Actes du Sud, 1988) 15. “É a torre de Babel. (...) A história dos povos é a das línguas.”

A escrita como a arte de resgatar os fantasmas do esquecimento, das águas de *Lethe*, é pensada por Stephen em “Oxen of the Sun”, como se viu.⁶⁷⁰ Se, no pensamento platônico, a escrita, o *pharmakon*, é o veneno cujos efeitos provocam o esquecimento, o aniquilamento da memória (*mnémè*), em *Ulysses* o esquecimento é traduzido por Bloom em “Lotuseaters” (quinto episódio) como remédio, “*Lourdes cure, waters of oblivion*”,⁶⁷¹ atribuindo a estas águas extraordinários poderes (esquecimento dos males), e lembrando ao mesmo tempo os seus nefastos efeitos, o apagamento, o aniquilamento, a morte, ao evocar através da palavra “*oblivion*” as palavras de Shakespeare e de Milton:⁶⁷² “(...) *swallowing gulf/ Of blind forgetfulness and dark oblivion (...)*”,⁶⁷³ “*Lethe, the river of oblivion (...) whereof who drinks/ Forthwith his former state and being forgets (...)*.”⁶⁷⁴

Dessas águas do esquecimento, da sombra, traça Bloom, à semelhança de Dibutade, os inúmeros retratos de Molly ao longo do seu dia. A sua arte é reafirmada no penúltimo episódio, no momento em que regressa a casa e pensa na sua diva: a imagem dela é sugerida pela luz de uma lanterna (sinédoque da história da jovem coríntia), conferindo-lhe alguma visibilidade a partir da invisibilidade:

What visible luminous sign attracted Bloom’s, who attracted Stephen’s,
gaze?

⁶⁷⁰ Cf. página 36 deste estudo.

⁶⁷¹ *U* 5. 365 (66). “Cura de Lourdes, águas do esquecimento.

⁶⁷² É Thornton que aponta a probabilidade desta alusão. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 83.

⁶⁷³ William Shakespeare, *Richard III*, III, vii, 121-122.

⁶⁷⁴ John Milton, *Paradise Lost* II, 583-585.

In the second storey (rere) of his (Bloom's) house the light of a paraffin oil lamp with oblique shade projected on a screen of roller blind supplied by Frank O'Hara, window blind, curtain pole and revolving shutter manufacturer, 16 Aungier street.

How did he elucidate the mystery of an invisible attractive person, his wife Marion (Molly) Bloom, denoted by a visible splendid sign, a lamp?

With indirect and direct verbal allusions or affirmations: with subdued affection and admiration: with description: with impediment: with suggestion.⁶⁷⁵

Sobre a noite, a sombra, a cegueira, versa mais obscuramente *Finnegans Wake*, “*édition des ténèbres*”,⁶⁷⁶ cujo título começa por dizer o duplo labirinto de começos e fins, observa Ellmann, “(...) *doubles entendres* of wake (funeral) and wake (wakening or resurrection) as well as of Fin (end) and again (recurrence) (...).”⁶⁷⁷ Inacabado exemplo de *skiagraphia* – “New worlds for all! And skotographically arranged

⁶⁷⁵ U 17. 1171-1181 (576).

“Que signo luminoso visível atraiu o olhar de Bloom, que atraiu o de Stephen?”

No segundo andar (atrás) da sua casa dele (Bloom) a luz de uma lamparina de parafina com uma sombra oblíqua projectada numa tela (ecrã) de rolo de persiana, fornecida por Frank O'Hara, fabricante de persianas, gelosias corrediças (cortinas), e postigos rotativos, Rua Aungier, 16.

Como elucidou ele o mistério de uma pessoa invisível, sua mulher Marion (Molly) Bloom, denotado (denunciado) por um esplêndido sinal visível, uma lamparina?

Com alusões ou afirmações verbais directas e indirectas: com afeição e admiração contidas: com descrição: com impedimento (interdição): com sugestão.”

⁶⁷⁶ FW 179 (27). Citado por Derrida em *MemA* 39.

⁶⁷⁷ Ellmann, *James Joyce* 609. “(...) *duplas escutas* [duplos sentidos] de wake (funeral) e wake (despertar ou ressurreição) assim como de Fin (fim) e de novo (recorrência) (...).”

(...).” (*skotos*, palavra derivada do radical grego *skia*, significa “obscuridade”, “escuridão”) – ,⁶⁷⁸ entretecido de memória e esquecimento, “The charges are, you will remember, the chances are, you won’t.”⁶⁷⁹, “Blank memory”,⁶⁸⁰ onde o suor, o sangue e as lágrimas tornam visível os contornos do seu retrato, como no véu de Verónica (ecrã ou cortina, mítico e místico *médium*, espelho opaco e sem espelhamento) outrora se revelou por impressão a imagem do rosto de Cristo, segundo o *Evangelho de Nicodemos* ou *Actos de Pilatos*, livro apócrifo escrito em grego no século IV, o único a dar testemunho do evento elidido nos textos canônicos. Derivação imperfeita do nome grego *Bèrènikè*, Berenice, “portadora da vitória” (de onde derivará *verenikè*, verniz, no sentido figurado, “falsa aparência”, “fingimento”), o nome Verónica resulta da forma híbrida inicial, junção do grego e do latim, *Verum Eikòn* (*Verdadeira Imagem*), termo posteriormente fixado como *Vera Icona*, instituído como paradigma da verdade e da fé pela tradição ocidental até a ciência ter provado tratar-se de uma ficção ou falsificação: a verdadeira imagem (o retrato ou auto-retrato) revelada por este véu consiste afinal num simulacro.

Mas a repetição da história, como Joyce dissera em *Ulysses*, traz consigo a diferença, “history repeating itself with a difference”, esta imagem não é “Ecce Homo”, não se arroga a verdade, pertence desde a origem à ficção (como a dita verdadeira): Bloom sobrepõe a imagem da serenidade de Buda à imagem do sofrimento de Cristo,⁶⁸¹ “Ecce Homo” (título de um ensaio de Joyce sobre um quadro de Munkásky, a que já

⁶⁷⁸ FW 412.3. “Novos mundos para todos! E skotograficamente orquestrados (...).” Sobre a obscuridade em *Finnegans Wake* vide John Bishop, *Joyce’s Book of the Dark Finnegans Wake* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1986).

⁶⁷⁹ FW 254.23-24. “Os encargos (obrigações) são, lembrar-te-ás, as probabilidades (contingências) são, que não consigas.”

⁶⁸⁰ FW 515.33. “Memória branca (apagada, vazia).”

⁶⁸¹ “Taking it easy with hand under his cheek.” U 5. 328 (65). (“Levando as coisas com calma com a mão debaixo do queixo.”)

fizemos referência, escrito no final da sua juventude, 1899),⁶⁸² sem apagar totalmente nem uma nem outra, compondo uma imagem fragmentada, multiforme, de um deus à sua medida – “Not like that. Crown of thorns and cross” –,⁶⁸³ como vai fazendo com suas lembranças ao longo do dia, justapondo imagens de Molly ou de momentos de prazer a imagens dolorosas, como por exemplo, as do suicídio do pai. Aliás, a expressão repete-se pouco depois, também em latim, mas diferentemente, marcada a itálico e graficamente destacada, quando se lembra de Molly a cantar “*Qui est homo*”,⁶⁸⁴ acusando através da forma interrogativa a heterogeneidade e a indeterminação deste “quem?”, pergunta cuja possível resposta será dada quase no final: “Everyman or Noman”.⁶⁸⁵

À semelhança de Verónica, condoída espectadora da paixão de Cristo que, movida pela fé, lhe estendera o véu, é o leitor intimado a tomar parte na paixão joyciana, no corpo a corpo com a língua, e dela dar o seu testemunho (invariavelmente infiel), obrigado a estar *in memoriam* de Joyce e na memória dele.⁶⁸⁶ A escrita, “these funeral games”, é o sudário de Joyce, “the sheeted mirror”, primeiramente esboçado em *Ulysses* (relembremos), memória ensanguentada, desfigurada, arruinada ou cega de si, “m’m’ry” (esburacada),⁶⁸⁷ gravada no véu de “Mayed Berenice”,⁶⁸⁸ fatalidade

⁶⁸² Palavras de Pilatos perante a imagem de Cristo coroado de espinhos, segundo S. João (19:5), “Eis aqui o homem.”

⁶⁸³ *U* 5.329-330 (65.). “Não como aquele. Coroa de espinhos e cruz.”

⁶⁸⁴ (*U* 5.402 (67), “Quem é o homem?”, dueto de *Stabat Mater* de Rossini (o poema apócrifo atribuído a Inocência III [1216]). Referência também identificada por Thornton e Gifford, vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 85; Gifford, *Ulysses Annotated* 95.

⁶⁸⁵ *U* 17. 2008 (598). Cf. páginas 134-135 deste estudo.

⁶⁸⁶ Cf. páginas 32-33 deste estudo.

⁶⁸⁷ *FW* 460.20. “m’m’ria”. Para Bishop, esta forma obliterada da palavra memória enquadra-se na lógica dominante de *Finnegans Wake*, que designa, tomando palavras joycianas, por “hole affair” (*FW* 535. 20). Vide J. Bishop, *Joyce’s Book of the Dark* 5.

inseparável da escrita, como manifestam também as palavras de Derrida, citadas em epígrafe, a propósito da sua própria escrita, “je dispose ici ce linge blanc tout ensanglanté”:⁶⁸⁹

I want you, witness of this epic struggle, as yours so mine, to reconstruct for us, as briefly as you can, inexactly the same as a mind’s eye view, how these funeral games, which have been poring over us through homer’s kerryer pidgeons, (...).

– Ah, sure, I eyewitness foggus (...).⁶⁹⁰

Através destes jogos de representação, rituais fúnebres, “funeral games”, Joyce assina e contra-assina os seus auto-retratos de sombra, “shadows shadows multiplying”:⁶⁹¹ “(...) cette folie d’écriture par laquelle quiconque s’efface tout en laissant, pour l’abandonner, l’archive de son propre effacement.”⁶⁹² E, ao fazê-lo, reescreve-se e inscreve-nos na sua obra, circundando-nos, envolvendo-nos nos sombrios véus de Berenice (ou de Verónica) que não trazem nem a revelação da luz, nem da verdade, antes a escuridão e o luto, “a blind of black sailcloth”:⁶⁹³

⁶⁸⁸ FW 243. 26.

⁶⁸⁹ “Circonfession”, *Jacques Derrida* 66. “(...) disponho aqui este tecido todo ensanguentado”

⁶⁹⁰ FW 515. 21-25. “Quero que tu, testemunha desta luta épica, tão tua quanto minha, reconstruas para nós, tão brevemente quanto possas, inexactamente na mesma como uma visão do olho da mente, de que forma estes jogos fúnebres, que têm estado a olhar (ler) sobre nós através dos *kerrier pigeons* (pun de ‘kern’, soldado irlandês, de ‘Kerrier’, província da Irlanda, ‘pidgeon carrier’, pombo correio, e de ‘pidgin’, língua franca) de homero (...) / Ah, claro, eu testemunhosemolho *foggus*.” (foggus, que mantemos inalterada, resulta sobreposição de “focus”, acuidade visual, precisão da visão, e “foggy” visão velada ou obscurecida pelo nevoeiro).

⁶⁹¹ FW 281. 18.

⁶⁹² “Deux mots pour Joyce”, *UG* 19. “(...) esta loucura de escrita através da qual alguém se apaga deixando, para o abandonar, o arquivo do seu próprio apagamento.”

⁶⁹³ FW 182.32-33. “uma cortina (pala) de negravela”

It darkles, (tinct, tint) all this funnanimal world. Yon marshpond by
ruodmark verge is visited by the tide. Alvemmarea! We are
circumveiled by obscuritads.⁶⁹⁴

(...) Las Animas! (...) we're umbas all!⁶⁹⁵

Através da arte de reinvenção joyciana, a etimologia tinge, ensombra e assombra as palavras recriadas, “It darkles, (tinct, tint)”. Começamos pela palavra “Alvemmarea”, resultante da mutação e sobreposição da tradução em latim da saudação a Maria pelo anjo S. Gabriel, “*Ave Maria*”, com as palavras (igualmente em latim) *alveum* (“bacia ou leito”) *maris*, ([do] “mar”), e *mare*, “maré”, nela se escutando também *albu* (alba, em inglês “alb”), “primeira luz da manhã” (também “cor branca”), a luz portadora da noite que ainda a envolve. Repetição e diferença, este passo reenvia para o momento em que Bloom, não ao nascer do dia, mas ao cair da noite, encontra o poema de Stephen (no final “Nausicaa”) e constata o inevitável apagamento pela maré (branca, que lava e apaga), e a conseqüente ilisibilidade dos vestígios deixados na areia, quer das pegadas quer da escrita, da sua assinatura tão minimal quanto monumentalmente críptica, “A.” (coincidentemente a inicial de “Alvemmarea”, assim como de “Animas”).⁶⁹⁶ Por outro lado, a referência ao mar, motivo recorrente em *Ulysses*, através desta palavra compósita remete para a associação entre o ventre de

⁶⁹⁴ FW 244.13-15. “Isso escurece, (tinge, sombreia) todo este mundo divertanimal. (Teu) Longínquo pântanocharco na margem (borda, limite) marcabordão é visitado pela maré. Alv(e)amar(ia)ea. Estamos circumvelavidos por obscurita(acrescenta)das.”

Tarefa impossível a da tradução, tanto mais tratando-se da escrita joyciana, impossibilidade dobrada no caso de *Finnegans Wake*, como Derrida insistentemente sublinha, nomeadamente em “Deux mots pour Joyce” (cf. páginas 18-20 deste estudo). Muito embora cientes da inescapável interdição e traição, tentámos responder ao apelo, ao imperativo de traduzir.

⁶⁹⁵ FW 214. 6-7. “(...) Las Animas! (...) Somos todos (s)umbas!”

⁶⁹⁶ Cf. páginas 117-118 deste estudo.

Maria e leite do mar gerador de vida, *omphalos*,⁶⁹⁷ feita por Buck Mulligan, no início do primeiro episódio, quando instiga Stephen a olhar o mar e a encarar o fantasma da mãe: “She is our great sweet mother.”⁶⁹⁸ E, simultaneamente comemora a epifania (sem revelação) de Stephen, quase no final de *A Portrait*, quando, ao olhar a silhueta de uma rapariga à beira-mar, entrevê uma outra arte.⁶⁹⁹

Várias palavras dão origem também a “circumveiled”: *circumvallatus* (latim), “envolvidos”, “enrolados”, “embrulhados”, “cobertos”; “veil”, do latim *vela*, plural de *velum*, “vela”, “cortina”, “cobrir”, derivada da raiz indo-europeia **wegh-* (“tecer”), presente no inglês “weave”, termo associado por Benveniste ao voto, à prece, ao juramento;⁷⁰⁰ “enveloped” repete e reforça o sentido de *circumvallatus* e de *vela* acrescentando ou insinuando a palavra como véu e endereçamento, “envelope”. A palavra “obscuritads” advém da obliteração e justaposição de “obscurity”, do latim *obscuritas*, e “adds” (adiciona), e/ou também “ads”, abreviatura de “advertisement”, anúncio publicitário – texto e/ou imagem, a arte de Bloom: “The gentle art of advertisement” –,⁷⁰¹ que assim dá a escutar numa só palavra a obscuridade como aquilo que acrescenta alguma coisa, confirmando a lei ou a lógica da complementaridade como o próprio da sombra ao dar um exemplo do artifício ou simulacro produzido, “ads” (talvez também alusão irônica à abreviatura de *Anno Domine*, “A.D.”, que no calendário cristão marca o tempo decorrido após o nascimento de Cristo). “Las Animas”, expressão em castelhano, mantém-se fiel à etimologia, do latim *anima* (relacionada com *animus*),

⁶⁹⁷ U 1.176 (7). “É a nossa grande doce mãe.”

⁶⁹⁸ U 1.80 (5). “É a nossa grande doce mãe.” O fragmento invocado é um verso do poema “The Triumph of Time”, de Algernon Charles Swinburne.

⁶⁹⁹ Vide P 156-157. Cf. página 38 deste estudo.

⁷⁰⁰ Vide Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes* II, 234.

⁷⁰¹ U 7.608 (111). “A arte gentil da publicidade.”

“alma”, “disposição”, “paixão”, “coragem”, “desejo”, derivada da raiz indo-europeia **ane-* (soprar, respirar) e do sânscrito *aniti* presentes no grego *anemos* (vento); “umbas” resulta da forma obliterada de “umbra” (“umbrae” no plural), palavra que mantém em língua inglesa a mesma grafia e significado do termo em latim, *umbra*, “sombra” (podendo também significar “fantasma”, “espectro” ou “espírito”; em astronomia designa o cone de sombra durante o eclipse da lua), e do jogo com a palavra homófona “umber” (em português “umbra”), pigmento originário de Siena, “terre d’ombre”, “terre d’ombre brulée”, usado na pintura. O gosto de Joyce pela cesura, pelo silêncio tumular, pela sombra, pela escrita como endereçamento amoroso à invisibilidade do outro, é grifado por Derrida em “Envois”,⁷⁰² lembrado depois em “Deux mots pour Joyce”,⁷⁰³ ao citar o fragmento final de *Giacomo Joyce*, texto mantido na sombra e publicado postumamente em 1968: “Envoy: love me, love my umbrella.”⁷⁰⁴

Pouco depois deste passo em que atentámos, a expressão “the ghostwhite horse of Peppers”,⁷⁰⁵ reenvio para a técnica do teatro de sombras, para a criação de fantasmas no palco por efeito de ilusão de óptica feita com o auxílio um projector e ecrãs de vidro, vem realçar a fantasmagoria, a dança de espectros como o mais próprio da escrita, e reafirmar o estatuto do escritor ou pintor como um criador de fantasmas,

⁷⁰² Vide “Envois”, *CP* 255.

⁷⁰³ Vide “Deux mots pour Joyce”, *UG* 32.

⁷⁰⁴ *Giacomo Joyce* in *Poems and Shorter Writings* 241. (Doravante referenciado por *GJ*) “Envio (posfácio): ama-me, ama a minha sombrinha.” Sem datação precisa, cuidadosamente manuscrito, *Giacomo Joyce* reúne vários fragmentos (ou poemas em prosa), alguns deles integrados em *Ulysses*, registos encriptados do que não podendo ser dito, também não poderia ser silenciado, como nota Ginette Michaud: “(...) transcription impossible de ce qui échappe au langage, tout en le bordant (...)” (“[...] transcrição impossível do que escapa à linguagem, bordando-o (contornando-o, envolvendo-o) [...]).” Ginette Michaud e Sherry Simon, *Joyce* (Ville LaSalle: Éditions Hurtubise, 1996) 54.

⁷⁰⁵ *FW* 214.15-16. “(...) o cavalo brancofantasma de Peppers (...)” Referência a *The White Horse of Peppers* de Samuel Lover (escritor e dramaturgo inglês), obra alusiva a *The True History of the Ghost and all about Metempsychosis*, de John Henry Pepper. A referência a Pepper ocorre também em *Ulysses*, em “Lestrygonians”, vide *U* 8. 20 (124).

skiagraphos, como outrora o definira Sócrates. E simultaneamente, Joyce critica a teoria da reminiscência, a transmigração das almas, “*Metempsychosis*”, repetindo diferentemente os passos à volta desta questão em *Ulysses* onde a palavra ecoa em variadas formas e ritmos a partir da voz de Molly, que formula a pergunta sobre o significado da palavra em “Calypso”, episódio quarto, desconjuntando-a ao errar a pronúncia – relembra no final em “Penelope”, “that word met something with hoses in it” –,⁷⁰⁶ depois jocosamente reinventada e comentada por Bloom, jogando com a quase homofonia: “the reincarnation met him pike hoses”.⁷⁰⁷

A reafirmação do traço como escrita de sombra, produção de fantasmas através de “blackeye lenses”,⁷⁰⁸ ressoa no final de *Finnegans Wake*:

The Games funeral at Valleytemple. Saturnights pomps, exhabiting that
corricatore of a harss, revealed by Oscur Camerad.⁷⁰⁹

Para Joyce, responsável pela abertura do primeiro cinematógrafo em Dublin, “Volta”,⁷¹⁰ a câmara-escura era algo ao mesmo tempo familiar, “comrade”, e estranho, *unheimlich*: “Oscur Camerad”, “Oscar Comrade”.⁷¹¹ No mesmo gesto alude à concepção

⁷⁰⁶ *U* 18.565 (620). “aquela palavra encontrou qualquer coisa com meias”.

⁷⁰⁷ *U* 8. 1148 (149). “(...) a reincarnação encontrou-o com meias picos (altas) [mete em chicote] (...)” A expressão repete-se noutros momentos da obra, vide *U* 11. 500 (221); *U* 11.1062 (234); *U* 13. 1280 (312).

⁷⁰⁸ *FW* 183.17. “lentes de olhonegro”

⁷⁰⁹ *FW* 602.23. “O funeral dos Jogos no Valtemplo. Pompas saturnoites, exhabitando aquela ‘carricatore’ de um harss, revelada por Oscur Camerade.” Por não ser possível encontrar um termo em português que respeite minimamente seu o duplo sentido, optámos por não traduzir “carricatore” a palavra que em italiano significa “deitar”, “pôr na cama” (vide Bishop, *Joyce’s Book of Darkness* 52), e apela de forma evidente à sua quase homófono “caricature”. Por razões semelhantes, mantemos no original “harss”, palavra intraduzível tal a multiplicidade de palavras que nela confluem: “horse”, cavalo; “ass”, burro; “hash”, reedição, recriação do velho, miscelânea; “hearse”, carro fúnebre, candelabro usado no ofício das trevas; “arse”, cu; “harness”, armadura; “hearsay”, boato; “hassle”, disputa, controvérsia.

⁷¹⁰ Vide Ellmann, *James Joyce* 310-318.

da arte enunciada por Oscar Wilde, no prefácio do conto *The Picture of Dorian Gray* (1891),⁷¹² refutação da arte como espelho da natureza, reproduzida de forma quase imaculada nas primeiras páginas de *Ulysses* por Buck Mulligan – “The rage of Caliban at not seeing his face in the mirror”,⁷¹³ imediatamente a seguir retemperada por Stephen, apropriando-se também das palavras de Wilde,⁷¹⁴ ao declarar o estilhaçamento como traço essencial da arte irlandesa (“The cracked looking-glass of a servant”), e remarca a fatalidade que une a morte à palavra, a morte do evento ou do modelo e a sobrevivência da imagem, apontada por Derrida – “[*The Picture of Dorian Gray*] C’est aussi le récit

⁷¹¹ No estudo dedicado à câmara-escura (origem da fotografia e do cinema), usado com técnica auxiliar na pintura, Leonardo da Vinci considera o olho (do pintor) semelhante às lentes do aparelho óptico através das quais a luz ao passar por um orifício, através de uma sala às escuras, projecta na superfície oposta a imagem invertida da paisagem ou do modelo; Kepler confirmará estas considerações: para ele a imagem projectada na tela retiniana é uma pintura, uma ilusão de óptica (análoga à da câmara-escura), como Sócrates suspeitara. A designação de câmara-escura (usada nos primórdios da fotografia para designar o aparelho fotográfico), em latim *camera obscura*, é feita por oposição à câmara-clara ou de luz, *camera lucida*, aparelho óptico também usado para desenhar formado por prismas de lentes que reflectiam no papel colocado debaixo dele a imagem do objecto em observação; câmara deriva do termo grego *kamera*, “apartamento ou quarto abobadado”. Sobre este assunto vide David Hockney, *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Masters* (London: Thames and Hudson, 2006) 232; Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago: University Press of Chicago, 1983) 273.

Com efeito, estudos recentes vieram comprovar que a visão é construção e representação cerebral, uma interpretação ou leitura da imagem retiniana baseada na aprendizagem feita ao longo da vida, logo, indissociável da memória. Sobre este assunto vide, Oliver Sacks, “The Case of the Colourblind Painter” e “To see and not to see” in *An Anthropologist on Mars* (Vintage: New York, 1995) 38-39 e 108-151. O primeiro relato reporta o caso de um pintor que na sequência de um acidente perdera a memória e a noção de cor, como se tivesse ocorrido uma espécie de amnésia, persistindo, contudo, um sentimento de perda e privação dilacerantes. O segundo diz respeito a um paciente cego desde a infância, em consequência de cataratas, que é operado aos cinquenta anos: o que à partida seria quase um milagre revela-se um pesadelo terrível para ele pelo facto de não conseguir decifrar a imagem retiniana enviada para o cérebro, nem em termos de cor, nem de distância, nem de volumetria.

⁷¹² “The nineteenth century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.” Oscar Wilde, *The Complete Works*, ed. Merlin Holland (Glasgow: HarperCollins, 2003) 17. Wilde elege a figura disforme de Caliban, personagem shakespeariana de *The Tempest* para criticar a preferência dos seus contemporâneos pelos modelos de representação realista.

⁷¹³ *U* 1.143. “A fúria de Caliban de não ver o seu rosto no espelho.” A antítese da arte como espelho da natureza é materializada em “Circe”, como vimos, quando Stephen e Bloom se olham no espelho e se confrontam com a imagem do fantasma de Shakespeare.

⁷¹⁴ Trata-se de uma alusão a “The Decay of Lying”: “I can quite understand your objection to art being treated as mirror. You think it would reduce genius to the position of a cracked looking glass.” Oscar Wilde, “The Decay of Lying” in *Essays*, ed. Hesketh Pearson (London: Methuen, 1950) 54-55. (“Entendo bem a tua objecção à arte tratada como espelho. Pensas que reduziria o génio à condição de espelho estilhaçado.”)

d'une représentation qui porte la mort" –,⁷¹⁵ através da repetição invertida de “funeral games”, “Games funeral”, jogos de representação ou rituais de morte, elevados à categoria de sujeito, agora no cenário adequado de “Valleytemple”, “Temple Valley” (Vale dos Reis, no Egito), acervo funerário monumental trazido à representação na forma invertida do seu nome, mimando a imagem do espelho ou da câmara-escura. Nas formas piramidais assim evocadas entrevê-se a afinidade com o silêncio tumular, o espaçamento e a temporalização do “A” da *différance*, comemorado pelo toque de finados de *Glas*.

Pano de fundo singular este em que se retraça o retrato de sombra do artista outrora jovem: “in the shadow (...) I'm not meself at all (...):⁷¹⁶ “...a poor trait of artless...”⁷¹⁷

⁷¹⁵ *MemA* 41. “É também uma narrativa de uma representação que traz a morte (...).” *Memórias de cego* 42.

⁷¹⁶ *FW* 487.18-20. “(...) na sombra ã sou mesmo eu (...).” (não sou nada eu)

⁷¹⁷ *FW* 114.32. “... um pobre traço sem arte (artista) ...” Perde-se na tradução que se ouve no original, o jogo sonoro com o título da segunda obra de Joyce, *A Portrait of the Artist*.

(3.) *Memórias de cego: auto-retrato e autobiografia*

Comme les Mémoires, l'Autoportrait paraît toujours dans la réverbération de plusieurs voix. Et la voix de l'autre commande, elle fait retentir le portrait, elle appelle sans symétrie ni consonance.

J. Derrida, Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines

Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui reste ou revient comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure alors voit sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer. (...) On peut bien aussi lire les tableaux en ruines comme les figures d'un portrait, voire d'un autoportrait.

J. Derrida, Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines

(3.1) *Penser à ne pas voir*

“Comment s'écriraient des mémoires d'aveugles?”⁷¹⁸ Ao enunciar esta questão, Derrida sublinha a absoluta anterioridade (*sempre já*) destas *memórias* em relação ao aspecto formal da inscrição que delas poderá advir, narrativa, poema, retrato ou auto-retrato – “Je dis les mémoires, je ne dis pas encore les chants, ni les récits, ni les poèmes d'aveugles (...).”⁷¹⁹ As *memórias de cego* escrevem-se como ruínas e como “experiência da máscara”: “(...) la mémoire de l'aveugle comme *expérience du masque*.”⁷²⁰

⁷¹⁸ *MemA* 38. “Como se escreveriam memórias de cegos?” *Memórias de cego* 40.

⁷¹⁹ *MemA* 38. “Digo as memórias, não digo ainda os cantos, nem as narrativas, nem os poemas de cegos, (...).” *Memórias de cego* 40.

⁷²⁰ *MemA* 48. “(...) a memória de cego como *experiência da máscara*.” *Memórias de cego* 50.

A *experiência da máscara* está ligada à experiência do absolutamente outro, ao desfasado face a face com o espectro (sem face) marcado pela anterioridade absoluta, pela ruptura da simetria, experiência ou provação do incomensurável que o filósofo dá a pensar tomando como exemplo a cena da aparição do fantasma do pai de Hamlet: envolvido numa armadura, o espectro olha através da viseira do elmo, o que lhe permite falar, olhar e furtar-se ao olhar do espectador: “Et même quand il est là, c’est-à-dire là sans être là, on sent que le spectre regarde, certes à travers le heaume; il guette, observe, fixe les spectateurs et les voyants aveugles, mais on ne le voit pas voir, il reste invulnérable sous son armure à visière.”⁷²¹ Ocultando a sua identidade, o segredo da sua origem, o espectro dita a lei a partir de uma injunção contraditória que determina a submissão cega à sua voz, à sua lei, produzindo aquilo que Derrida chama o “efeito de viseira”:

Nous appellerons cela *l’effet de visière*: nous ne voyons pas qui nous regarde. (...) ce *quelqu’un d’autre* spectral nous regarde, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité (...) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. L’anachronie fait ici la loi. Que nous nous sentions vus par un regard qu’il sera toujours impossible de croiser, voilà *l’effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi.⁷²²

⁷²¹ SM 164. “E mesmo quando ele está lá, quer dizer lá sem lá estar, sentimos que o espectro olha, seguramente (naturalmente) através do elmo; ele espreita, observa, fixa os espectadores e os videntes cegos, mas não o vemos ver, ele permanece invulnerável sob a sua armadura com viseira.”

⁷²² SM 26-28. “Chamaremos a isso o *efeito de viseira*: não vemos quem nos olha. (...) *esse outro alguém* spectral *olha-nos*, sentimos-nos olhados por ele, fora de toda a sincronia, antes mesmo e para além de todo (qualquer) o olhar da nossa parte, segundo uma anterioridade (...) e uma dissimetria absolutas, segundo uma desproporção absolutamente indómita (indomável). A anacronia faz aqui a lei. Que nos

Se as consequências do “efeito de viseira” se manifestam na impossibilidade de ver os olhos do espectro, figura da alteridade, do absolutamente outro, de cruzar o seu olhar, a experiência da máscara, ainda que similar, distingue-se, esclarece Derrida repensando o conceito comum de máscara, pelo efeito “medusante” ou fascínio fatal resultante do jogo de revelação do olhar e de dissimulação do rosto, da identidade, mostrando um rosto insondável, arruinado, configurado como máscara fúnebre, metáfora da ruína da objectividade:

*D’abord, la dissimulation: le masque dissimule tout sauf (d’où la fascination jalouse qu’il exerce) les yeux nus, seule partie du visage à la fois visible, donc, et voyante, le seul signe de nudité vivante qu’on croit soustrait à la vieillesse et à la ruine. Ensuite la mort: tout masque annonce le masque mortuaire, il participe toujours de la sculpture et du dessin. Enfin (...) l’effet «méduisant»: le masque montre des yeux dans un visage découpé qu’on ne peut regarder en face sans se voir signifier l’objectivité pétrifiée, la mort ou l’aveuglement.*⁷²³

O motivo da máscara ou da obliquidade do olhar como condição da escrita ou do desenho traz naturalmente à cena o mito de Perseu, herói considerado por Derrida como possível patrono dos retratistas:

sintamos vistos por um olhar que será sempre impossível de cruzar, é esse o *efeito de viseira* a partir do qual herdamos a lei.”

⁷²³ *MemA* 84. “Em primeiro lugar, a dissimulação: a máscara dissimula tudo *excepto* (daí a fascinação ciumenta que exerce) os olhos nus, única parte do rosto ao mesmo tempo visível, portanto, e vidente, o único signo de nudez viva que se crê subtrair à velhice e à ruína. *De seguida*, a morte: toda a máscara anuncia a máscara mortuária, participa sempre da escultura e do desenho. *Finalmente*, (...) o efeito «siderante» a máscara mostra olhos num rosto amputado que não se consegue olhar de frente sem ver significar a objectividade petrificada, a morte ou a cegueira.” *Memórias de cego* 86.

Chaque fois qu'on porte un masque, chaque fois qu'on le montre ou dessine, on répète l'exploit de Persée. A ses risques et ses périls. (...) Persée pourrait devenir le patron de tous les portraitistes. Il signe tout les masques. «Chaque fois», disions-nous, chaque fois qu'un masque est porté, sur soi ou à la main, montré ou exhibé, objectivé, désigné, chaque fois c'est Persée à l'épreuve du dessin.⁷²⁴

Para salvar a sua mãe da perseguição do rei Polidectes, Perseu (filho de Zeus e de Danae, uma mortal) aceita a impossível tarefa de decapitar uma das três Górgones, a temível Medusa, recebendo dos deuses três presentes que lhe seriam entregues pelas ninfas: de Hades recebe o capacete da invisibilidade, de Hermes, as sandálias aladas, e de Atena, a espada e o escudo. Antes porém, para saber como chegar até à caverna de Medusa, deve, segundo as orientações dadas pelos deuses, passar pelas três Graias, irmãs das Górgones, monstros que partilham um só olho que está sempre aberto e um só dente pronto a devorar que vão passando entre si: é pela astúcia que Perseu consegue obter a informação e escapar da morte – observa-as, esperando pelo momento da troca para agarrar o olho em troca do qual lhe será indicado o caminho.⁷²⁵ É uma história do olhar dentro de uma história de olhares cegos ou oblíquos, que leva, por analogia, até à história (em que já nos detivemos) de Polifemo e Ulisses, o herói dos mil artifícios, exímio na arte do disfarce, que ilude o ciclope dissimulando-se astuciosamente sob a capa de um outro nome, “Ninguém” (*Outis*), para se esquivar à morte, valendo-se de

⁷²⁴ *MemA* 84. “De cada vez que se usa uma máscara, de cada vez que se a mostra ou a desenha, repete-se a proeza de Perseu. Com os seus riscos e perigos. Perseu poderia tornar-se o patrono de todos os retratistas. Ele assina todas as máscaras. «De cada vez», dizíamos, de cada vez que uma máscara é usada, usada em si ou segurada na mão, mostrada, exibida, objectivada, designada, é de cada vez Perseu à prova do desenho.” *Memórias de cego* 86.

⁷²⁵ Vide *MemA* 88.

uma artimanha que, na perspectiva derridiana, constitui justamente a “lógica do auto-retrato”.⁷²⁶ A astúcia é também o que permite a Perseu furtar-se ao olhar mortífero da Medusa, à petrificação – “la mort qui vient par les yeux” –,⁷²⁷ olhando-a através da imagem reflectida na superfície espelhada do escudo para poder concretizar o seu propósito: “(...) Persée voit sans être vu, quand il regarde de côté pour décapiter le monstre ou quand il exhibe sa tête pour faire fuir ses ennemis menacés d’être pétrifiés. Là encore, aucune intuition directe, seulement des angles et obliquité du regard.”⁷²⁸

A cegueira como *pathos*, como luto interminável pela ausência do signatário, da coisa, do ser, constitui, como se disse já, o traço constitutivo do grafema, a invisibilidade essencial inscrita na visibilidade do próprio traço, “(...) ce trop de vue au cœur de la cécité même (...)”,⁷²⁹ (...) la contraction aboculaire qui donne à voir «depuis» l’invu.⁷³⁰ A cegueira de que fala Derrida é gráfica e não cromática,⁷³¹ diz respeito ao desenho e não à pintura,⁷³² pois trata-se de atentar no *pensamento do desenho*, na origem arruinada ou enlutada do grafema. Ao afirmar a invisibilidade do traçado (*tracé*) – “Un tracé ne se voit pas” –,⁷³³ Derrida remarca o apagamento inerente a

⁷²⁶ Vide *MemA* 90. Cf. páginas 134-135 deste estudo.

⁷²⁷ *MemA* 88. “a morte que vem pelos olhos.” *Memórias de cego* 90.

⁷²⁸ *MemA* 84. “(...) Perseu vê sem ser visto, quando olha de lado para decapitar o monstro ou quando exhibe a cabeça para afugentar os inimigos ameaçados de serem petrificados. Ainda aqui, nenhuma intuição directa, apenas ângulos e a obliquidade do olhar.” *Memórias de cego* 86.

⁷²⁹ *MemA* 23. “ (...) desse excesso de vista no coração da própria cegueira [*cécité*] que eu gostaria de falar.” *Memórias de cego* 23.

⁷³⁰ *MemA* 59. “(...) a contracção abocular que dá a ver «a partir» do invisto [*invu*].” *Memórias de cego* 61.

⁷³¹ Vide *MemA* 59.

⁷³² Vide *MemA* 48.

⁷³³ *MemA* 58. “Um traçado não se vê.” *Memórias de cego* 59. Cf. página 98 deste estudo.

toda a inscrição, a divisibilidade do traço que interrompe já sempre e para sempre (*à demeure*) a “identificação pura”:

On ne devrait pas le voir (ne disons pas pour autant: «Il ne faut pas le voir») dans la mesure où ce qu’il lui reste d’épaisseur colorée, tend à exténuer pour marquer la seule bordure d’un contour: entre le dedans et le dehors d’une figure. Cette limite atteinte, il n’y a plus à voir, pas même le noir et blanc, de la figure/forme, et c’est le trait, voici la ligne même: qui n’est donc plus ce qu’elle est, car elle ne se rapporte dès lors jamais à elle-même sans se diviser aussitôt, la divisibilité du trait interrompant ici toute identification pure (...).⁷³⁴

Dando a pensar as duas *hipóteses* que compõem a *hipótese da vista* ou a desconstrução do *ponto de vista, sem vista*, “point de vue”, Derrida afirma que todo o *desenho de cego* é ao mesmo tempo um *auto-retrato da origem do desenho* e um *auto-retrato daquele ou daquela que desenha* – todo o retrato, todo o traço, é um auto-retrato, como também já havia dito Cosme de Médicis, “Tout peintre se peint lui-même”.⁷³⁵ A primeira *hipótese*, a hipótese *abocular*, diz respeito à cegueira própria do desenho, ou daquele ou daquela que desenha “sem os olhos”, devendo escutar-se nesta cegueira uma certa vidência; a segunda *hipótese* refere-se ao processo de enxertia de um ponto de vista sobre o outro, à *fatalidade* incontornável do auto-retrato, à impossibilidade de representação, *um desenho de cego é um desenho de cego*:

⁷³⁴ *MemA* 58. “Dever-se-ia não o ver (não digamos todavia: «É preciso não o ver») na medida em que, o que lhe resta de espessura colorida, tende a extenuar-se para marcar a orla única de um contorno: entre o dentro e o fora de uma figura. Alcançado esse limite, nada mais há a ver, nem mesmo o preto e branco, da figura/forma, e tal é o traço (*trait*), eis aqui a própria linha, que portanto não é mais o que é, porque desde então, nunca mais ela se relaciona a si mesma, interrompendo aqui a divisibilidade do traço (*trait*) qualquer identificação pura (...).” *Memórias de cego* 59-60.

⁷³⁵ “Todo o pintor se pinta a si mesmo.” Citado por Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* 33, n. 1.

Voici une *première hypothèse*: le dessin est aveugle, sinon le dessinateur ou la dessinatrice. En tant que telle et dans son moment propre, l'opération du dessin aurait quelque chose à voir avec l'aveuglement. Dans cette hypothèse *aboculaire*" (aveugle vient de *ab oculis*: non pas depuis et par les yeux, mais sans les yeux), il reste à entendre ceci: un aveugle peut être un voyant, il a parfois la vocation de visionnaire. *Deuxième hypothèse*, greffe de l'œil, un dessin d'*aveugle* est un dessin d'*aveugle*. Double génitif. Il n'y a là nulle tautologie mais une fatalité de l'autoportrait.⁷³⁶

Longe de ser tautológica, como sublinha o filósofo, esta afirmação é elucidativa da experiência nocturna do traço:

Chaque fois qu'un dessinateur se laisse fasciner par l'aveugle, chaque fois qu'il fait de l'aveugle un thème, il projette, rêve ou hallucine une figure de dessinateur ou parfois, plus précisément, de quelque dessinatrice. Plus précisément encore, il commence à représenter une puissance dessinatrice à l'œuvre, l'acte même du dessin. Il invente le dessin. Le trait alors ne se paralyse pas dans la tautologie qui plie le même au même. Au contraire, il est en proie à l'*allégorie*, à cet étrange autoportrait du dessin livré à la parole et au regard de l'autre. Sous-titre de tous les scènes d'aveugle, donc: *origine du dessin*. Ou, si vous préférez, *la pensée du dessin*, une certaine pose pensive, une *mémoire*

⁷³⁶ MemA 10. "Eis uma *primeira hipótese*: o desenho é cego, senão mesmo o desenhador ou a desenhadora. Nesta hipótese *abocular* (*aveugle* vem de *ab oculis*, não tanto a partir ou pelos olhos mas sem os olhos), há que entender isto: o cego pode ser um vidente, tem por vezes a vocação de visionário. *Segunda hipótese*, enxertia do olho, enxertia de um ponto de vista sobre o outro: um desenho de *cego* é um desenho *de cego*. Duplo genitivo. Não há aqui nenhuma tautologia mas uma fatalidade de auto-retrato." *Memórias de cego* 10.

du trait qui spéculé en songe sur sa propre possibilité. Sa puissance se développe toujours au bord de l’aveuglement. L’aveuglement y perce, il y gagne justement *en puissance*: angle de vue menacée *ou* promise, perdue *ou* rendue, donnée.⁷³⁷

Ao movimento de retraimento e retraçamento inerente ao traço dá Derrida o nome de *l’autoritratto du dessin*,⁷³⁸ pelo facto de a palavra em italiano, tal como em português, retrato, manter o *retrait* presente na origem etimológica (do latim *retrahere*, que significa “retrair”, “retirar”, “puxar para trás”), ao contrário do que acontece com a palavra “portrait” (em francês e inglês) derivada do latim *portrahere* (*por*, “puxar para a frente”, “revelar”, “expor”, *trahere*, “traçar”, “desenhar”);⁷³⁹ apesar das diferenças, em ambas as palavras se escuta a oblíqua similaridade fónica que liga o traço à traição. O que o traço dá a ver, o que resta do *traçado* (*tracé*), marca somente a orla de um contorno, aquilo que ao espaçar delimita e que pertence ao traço: “*Rien n’appartient au trait, donc au dessin et à la pensée du dessin, pas même sa propre «trace».*”⁷⁴⁰ Intangível

⁷³⁷ MemA 10. “De cada vez que um desenhador se deixa fascinar por um cego, de cada vez que faz do cego um *tema* do seu desenho, projecta, sonha ou alucina uma figura de desenhador, ou, mais precisamente por vezes, de alguma desenhadora. Mais precisamente ainda, começa a *representar* uma potência desenhadora a operar, o próprio acto do desenho. Inventa o desenho. O traço (*trait*) não se paralisa então na tautologia que dobra o mesmo ao mesmo. Pelo contrário, está à mercê da *alegoria*, deste estranho auto-retrato do desenho abandonado à palavra e ao olhar do outro. Subtítulo então de todas as cenas de cegos: *a origem do desenho*. Ou, se preferirem, *o pensamento do desenho*, uma certa pose pensativa, uma *memória do traço* que especula em sonhos acerca da sua própria possibilidade. A sua potência desenrola-se sempre à beira da cegueira. A cegueira mergulha nela, e ganha justamente aí *em potência*: ângulo de visão ameaçada ou prometida, perdida ou devolvida, dada.” *Memórias de cego* 10.

⁷³⁸ MemA 10.

⁷³⁹ Nancy apenas dá conta da etimologia de “portrait” esquecendo ou omitindo o movimento de retraimento ou apagamento próprio do traço: “Portraire c’est tirer en avant, au dehors, c’est présenter tout comme «repraesentatio» (antérieur à «praesentatio») est mise en avant, mise en présence (...) C’est rendre présent. Portraiturer, c’est tirer la présence au dehors – fut-elle présence d’une absence.” Nancy, *Le regard du portrait* 50-51, n. 2. (“Retratar é puxar para a frente, para fora, é apresentar tudo como «repraesentatio» (anterior a «praesentatio») é pôr à frente, pôr em presença [...]. É tornar presente. Retratar é puxar a presença para fora – nem que seja a presença de uma ausência.”)

⁷⁴⁰ MemA 58. “*Nada pertence ao traço*, e portanto ao desenho e ao pensamento do desenho, nem mesmo o seu próprio «rastro» (*trace*).” *Memórias de cego* 10.

e inatingível, o limite, apesar de linear, não é *ideal* ou *inteligível*, nem tão pouco *sensível*, limita e ilimita, decretando o fim da iconografia (do grego *eikonographia* de *eikòn*, “imagem”, “retrato”, e *graphia*, escrita, desenho, origem da palavra em latim *iconographia*, termo adoptado para designar a pintura e o desenho de retratos). Marcando o eclipse, o encontro-desencontrado com o outro, o traço une e separa ao mesmo tempo:

Il ne joint et n’ajointe qu’en séparant. (...) Fin de l’iconographie. La mémoire des *dessins-d’aveugles*, (...) s’ouvre comme une mémoire-Dieu. Elle est théologique de part en part, jusqu’au point, tantôt inclus, tantôt exclu, où le trait qui s’éclipse ne peut même pas se dire au présent, car il ne se rassemble en aucun présent, «je suis lui qui suis» (...). Le tracé sépare et se sépare lui-même, il ne retrace que des frontières, des intervalles, une grille d’espacement sans appropriation possible. L’*expérience* du dessin (et l’*expérience*, son nom l’indique, consiste toujours à voyager par-delà des limites), elle traverse et invente le *Shibboleth* de ces passages (...).⁷⁴¹

A coincidência absoluta do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado, da interioridade e da exterioridade, a identificação pura, “je suis qui je suis”,⁷⁴² só terá

⁷⁴¹ *MemA* 58. “Ele não toca nem junta senão separando. (...) Fim da iconografia. A memória dos *desenhos -de-cegos*, (...) abre-se como uma memória-Deus. É teológica de parte a parte, até ao ponto em que, ora incluído, ora excluído, o traço que se eclipsa nem pode sequer dizer-se no presente, porque não se reúne em nenhum presente, «Eu sou aquele que sou». O traçado separa e separa-se de si mesmo, não retraça senão fronteiras e intervalos, uma grelha de espaçamento sem apropriação possível. A *experiência* do desenho (e a *experiência*, como o seu nome o indica, consiste sempre em viajar para além dos limites), atravessa e inventa ao mesmo tempo o *Shibboleth* destas passagens (...). *Memórias de cego* 60. A nota de tradução que acompanha este passo dá conta da duplicidade inscrita em “*mémoire-Dieu*”: “(...) no idioma de Derrida «*mémoire-Dieu*», que evoca um «orar ou dar-graças-a-Deus», se escuta também como «*mémoire d’yeux*» («memória-d’olhos»). *Memórias de cego* 60.

lugar nas palavras de Deus a Moisés, auto-afirmação da identidade unívoca e inquestionável: “EU SOU O QUE SOU”.⁷⁴³ Todo o retrato, diz Nancy, “joue au singulier l’impossible portrait de Dieu, son retrait et son attrait.”⁷⁴⁴

O que apela e interdita o auto-retrato (não o do autor e presumível signatário) do “point-source” (“ponto-fonte”) do desenho é “le *retrait transcendantal*”, “o *retraimento-retraçamento transcendental*”: “Ce point se représente et s’éclipse en même temps. Il se livre à l’autographe de ce clin d’œil qui l’enfonce dans la nuit, ou plutôt dans le temps de ce jour déclinant où sombre le visage (...).”⁷⁴⁵ Paradoxal verdade do olho, ou do jogo de luz e sombra de que depende a visão: ao ser inundada pela luz, a íris apela ao fechar da pálpebra, ao piscar do olho, para mergulhar na obscuridade revivificante que permite ver.⁷⁴⁶ É este *duelo* – “Un duel interne s’engage au cœur même du dessin.” –⁷⁴⁷ entre o que se quer ver, a visibilidade, e o que não se pode ver, a invisibilidade – “un aveugle a partie liée avec le voyant” –⁷⁴⁸, e o luto impossível do *já sempre* perdido (a visão, a presença) que transparece em alguns dos retratos de Latour:

⁷⁴² Relembramos a pluralidade de sentidos da formulação em língua francesa assinalada por Derrida em “L’animal que donc je suis”: “suis” significa “sou” e “sigo” (e “estou”).

⁷⁴³ “Êxodo” 3:14, *Bíblia Sagrada*. Cf. página 117-118 deste estudo.

⁷⁴⁴ Nancy, *Le regard du portrait* 65. “(...) joga no singular o impossível retrato de Deus, o seu retraimento e atraimento.”

⁷⁴⁵ *MemA* 61. “Esse ponto representa-se e eclipsa-se ao mesmo tempo. Confia-se ao autógrafo desta piscadela de olho que o enterra na noite, ou antes no tempo deste dia declinante onde o rosto soçobra (...).” *Memórias de cego* 62-63.

⁷⁴⁶ Fisiologicamente, o piscar do olho, o instante da cegueira, é a condição da visão, como testemunha Derrida ao contar a experiência de paralisia facial parcial que temporariamente o afectou, impedindo o movimento de pestanejar de um dos olhos. Vide *MemA* 38-39.

⁷⁴⁷ *MemA* 61. “Enceta-se um duelo interno no próprio coração do desenho.” *Memórias de cego* 62.

⁷⁴⁸ *MemA* 61. “(...) um cego está de mão dadas com o vidente.” *Memórias de cego* 62.

Il ya *d'une part* la fixité monoculaire d'un cyclope narcisse: un seul œil ouvert, le droit, et fermement arrêté sur sa propre image. (...) L'œil fixe ressemble toujours à un œil aveugle, parfois à l'œil d'un mort, à ce moment précis où le deuil commence: il est encore ouvert, une main pieuse devrait bientôt le fermer, il rappellerait un portrait d'agonisant. À se regarder voir, il se voit aussi bien disparaître au moment où le dessin tente désespérément de le ressaisir. Car cet œil de cyclope ne voit rien, rien qu'un œil prive ainsi de voir quoi que ce soit. Voyant du voyant et non du visible, il ne voit rien. Ce voyant se voit aveugle. *D'autre part*, et ce serait la vérité nocturne de l'œil, l'*autre* œil s'enfonce déjà dans la nuit, ici légèrement, caché, voilé, en retrait l'totalement indiscernable et fondue dans une tache, ailleurs absorbé par l'ombre (...).⁷⁴⁹

Duas lógicas ou dois paradoxos do invisível estão na origem do traço por via da sua ligação genésica com a memória, a cegueira *transcendental* e a cegueira *sacrificial*, como lhes chama Derrida, assinalando a possibilidade de uma decorrer da outra: a primeira, sem ser de modo algum temática, seria a condição invisível do desenho, “o desenho do desenho”;⁷⁵⁰ a segunda refere-se à fatalidade do “evento sacrificial” e poderá constituir o tema da primeira:

⁷⁴⁹ MemA 61. “Há, *por um lado* [*d'une part*], a fixidez monocular de um ciclope narciso: um único olho aberto, o direito, firmemente fixado na sua própria imagem. (...) O olho fixo parece-se sempre com um olho cego, por vezes com o olho do morto, no preciso momento em que o luto começa: está ainda aberto, uma mão piedosa deveria em breve fechá-lo, lembraria um retrato de agonizante. Ao olhar-se ver, ele vê-se igualmente a desaparecer no momento em que o desenho tenta desesperadamente apossar-se dele. Porque este olho de ciclope não vê nada, nada para além de um olho que ele assim priva de ver o que quer que seja. Vendo o vidente e não o visível, ele não vê nada. Este vidente vê-se cego. *Por outro lado* [*D'autre part*] e isto seria como a verdade nocturna do olho, o *outro* olho afunda-se já na noite., aqui ligeiramente escondido, velado, retraído, ali totalmente indiscernível e esbatido numa mancha, algures noutra sítio absorvido pela sombra (...).” *Memórias de cego* 63.

⁷⁵⁰ Vide MemA 46.

À devenir le *thème* du premier, le second, à savoir l'événement sacrificiel, ce qui arrive aux yeux, le récit, le spectacle ou la représentation des aveugles, disons qu'il réfléchirait cette impossibilité. Il représenterait cet irreprésentable. Entre les deux, dans les plis des deux, l'un répétant l'autre, sans s'y réduire, l'événement peut donner lieu à la parole du récit, au mythe, à la prophétie, au messianisme, au roman familial ou à la scène de la vie quotidienne, fournissant ainsi au dessin ses objets ou spectacles thématiques, ses figures, ses héros, ses *tableaux d'aveugles*.⁷⁵¹

De notar que a palavra francesa “tableau” (junção de “table” e “eau”, do latim *tabula* e *ellus*), literalmente “tábua de água”, reenvia por analogia para o espelho de água de Narciso, também ele cego, não pelo facto de apenas ter olhos para si próprio, mas, como se viu, porque fascinado pelo abismo que constitui a imagem. Sobre a paixão ou o fascínio inelutável e cegante da imagem, diz Blanchot:

(...) la fascination est la passion de l'image. (...) La fascination est le regard de la solitude, le regard de l'incessant et de l'interminable, en qui l'aveuglement est vision encore, vision qui n'est plus possibilité de voir, mais l'impossibilité de ne pas voir, l'impossibilité qui se fait voir, qui

⁷⁵¹ *MemA* 46. “Ao tornar-se o tema da primeira, a segunda, a saber, o evento sacrificial, o que acontece aos olhos, a narrativa, o espectáculo ou a representação dos cegos, digamos que ela reflectiria esta impossibilidade. Representaria este irrepresentável. Entre as duas, na prega ou na dobra das duas, repetindo uma a outra sem se lhe reduzir, o *evento* pode dar lugar à palavra narrativa, ao mito, à profecia, ao messianismo, ao romance familiar ou à cena da vida quotidiana, assim fornecendo ao desenho os seus objectos ou espectáculos temáticos, as suas figuras, os seus heróis, os seus *quadros de cegos* [*tableaux d'aveugles*].” *Memórias de cego* 48.

persévère – toujours et toujours – dans une vision qui n'en finit pas:
regard mort, regard devenu le fantôme d'une vision éternelle.⁷⁵²

A arte do pintor, do autor (do latim *auctor*, “fazer aparecer”, “aumentar”), seria, em princípio, copiar, representar o modelo através imagem – “(*effingere*, rendre et produire, exprimer et exécuter, faire sortir et façonner)” –⁷⁵³, ou seja, substituir o modelo por uma cópia, o vivente por uma imitação fiel (do latim *imitatio*, *imitari*, equivalente da palavra grega *mimesis*),⁷⁵⁴ por forma a garantir, pela semelhança e expressividade, a reprodução da identidade do modelo retratado, criando a ilusão ou efeito de presença, ou como dissera Sócrates, dando aspecto de vivo ao morto. Não são estes os princípios prevaletentes do retrato traçado a partir da sombra ou da luz nocturna da memória por Dibutade, como se viu.⁷⁵⁵ A imagem tem como natural destino (*dessein*) reenviar sempre para uma alteridade absoluta: representar, imitar, é simular a presença de um ausente, como observa Blanchot: “L’image est la duplicité de la révélation. Celui qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l’indécision ambiguë du mot révéler, c’est l’image. L’image est l’image en cette duplicité, non pas le double de l’objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d’être figurée (...).”⁷⁵⁶

⁷⁵² Blanchot, *L’espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) 29. “(...) o fascínio é a paixão da imagem. (...) O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, no qual a cegueira é visão ainda, visão que já não é possibilidade de ver, mas a impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera – sempre e sempre – numa visão que não se finda: olhar morto, olhar transformado no fantasma de uma visão eterna.”

⁷⁵³ Nancy, *Le regard du portrait* 25. “(*effingere*, restituir (devolver) e produzir, exprimir e executar, fazer sair, modelar).”

⁷⁵⁴ Cf. páginas 66-68 deste estudo.

⁷⁵⁵ No quadro de Dante Gabriel Rossetti, “Mnemosyne” (1881), a alegoria da memória é representada com uma lanterna, talvez por analogia com o passo bíblico (sobre a mulher que perde um dracma e o procura com o auxílio de uma lanterna) recontado por Santo Agostinho ao falar da memória e do esquecimento. Vide *As confissões*, Livro X.

⁷⁵⁶ Blanchot, *L’entretien infini* 42. “A imagem é a duplicidade da revelação. Aquilo que vela revelando, o véu que revela revelando (encobrendo) na indecisão ambígua da palavra revelar, é a imagem. A imagem é

A pintura ou, mais precisamente como especifica Plínio na história que reconta, a “arte plástica”, nasce sob o signo da ausência do visível, como desejo de compensar a falta, a separação ou a morte, origem da criação do simulacro, do duplo, do retrato ou do auto-retrato. Entendido tradicionalmente como principal atributo do retrato, o princípio da semelhança, segundo Blanchot, não pode ser senão o seu contrário – “*l’homme est défait selon son image.*” –,⁷⁵⁷ pelo facto de a relação de similitude começar com o próprio retrato e como figuração desfigurada da ausência do retratado, evidência inegável da ruína da semelhança entre o modelo e a imagem do ausente:

Un portrait, on s’est peu à peu aperçu, n’est pas ressemblant parce qu’il se ferait ressemblant au visage, mais la ressemblance ne commence et n’existe qu’avec le portrait, et en lui seul, elle est son œuvre, sa gloire ou sa disgrâce, exprimant ce fait que le visage n’est pas là, qu’il est absent, qu’il n’apparaît qu’à partir de l’absence qui est précisément la ressemblance.⁷⁵⁸

O sujeito é já sempre diferente e diferido em relação à sua identidade a si, expropriado do lhe seria mais próprio: o que *aparece*, a *aparição*, é o que resta sem resto como aparência espectral do “tout a disparu”: “«Tout a disparu» apparaît. Ce qu’on appelle apparition est cela même: est le «tout a disparu» devenue à son tour apparence.

a imagem nessa duplicidade, não o duplo do objecto, mas o desdobramento inicial que permite à coisa ser em seguida figurada (...).”

⁷⁵⁷ Blanchot, *L’espace littéraire* 350. “o homem é desfeito segundo a sua imagem.”

⁷⁵⁸ Maurice Blanchot, *L’amitié* (Paris: Gallimard, 1971) 43. “Um retrato, apercebemo-nos pouco a pouco, não é parecido porque se faria semelhante ao rosto, mas a semelhança não começa e não existe a não ser com o retrato, e apenas nele, ela é a sua obra, a sua glória e a sua desgraça, exprimindo este facto que o rosto não está lá, que está ausente, e que não aparece senão a partir da ausência que é precisamente a semelhança.” Também Nancy reflecte sobre a relação paradoxal entre semelhança e ausência: “Je ne “me ressemblé” que dans un visage toujours absent à moi et au dehors de moi, non comme reflet mais comme un autoportrait toujours en avance sur moi.” Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* 48. (“Não «me assemelho» a não ser num rosto ausente a mim e fora de mim, não como reflexo mas como um auto-retrato sempre avançado em relação a mim.”)

Et l'apparition dit précisément que quand tout a disparu, il y a encore quelque chose: lorsque tout manque, le manque fait apparaître l'essence de l'être qui est l'être encore là où il manque, d'être en tant que dissimulé...⁷⁵⁹

Se a invenção do traço não se regula minimamente pelo que é “presentemente visível”, o que pode advir como desenho ou escrita não pode de todo ser mimético.⁷⁶⁰

Que se passe-t-il quand on écrit sans voir? Une main aveugle s'aventure solitaire ou dissocié, dans un espace mal délimité, elle tâte, elle caresse autant qu'elle inscrit, elle se fie à la mémoire des signes et supplée la vue, comme si un œil sans paupières s'ouvrait au bout des doigts (...). Il dirige le tracé, c'est une lampe de mineur à la pointe de l'écriture, un substitut curieux et vigilant, la prothèse d'un voyant lui-même invisible.⁷⁶¹

⁷⁵⁹ Blanchot, *L'espace littéraire* 340. “«Tudo desapareceu» aparece. O que chamamos aparição é isso mesmo: é o «tudo desapareceu» tornado por sua vez aparência. E a aparição diz precisamente que quando tudo desapareceu, há ainda qualquer coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é o ser ainda ali onde ele falta, de ser enquanto dissimulado...”

⁷⁶⁰ Vide *MemA* 50. Outra história contada por Plínio ilustra ironicamente a fidelidade ou o princípio da *mimesis* como o mais próprio da pintura, protagonizada por dois pintores de renome, Zeuxis e Parrhasius, chamados a competir para pintar o melhor que soubessem uns cachos de uvas. Ambos pintam com o maior rigor mimético, mas se um pinta exatamente o modelo, as uvas, tal como as vê ou percebe, logrando logo o reconhecimento da obra pelos pássaros, o outro pinta uma cortina ilustrando, talvez, a ruptura da imediaticidade, a ruína da memória que está na origem do traço, iludindo a percepção do seu adversário: “Celui-ci apporte des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporte un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis.” Plínio, *Histoire naturelle*, Livro XXXV, 64-65. “Este trouxe uvas pintadas com tal verdade que vieram pássaros debicá-las; o outro trouxe uma cortina tão naturalmente representada, que Zeuxis, absolutamente confiante na sentença dos pássaros, pediu que se puxasse finalmente a cortina, para fazer ver o quadro. Então, reconhecendo a sua ilusão, ele confessou-se vencido com uma franqueza modesta, dado que ele não havia enganado senão os pássaros, enquanto que Parrhasius havia enganado um artista, que era Zeuxis.”

⁷⁶¹ *MemA* 11. “O que é que se passa quando se escreve sem ver? Uma mão de cego aventura-se solitária ou dissociada num espaço mal delimitado, tacteia, apalpa, acaricia tanto quanto escreve, fia-se na memória dos signos e suplementa a vista, como se um olho sem pálpebra se abrisse na ponta dos dedos

As *memórias de cego* não se inscrevem em função de um ponto de vista, “point de vue”, ou seja, da perspectiva retiniana, mas a partir da *aperspectiva*: tal como o cego, que privado da vista, “point de vue”, se socorre dos outros meios de percepção (o tacto, a audição, o olfacto) para compensar a falta de visão, convertendo-as numa outra forma de ver, num “outro olhar”, compondo imagens plurais, fugidias, dinâmicas, espectrais, de uma ruínosa monumentalidade, também aquele ou aquela que desenha ou escreve tenta suplementar a cegueira própria do traço. O “gráfico da cegueira”, como lhe chama Derrida, excede todas as fronteiras dos sentidos: “(...) son être en puissance est à la fois visuel et auditif, moteur et tactile. Plus tard sa forme apparaîtra au jour comme une photographie développée.”⁷⁶²

O gesto daquele que desenha ou escreve é um gesto de cego à beira do abismo, cujas mãos avançam a ponta gráfica, tacteando, arriscando-se – “la mise en scène de l’aveugle s’inscrit toujours dans un théâtre ou dans une théorie des mains.” –,⁷⁶³ procurando antecipar e reconhecer o que não vê, o que não vê ainda, ou o que já não vê, conjugando os “três tempos de memória” –⁷⁶⁴ “l’écriture se livre plutôt à l’*anticipation*. Anticiper c’est prendre les devants, prendre (*capere*) d’avance (*ante*).” –,⁷⁶⁵ na tentativa

(...). E dirige o traçado (*tracé*) – é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto vigilante e curioso, a prótese de um vidente ele mesmo invisível.” *Memórias de cego* 11.

⁷⁶² *MemA* 11. “(...) o seu-ser-em-potência é ao mesmo tempo visual e auditivo, motor e táctil. Mais tarde, a sua forma aparecerá à luz do dia como uma fotografia revelada.” *Memórias de cego* 12.

⁷⁶³ *MemA* 33. “(...) a *mise en scène* do cego inscreve-se sempre num teatro ou teoria das mãos.” *Memórias de cego* 33. Ao usar palavras que pertencem ao campo da visualidade para descrever o gesto de cego, o acto de desenhar, *mise en scène* (contar uma história representando-a visualmente no espaço), teatro (de *theatron*, o que se vê, ou lugar para ver) e teoria (de *theorein*, “olhar”), Derrida desconstrói o modelo óptico a partir da própria linguagem.

⁷⁶⁴ “Ils explorent – et cherchent à prévoir là où ils ne voient pas, *ne voient plus* ou *ne voient pas encore*. L’espace des aveugles conjugue toujours ces trois temps de mémoire.” *MemA* 15. “Exploram – e tentam prever ali onde não vêem, não vêem mais, ou não vêem ainda. O espaço dos cegos conjuga sempre estes três tempos da memória.” *Memórias de cego* 13.

desesperada de se apropriar, de se tocar, nem que seja ilusoriamente através da sua imagem ou máscara reflectida no espelho. Um gesto que conjuga a oração, a imploração pela mão do outro, “qui leur promet la vue”,⁷⁶⁶ e o reconhecimento pelo dom que jamais se dará plenamente. No entanto, a impossibilidade de guardar, de reter a presença com o olhar não é uma falha ou acidente. A ruína da imagem, da memória, constitui antes a condição de possibilidade da obra: “L’*échec* à ressaisir la présence du regard hors de l’*abîme* où il s’enfonce n’est pas un accident ou une faiblesse, il figure même la chance de l’*œuvre*, le spectre de l’invisible qu’elle donne à voir sans jamais se présenter.”⁷⁶⁷ A tradição bíblica (de forma de certo modo idêntica à da tradição helénica), lembra Derrida, elege o cego como testemunha fiel da verdade ou luz divina, um “arquivista da visibilidade”, vocação, destino e responsabilidade que partilha com o desenhador: “Par une singulière vocation, l’*aveugle* devient un témoin de la vérité ou de la lumière divine. Archiviste de la visibilité – comme le dessinateur en somme dont il partage la responsabilité.”⁷⁶⁸ Uma vez que não pode ver e contar ao mesmo tempo, a testemunha é sempre cega, não podendo senão atestar a ruína, a destruição da memória ou do testemunho: “D’ailleurs un témoin, en tant que tel, est toujours aveugle. Le témoignage substitue le récit à la perception. Il ne peut voir, montrer et parler en même temps, et l’intérêt de l’attestation, comme du testament, tient à cette dissociation.”⁷⁶⁹ Como

⁷⁶⁵ *MemA* 12. “a escrita entrega-se antes à antecipação. Antecipar é tomar a dianteira, tomar (*capere*) antecipadamente (*ante*).” *Memórias de cego* 12.

⁷⁶⁶ *MemA* 15. “que lhes promete a vista” *Memórias de cego* 16.

⁷⁶⁷ *MemA* 69. “O fracasso em recapturar a presença do olhar fora do abismo, onde ele mergulha, não é um acidente ou uma fraqueza, antes figura a própria *chance* da obra, o espectro do invisível que ela dá a ver sem jamais o apresentar.” *Memórias de cego* 71.

⁷⁶⁸ *MemA* 25. “Por uma singular vocação, o cego torna-se uma testemunha – deve atestar pela verdade e pela luz divina. Arquivista da visibilidade – como o desenhador, em suma, de que ele partilha a responsabilidade.” *Memórias de cego* 26.

⁷⁶⁹ *MemA* 106. “Aliás uma testemunha, enquanto tal, é sempre cega. O testemunho substitui a narrativa à percepção: não pode ver, mostrar e falar ao mesmo tempo, e o interesse da atestação, tal como o do testamento, radica nesta dissociação.” *Memórias de cego* 108.

“ilustração” ou testemunho desta cegueira ou da ruína do olhar cita Derrida as palavras de Picasso a Gertrude Stein, em resposta à surpresa desta face à ausência de semelhança do retrato por ele pintado após muitas horas de pose – radicalmente alterado durante o período em que ela se ausentara em viagem – “«Quand je vous vois, je ne vous vois pas.» Elle: «Je me vois enfin, moi»”.⁷⁷⁰

Inquieto e errante, este gesto de cego – “*seul et curieux en souci de voir et de toucher*” –⁷⁷¹ está, aos olhos de Derrida, figurado em “L’Erreur” de Coypel, um autorretrato do desenhador, “la figure d’un dessinateur au travail?”⁷⁷² de olhos duplamente vendados, arriscando tudo por tudo num jogo de cabra-cega fatal e sublime, “les yeux bandés”.⁷⁷³ Este gesto de cego é também (d)escrito em *Le Monolinguisme de l’autre*, obra em que, relembramos, o filósofo insiste na impossibilidade da autobiografia:

Tout ce que je fais, surtout quand j’écris, ressemble à un jeu de colin-maillard: celui qui écrit, toujours à la main, même quand il se sert de machines, tend la main comme un aveugle pour chercher à toucher celui ou celle qu’il pourrait remercier pour le don d’une langue, pour les mots mêmes dans lesquels il se dit prêt à rendre grâce. À demander grâce aussi.

⁷⁷⁰ MemA 69. “«Quando vos vejo, não vos vejo.» Ela: Vejo-me eu então, finalmente a mim.” *Memórias de cego* 71. Gertrude Stein, na sua autobiografia, dissimulada sob o nome da sua companheira, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, cita o que Picasso lhe dissera sobre a dissemelhança aparente entre o modelo e o retrato: “Yes, he said, everybody says that she does not look like it but that does not make any difference, she will, he said.” Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* ([1933] London: Penguin Books, 1986) 16. “Sim, disse ele, toda a gente diz que não ela não se parece com ele mas não faz diferença, haverá de parecer-se (sê-lo-á), disse ele.”

⁷⁷¹ MemA 21. “(...) só e curioso preocupado em ver e tocar (...)” *Memórias de cego* 22.

⁷⁷² MemA 21. “(...) a figura de um desenhador a trabalhar?” *Memórias de cego* 20.

⁷⁷³ MemA 21. “(...) com os olhos vendados (...)” *Memórias de cego* 20.

Cependant que l'autre main cherche, plus prudente, une autre main d'aveugle, à protéger contre la chute, contre une chute prématurée, la tête la première, en un mot contre la précipitation.⁷⁷⁴

De notar que, para Derrida, o termo “erreur” não se refere a um mero erro ou ilusão como oposição a uma verdade ou a um centro passíveis de ser encontrados, como também defende Blanchot ao reflectir sobre os sentidos palavra, realçando a dimensão de errância absoluta, de desvio incessante, e de exílio sem asilo deste “errar” próprio do acto de escrever ou desenhar:

Errer, c'est tourner et retourner, s'abandonner à la magie d'un détour. (...) il [l'égaré] tourne autour..., verbe sans complément ; il ne tourne pas autour de quelque chose, ni même de rien. (...) Le retour efface le départ, l'erreur est sans chemin, elle est cette force aride qui déracine le paysage, dévaste le désert, abîme le lieu. (...) L'erreur essentielle est sans rapport avec le vrai qui est sans pouvoir sur elle. La vérité dissiperait l'erreur, si elle la rencontrait. Mais il y a comme une erreur qui ruine par avance tout pouvoir de rencontre. C'est probablement cela, errer: aller hors de la rencontre.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ MoA 122. “Tudo quanto faço, sobretudo quando escrevo, parece-se com um jogo de cabra-cega: aquele que escreve, sempre à mão, mesmo quando se serve de máquinas, estende a mão como um cego para lograr tocar aquele ou aquela a quem poderia agradecer pelo dom de uma língua, pelas próprias palavras nas quais se diz pronto a dar graças. A pedir graça também. / Enquanto que, mais prudente, a outra mão procura uma outra mão de cego, para proteger da queda, de uma queda prematura, a cabeça em primeiro lugar, numa, palavra da precipitação.” *O monolinguismo do outro* 97.

⁷⁷⁵ Blanchot, *L'entretien infini* 36-37. “Errar é andar em torno (à volta) e retornar (voltar), é abandonar-se à magia de um volteio (desvio) (...) ele [o perdido] anda à volta (volteia) ... verbo sem complemento; ele não roda à volta de alguma coisa, nem mesmo de nada. (...) O regresso apaga a partida, o erro (o engano) é sem caminho, ele é esta força árida que desenraíza a paisagem, devasta o deserto, destrói o lugar. (...) o erro (engano) essencial não tem relação com o verdadeiro que não tem poder sobre ele. A verdade dissiparia o erro, se ele a encontrasse. Mas há como que um erro que arruína de antemão todo o poder de encontro. É provavelmente isto: errar: ir para fora do encontro.”

A desconstrução derridiana do ver e do tocar dá conta de duas contingências que não constituem meros limites, antes condições de possibilidade: a primeira envolve sempre uma certa cegueira, a segunda implica inexoravelmente um desvio que exclui o contacto absoluto.⁷⁷⁶ Aquele que olha alguma coisa, um quadro por exemplo, é confrontado pela impossibilidade de “guardar” o que vê, de reter sem perda a imagem, porque a ruína é a consequência mais própria do olhar – “Ruine est ce qui arrive à l’image dès le premier regard.” –,⁷⁷⁷ e pela necessidade da suspensão ou *skepsis* do olhar, o que envolve ao mesmo tempo velar, vigiar, guardar, salvaguardar e respeitar a distância:⁷⁷⁸ “On guette, on réfléchit à ce qu’on voit en retardant le moment de conclure. Gardant la chose en vue, on la regarde.”⁷⁷⁹ Além disso, aquele que olha tem ainda de contar com a possibilidade de ser transbordado por aquilo que olha, de ser confrontado com o olhar do próprio quadro, mesmo que não se trate de um retrato, como também observa Nancy, “La peinture regarde de tout son être de peinture. (...) Le regard du tableau double le regard du portrait (mais tout regard est double, un œil à soi, un œil à

⁷⁷⁶ “Comme le nom pourrait l’indiquer, on le sait bien, l’intuition privilégie la vue. Mais c’est toujours pour y atteindre un point où l’accomplissement, la plénitude ou le remplissement de la présence visuelle touche au contact, c’est-à-dire un point (...) où l’œil touche et se laisse toucher (...). Au moins depuis Platon, sans doute, et malgré son endettement auprès du regard, l’intuitionnisme est aussi une métaphysique et une tropique du toucher, (...)” J. Derrida, *Le toucher* (Paris: Galilée, 2000) 138. “Como o nome poderia indicá-lo, sabemos-lo bem, a intuição privilegia a vista. Mas é sempre para aí atingir um ponto onde o acabamento (a conclusão), a plenitude ou o preenchimento da presença visual toca o contacto, ou seja, um ponto (...) onde o olho toca e se deixa tocar (...) Pelo menos a partir de Platão, sem dúvida, e apesar do seu endividamento ao olhar, o intuiçãoismo é também uma metafísica e um tropo do tocar, (...)”

⁷⁷⁷ *MemA* 72. “Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar.” *Memórias de cego* 71.

⁷⁷⁸ Os vários sentidos presentes na palavra “regarder” são explicitados por Nancy; esses sentidos perdem-se na sua correspondente em língua portuguesa: “«Regarder» vaut d’abord comme *garder* (...), surveiller, prendre en garde et prendre garde. Prendre soin et souci. En regardant je veille et je (me) garde.” Nancy, *Le regard du portrait* 75. “«Olhar» vale antes de mais como *guardar* (...), vigiar, acautelar-se, precaver-se. Tomar conta e cuidado. Olhando eu velo e guardo(-me).”

⁷⁷⁹ *MemA* 7. “Espreita-se, reflecte-se sobre o que se vê, reflecte-se o que se vê atrasando o momento de concluir. Mantendo a coisa à vista, olhamo-la.” *Memórias de cego* 9.

l'autre).⁷⁸⁰ Falando de outra coisa, a pintura mostra o jogo de olhares ao mesmo tempo especular e dissimétrico que está na sua origem: “La peinture *devient* cette allégorie, elle montre l'échange de regards qui rend possible la peinture.⁷⁸¹ Antes de mais, o retrato olhando conta da presença espectral e silenciosa do outro, da assombração do invisível na visibilidade aparente:

Les dessinateurs, les peintres ne donnent pas à voir «quelque chose »,
les grands surtout ; ils donnent à voir la visibilité, ce qui est tout autre
chose, qui est absolument irréductible au visible (...). Quand on a le
souffle coupé devant un dessin ou devant une peinture c'est qu'on ne
voit rien; ce qu'on voit pour l'essentiel, ce n'est pas ce qu'on voit, c'est
tout à coup la visibilité. Donc l'invisible.⁷⁸²

Num dos momentos mais explicitamente autobiográficos de *Mémoires d'aveugle*, o filósofo, traçando o que chama “l'autoportrait d'un aveugle. Légende «Ceci est un dessin de moi»”,⁷⁸³ conta a história da sua experiência do desenho, o sofrimento perante o desafio e incapacidade ou impossibilidade de desenhar (ao contrário do seu

⁷⁸⁰ Nancy, *Le regard du portrait* 76. “A pintura olha de todo o seu ser de pintura. (...) O olhar do quadro dobra o olhar do retrato (mas todo o olhar é duplo, um olho seu, um olho do outro).”

Não deixa de ser surpreendente a inexistência de qualquer referência nesta obra a *Mémoires d'aveugle*, obra publicada dez anos antes, face à evidente proximidade entre elas, nomeadamente no que toca a questão do olhar. A meu ver, esta ausência manifesta revela-se espantosamente omnipresente.

⁷⁸¹ *MemA* 121. “A pintura *torna-se* esta alegoria – mostra a troca de olhares que torna a pintura possível.” *Memórias de cego* 123.

⁷⁸² J. Derrida, “Penser à ne pas voir” in *Annali I* (2005) 66. “Os desenhadores, os pintores não dão a ver «algo» (alguma coisa), sobretudo os grandes; eles dão a ver a visibilidade, o que é totalmente diferente, que é absolutamente irreduzível ao visível (...). Quando ficamos sem respiração diante de um desenho ou diante de uma pintura é porque não vemos nada; o que vemos por essencial, não é o que vemos, de súbito a visibilidade. Portanto, o invisível.”

⁷⁸³ *MemA* 37. “(...) auto-retrato de cego. Legenda: «Isto é um desenho de mim».” *Memórias de cego* 39.

irmão) o modelo ou a coisa diante si, paixão diferente, “passion du dessin”, e, no entanto, similar à da experiência da escrita:

Pour autant qu’elle reste devant moi, la chose me défie alors en produisant, comme par émanation, une invisibilité qu’elle me réserve, une nuit dont je serais en quelque sorte élu. Elle m’aveugle tout en me faisant assister au spectacle lamentable. En m’*exposant*, elle me prend à partie mais aussi à témoin. D’où une sorte de passion du dessin, une passion négative et impuissante, la jalousie d’un dessin en souffrance. Et que je vois sans voir. (...) L’expérience de cette infirmité honteuse appartient à un roman familial dont je ne retiendrai qu’un *trait* (...).⁷⁸⁴

Mas o que parece a privação de um dom, o do desenho, dá lugar a um outro dom (sempre por se dar na plenitude), o da escrita, com o qual tece “uma túnica de escrita” destinada a captar o desenho no momento do seu nascimento, para tentar perceber o “luto e o duelo” inerentes quer a um quer a outro:

Come si à la place du dessin, auquel l’aveugle en moi renonça pour la vie, j’étais appelé par un autre trait, cette graphie de mots invisibles, cet accord du temps et de la voix qu’on appelle verbe – ou écriture. Substitution, donc, échange clandestin: un trait pour l’autre, trait pour trait. (...) je tire autour du dessin des filets de langue, je tisse plutôt, à l’aide de traits, bâtons et lettres, une tunique d’écriture où capturer le

⁷⁸⁴ *MemA* 44. “Enquanto permanece diante de mim, a coisa desafia-me ao produzir, como por emanção, uma invisibilidade que me reserva, uma noite de que eu seria de certo modo o eleito. Cega-me fazendo-me assistir ao espetáculo lamentável. Ao *expor-me*, acusa-me mas toma-me também por testemunha. Donde uma certa paixão do desenho, uma paixão negativa e impotente, o ciúme de um desenho em sofrimento. E que eu vejo sem ver. (...) A experiência desta enfermidade vergonhosa pertence a um romance familiar, de que não reterei senão um traço (...).” *Memórias de cego* 43-45.

corps du dessin à sa naissance même, engagé que je suis à comprendre sans artifice, car tout cela nos arrive en vérité, n'est ce pas, dans un mouvement d'yeux (...), le deuil et le duel (...).⁷⁸⁵

Porém, a substituição de um traço por outro não significa a renúncia total e incondicional ao dom do desenho, na medida em que a inexorabilidade do luto impossível determina o ressurgimento e a intensificação do desejo de agarrar a presença com o olhar, de inscrever a imagem sem perda, como remarca Derrida ao recordar a tentação obsidiante de desenhar o rosto de sua mãe quando esta se encontrava acamada, entre a vida e a morte:⁷⁸⁶ “Fait-on jamais le deuil du dessin? (...) L'inconscient ne renonce à rien.”⁷⁸⁷

A ausência de coincidência de si consigo, a ex-apropriação arqui-originária, o desejo e impossibilidade de guardar o outro, traduz-se numa diferente melancolia, infinda e imemorial, a que Derrida chama “une mélancolie sans âge”⁷⁸⁸ (originada pelo luto impossível ditado pela morte do absolutamente outro, pela “estranha interrupção”),⁷⁸⁹ distinta da melancolia freudiana cuja origem estaria na consciência do

⁷⁸⁵ *MemA* 44-45. “Como se, nas vezes do desenho, ao qual o cego em mim renunciou para sempre, eu fosse chamado por um outro traço (*trait*), por esta grafia de palavras invisíveis, por este acordo do tempo e da voz a que chamamos verbo – ou escrita. Substituição, portanto, troca clandestina: um traço para o outro traço, traço por traço. (...) traço em redor do desenho fiozinhos de língua, ou antes teço, com a ajuda de traços, travessões e letras, uma túnica de escrita onde capturar o corpo do desenho, mesmo à sua nascença, comprometido como estou em compreendê-lo sem artifício, porque verdade se diga, tudo isto nos chega, não é assim, num movimento de olhos (...) pelo luto e pelo duelo.” *Memórias de cego* 45.

⁷⁸⁶ Vide *MemA* 44.

⁷⁸⁷ *MemA* 45. “Alguma vez se faz o luto do desenho? (...) O inconsciente não renuncia a nada.” *Memórias de cego* 46.

⁷⁸⁸ *B* 9. “melancolia sem idade (...)” *Carneiros* 8.

⁷⁸⁹ A “estranha interrupção” (vide *B* 10), de que fala o filósofo no início de *Béliers*, referindo a sua relação a Gadamer e marcando a diferença em relação ao seu pensamento, no que toca o apelo, o ditame ou a injunção soberana da obra de arte ou do poema defendendo a sua des-subjectivação, a impossibilidade de desvelamento *aleitheológico*, não determina o fim do diálogo, bem pelo contrário, ela constitui a condição

“eu” da sua própria morte, da sua finitude: “L’impossible ici, c’est l’autre, tel qu’il nous arrive: mortel, à nous mortels. (...) Le «moi» et le «nous» (...) alors ne surgissent ou ne se délimitent comme ce qu’ils sont qu’à travers cette expérience de l’autre, et de l’autre come autre qui peut mourir en laissant en moi ou en nous cette mémoire de l’autre.”⁷⁹⁰

O passo derridiano para além de Freud consiste, relembramos, em pensar a infinitude deste luto como manifesta incapacidade da inscrição do absolutamente outro em si como ideal narcísico de si próprio, ou seja, como desposseção inexorável da capacidade de fazer trabalho do luto (diferindo da concepção freudiana de luto originário enquanto processo de introjecção e idealização, o dito trabalho de luto), sem que tal signifique a sua negação. Não há luto originário, como demonstra Derrida em *Apories*, tudo começa pelo luto impossível pelo absolutamente outro, imemorial e, como tal, mais “originário” do que o luto enquanto processo de interiorização. A anterioridade absoluta do luto impossível arruína o conceito metafísico heideggeriano, segundo o qual a constituição do ser, da “mesmidade” do *Dasein*, se constituiria a partir do luto originário, ou seja, a partir da consciência da própria morte, considerada por Heidegger como o mais próprio “humano”, presunção em que se baseia para distinguir o “humano” do “animal” (a quem nega a capacidade de sentir a morte, de fazer o luto, convicção que Derrida provará ser tendenciosa e desprovida de fundamento):⁷⁹¹

Si la *Jemeinigkeit*, celle du *Dasein* ou celle du moi (au sens courant, au sens psychanalytique ou au sens de Levinas) est constituée dans son

do diálogo, não do “diálogo interior” da concepção hermenêutica gadameriana, mas do diálogo ininterrupto entre duas alteridades. Vide *B* 18 e seq.

⁷⁹⁰ *Mem* 52-53. “O impossível aqui é o outro, tal como nos acontece: mortal, para nós mortais. (...). O «eu» e o «nós» não surgem ou não se delimitam então como o que são senão através desta experiência do outro e do outro como outro que pode morrer deixando em mim ou em nós esta memória do outro.”

⁷⁹¹ É com base neste pressuposto que Heidegger obstinadamente justifica ou despenaliza os crimes atrozos holocausto, desumanizando os judeus, coloca-os na condição de animal, negando-lhes a capacidade de sofrer e de morrer, a seu ver apanágio do humano. Vide *Apories* 114 e sq.

ipséité à partir d'un deuil originário, alors ce rapport à soi accueille ou suppose l'autre au-dedans de son être-soi-même comme différent de soi. Et réciproquement: le rapport à l'autre (en soi hors de moi, hors de moi en moi) ne se distingue jamais d'une appréhension endeuillée.⁷⁹²

Um atraso originário, mais antigo que toda a “mesmidade”, institui a dissimetria absoluta, rompe qualquer possibilidade de subjectividade, a idealidade da identidade a si.⁷⁹³ A morte reporta-se a um passado imemorial,⁷⁹⁴ “toujours déjà”, expressão derridiana que, salienta Blanchot, traduz o desastre inevitável e imemorial: “«Déjà» ou «toujours déjà» est la marque du désastre, le hors de l'histoire historique: ce que nous (...) subirons avant d'avoir subi (...).”⁷⁹⁵ Impossível, o luto é perpetuado pela vigília incessante da dor: “Dans le travail du deuil, ce n'est pas la douleur qui travaille: elle veille.”⁷⁹⁶ Irredutível, o outro resiste a toda a tentativa de apropriação, mas, paradoxalmente, o que impede o fechamento do círculo narcísico, a reunião de si

⁷⁹² *Apories* 111. “Se a *Jemeinigkeit* [mesmidade], a do *Dasein* ou a do eu (no sentido corrente, no sentido psicanalítico, ou no sentido de Lévinas) é constituída na sua ipseidade a partir de um luto originário, então esta relação a si acolhe ou supõe o outro dentro do seu ser-si-próprio como diferente de si. E reciprocamente: a relação ao outro (em mim fora de mim, fora de mim em mim) não se distingue jamais de uma apreensão enlutada.”

⁷⁹³ “(...) se, e como Derrida pensa, o «eu» é originariamente relação ao outro no absoluto da sua alteridade, então ele só vem a si através, quer dizer pelo desvio ou pela diferença do outro (...). O que quer dizer que a dissimetria experienciada pelo «eu» na sua relação com o outro é, por ele, igualmente experienciada na relação a si próprio – uma relação de cuidado, de tensão, de dissociação, de substituição, de disjunção, numa palavra, de irreparável melancolia que talha a identidade na ruptura da identidade como um singular «nós» (...).” Fernanda Bernardo, Posfácio de *Carneiros*, “Entre *Nós*. Nós de silêncio entre Derrida e Gadamer (e alguns outros) – do *Diálogo Interior* (Gadamer) à *Melancolia* (Derrida) ou a identidade do “eu” em *Desconstrução*”, 88-89.

⁷⁹⁴ “La mort veut dire: mort tu l'est déjà dans un passé immémorial, d'une mort qui n'est pas la tienne, (...). Cette mort incertaine, toujours antérieur, attestation d'un passé présent, n'est jamais individuelle (...).” Blanchot, *L'écriture du désastre* 108-109 (citado por Derrida em *Apories* 134, n. 1). “A morte quer dizer: morto tu já o estás num passado imemorial, de uma morte que não é a tua (...). Esta morte incerta, sempre anterior, atestação de um passado sem presente, não é jamais individual (...).”

⁷⁹⁵ Blanchot, *L'écriture du désastre* 68. “«Déjà» [já] ou «toujours déjà» [já sempre] é a marca do desastre, o fora da história histórico: o que nós (...) sofreremos antes de ter sofrido (...).

⁷⁹⁶ Blanchot, *L'écriture du désastre* 86. “No trabalho do luto, não é a dor que trabalha: ela vela.”

consigo, agudiza, eterniza o desejo de reapropriação, dá lugar à perpetuação do luto, ao *pathos* absoluto e interminável da melancolia narcísica, sintoma da abissal dissimetria instaurada pela presença espectral do outro em si que fissa a unidade da identidade:⁷⁹⁷

Mais comme l'autre, là-bas reste irréductible, comme il résiste à toute intériorisation, subjectivation, idéalisation dans un travail du deuil, la ruse du narcissisme n'en finit plus. Ce qu'on ne peut voir, on peut encore tenter de se le réapproprier, en calculer l'intérêt, le bénéfice l'usure. On peut le décrire, l'écrire, le mettre en scène.⁷⁹⁸

O que assombra incessantemente, diz Blanchot, é o outro, incontornável e inelutável, o inacessível: “(...) ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne trouve pas et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter.”⁷⁹⁹ Como sombra dessa ausência e marca do limiar entre a vida e a morte, resta o simulacro, nota Bailly: “(...) l'image, qui est l'ombre qui reste, se conçoit comme ce qui a été soustrait à la vie pour ne pas basculer dans la mort.”⁸⁰⁰ Regrada pelo gráfico da complementaridade, ou seja, pela a lógica do fantasma, a identificação é um processo infinitamente fantasmático, como reiteradamente afirma Derrida, neste caso a propósito de um quadro de Van Gogh, “Les Souliers”, a seu ver um auto-retrato. De facto, talvez mais do que

⁷⁹⁷ Vide B 73-74.

⁷⁹⁸ *MemA* 74. “Mas como o outro, lá além, permanece irreduzível, como resiste a toda a interiorização, subjectivação, idealização num trabalho de luto, a manha do narcisismo não acaba mais. O que pode ver-se, pode-se ainda tentar reapropriá-lo, calcular-lhe o interesse, o benefício, a usura. Pode-se descrevê-lo, escrevê-lo, pô-lo em cena.” *Memórias de cego* 76.

⁷⁹⁹ Blanchot, *L'espace littéraire* 348. “(...) o que assombra é o inacessível do qual não nos podemos desfazer, o que não encontramos e que, por causa disso, não se deixa evitar.”

⁸⁰⁰ Jean-Christophe Bailly, *L'apostrophe muette* 108. “(...) a imagem, que é a sombra que permanece, concebe-se como o que foi subtraído à vida para não cair (tombar) na morte.”

qualquer outro auto-retrato formal, a imagem dos sapatos retrata o percurso penoso, o desgaste imenso, em suma, a vida, o martírio do artista:

Qu'est-ce que «mon fantôme»? Que dit la locution: le fantôme de mon autre Je? mon autre Je, est-ce moi-même ou un Je autre, un autre qui dit Je ? ou un moi-même qui n'est lui-même que divisé par le fantôme de son double ? Dès qu'il y a du fantôme ou du double comme revenant, la logique de l'identification, est-il besoin d'y insister, ne s'apaise aussi facilement (...).⁸⁰¹

(3.1.1.) ...*plusieurs voix*...

Ao dar a pensar a dimensão autobiográfica ou auto-bio-tanato-hetero-gráfica da escrita, do grafema, Derrida deixa claro quão incipientes ou desadequadas são as distinções entre autobiografia e auto-retrato (na literatura e na pintura) baseadas no aspecto formal ou especificidade da técnica em que insistem alguns autores (como é o caso de Michel Beaujour) –⁸⁰² o traço ou o grafema é, lembramos, outro nome para a escrita ou o desenho –, nomeadamente em *Mémoires d'aveugle*, obra em que o filósofo

⁸⁰¹ J. Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978) 426. “O que é o «meu fantasma»? O que diz a locução: o fantasma do meu outro Eu? o meu outro Eu, sou eu mesmo ou um Eu outro, um outro que diz Eu? ou um eu mesmo que não é ele mesmo senão dividido pelo fantasma do seu duplo? Assim que há um fantasma ou um duplo como espectro, a lógica da identificação, será preciso insistir (nisso), não se deixa apaziguar facilmente (...).”

⁸⁰² Vide Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (Paris: Seuil, 1980). A designação de auto-retrato abarca várias artes, lembra também Jean-Luc Nancy: “(...) il peut y avoir plusieurs arts du portrait: pictural, sculptural, photographique, littéraire, musical, voire chorégraphique. (...) Dans l'art tout va toujours au pluriel.” Nancy, *Le regard du portrait* 13, n. 1. “ (...) pode haver diversas artes do retrato: pictural, escultural, fotográfica, literário, musical, até mesmo coreográfica (...). Na arte tudo acontece (vai) sempre no plural.”

elege *As Confissões* de Santo Agostinho, modelo canónico da autobiografia, como paradigma singular da escrita autobiográfica e de auto-retrato (como vimos), “Mémoires et autoportrait...”: “Si ce qu’on appelle autoportrait dépend de ce fait on appelle «autoportrait», un acte de nomination devrait me permettre, à *juste titre*, d’appeler autoportrait n’importe quoi, non seulement n’importe quel dessin («portrait» ou non) mais tout ce qui m’arrive et dont je peux m’affecter ou me laisser affecter.”⁸⁰³

Outro exemplo notável de “memórias e auto-retrato” são os auto-retratos de Van Gogh, muito particularmente o último, “Auto-retrato com a Orelha cortada” (1889), quadro que não só conta a história do seu desassossego, da sua experiência tormentosa, como anuncia o desfecho trágico, a morte, que se seguirá, como se máscara funerária fosse. As suas palavras sobre a experiência do desenho (citadas por Artaud) são lembradas por Derrida em *Mémoires d’aveugle*: “Qu’est-ce que dessiner? demande Van Gogh. Comment y arrive-t-on? C’est l’action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible.”⁸⁰⁴

Na perspectiva derridiana, a designação de “auto-retrato” em razão do seu estado periclitante ou ruinoso, de que é prova incontestável o facto de o seu estatuto estar dependente do “efeito jurídico” do título, do nome, da assinatura, ou seja do elemento verbal chamado a validar uma presumível identidade, verdade ou presença, deve manter um carácter hipotético, o mesmo acontecendo com a “autobiografia” – “qu’est-ce que l’autobiographie, (...) si on peu encore parler d’autobiographie?”⁸⁰⁵

⁸⁰³ *MemA* 68. “Se aquilo a que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar «auto-retrato», um acto de nomeação deveria, a *justo título*, permitir-me chamar auto-retrato a não importa o quê, não somente não importa que desenho («retrato» ou não) mas a tudo o que me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar.” *Memórias de cego* 70.

⁸⁰⁴ *MemA* 50, n. 48. “O que é desenhar? pergunta Van Gogh. Como se consegue fazê-lo? É a maneira de se abrir uma passagem através de um muro de ferro invisível.” *Memórias de cego* 51.

⁸⁰⁵ “Spéculer – sur «Freud»” in *CP* 326. “(...) o que é a autobiografia, (...) se podemos ainda falar de autobiografia?”

“(…) («le portrait périclité»”, disait Valéry), on doit toujours dire l’autoportrait: “«s’il y en a», «s’il en restait». C’est comme une ruine qui ne vient pas *après* l’œuvre mais reste produite dès l’origine, par l’avènement et la structure de l’œuvre.”⁸⁰⁶ Garantia aparente da identidade do autor, do narrador e da personagem, a assinatura, o nome dito próprio ou pseudónimo, atestaria, segundo Lejeune, a inequívoca identidade do autor e, por conseguinte, a natureza referencial e contratual da autobiografia, o dito “pacto autobiográfico”: “(…) récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.”;⁸⁰⁷ mais adiante, diz ainda: “Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l’identité”.⁸⁰⁸ Princípio em que Lejeune teimosamente insiste, aponta Paul de Man, mesmo quando mais tarde pretende retractar-se.⁸⁰⁹ Curiosamente, a afirmação da autonomia do sujeito e da transparência da linguagem de Lejeune é feita num registo quase teológico, “je crois”, como profissão de fé: “Je crois qu’on peut s’engager à dire la vérité; je crois à la transparence du langage, et en l’existence d’un sujet plein qui s’exprime à travers lui ; je crois que mon nom garantit mon autonomie et ma singularité (...); je crois que quand je dis “je” c’est moi qui parle (...).”⁸¹⁰

⁸⁰⁶ *MemA* 68-69. “(…) «o retrato periclita» dizia Valéry) dever-se-á sempre dizer do auto-retrato «se acaso o houver...», «se acaso restar». É como uma ruína que não vem *a seguir* à obra, mas que queda produzida, *desde a origem*, pela adveniência e pela estrutura da obra.” *Memórias de cego* 70.

⁸⁰⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Seuil, 1975) 14. “(…) narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da própria existência, quando põe a ênfase na sua vida individual, em particular na história da sua personalidade.”

⁸⁰⁸ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique* 25. “O leitor poderá argumentar (objectar) sobre a semelhança, mas jamais sobre a identidade.”

⁸⁰⁹ Vide Paul de Man “Autobiography As De-facement” in *The Rethoric of Romanticism* (New York, Columbia University Press, 1984) 69.

⁸¹⁰ Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris, Seuil, 1986) 30. “Creio que nos podemos comprometer a dizer a verdade; creio na transparência da linguagem, e na existência de um sujeito pleno que através dela se

Ora, nem o *autos* (já sempre *mais de um*), nem a experiência são passíveis de ser reproduzidos através da escrita sem o desvio inerente à experiência da língua, cuja dimensão aporética e precedência absoluta determinam a ex-apropriação, inviabilizando a autobiografia assente no princípio ideal da univocidade do “eu”, do sujeito imutável na sua identidade.⁸¹¹ A fidelidade do testemunho é uma impossibilidade ditada pela condição de tercialidade da língua, elemento que, ao mesmo tempo, possibilita e interdita o envio entre duas singularidades, a tal *contradição pragmática* ou *performativa* ou *double bind* de que fala Derrida:⁸¹² “(...) témoignage possible-impossible, du témoignage possible *comme* impossible.”⁸¹³ Sujeita à lógica da substituição, a linguagem está longe de ter a ideal transparência (como já Santo Agostinho se queixara⁸¹⁴), assim como a autonomia do *autos*, arruinada desde a origem, não é senão ilusória: “L’auto-affection est une pure spéculation. Le signe, l’image, la représentation, qui viennent suppléer la présence absente sont des illusions qui donnent le change.”⁸¹⁵ Se nem o nome e nem a assinatura escapam à iterabilidade, estes jamais podem constituir garantia da veracidade do testemunho: “Le nom est appellation d’une singularité mais aussi, dans la possibilité de répéter cette appellation, c’est l’effacement

exprime; creio que o meu nome garante a minha autonomia e a minha singularidade (...): creio que quando digo «eu» sou eu que falo (...).”

⁸¹¹ “Car l’expérience de la langue (ou plutôt, avant tout discours, l’expérience de la marque, de la remarque ou de la marge), n’est-ce pas justement ce qui rend possible et nécessaire cette *articulation*? N’est-ce pas ce qui *donne lieu* à cette articulation entre l’universalité transcendante ou ontologique et la singularité exemplaire ou témoignante de l’existence *martyrisée*? ” *MoA* 50. “Pois não é justamente a experiência da língua (ou antes, e antes de qualquer discurso, a experiência da marca, da re-marca ou da margem) o que torna possível e necessária esta articulação? Não é ela que *dá lugar* a esta articulação entre a universalidade transcendental ou ontológica e a singularidade exemplar ou atestante (testemunhante) da existência *martirizada*?” *O monolinguismo do outro* 42.

⁸¹² Cf. página 114.

⁸¹³ “Poétique et politique du témoignage”, *L’Herne, Derrida* 525. “(...) testemunho possível-impossível, testemunho possível como impossível (...).”

⁸¹⁴ “Poucas são as coisas que exprimimos com a terminologia exacta. Falamos muitas vezes sem exactidão, mas entende-se o que pretendemos dizer!” *As Confissões*, Livro XI, 20 (390-391).

⁸¹⁵ *G* 221. “A auto-afecção é uma pura especulação. O signo, a imagem, a representação, que vêm suplementar a presença ausente, são ilusões que dão o troco (transformam).”

de cette singularité. Nommer c'est faire disparaître le nom, ce n'est pas forcément contradictoire. (...) Ce *double bind* (...): bien souvent inscrire le nom c'est effacer le porteur du nom.”⁸¹⁶ No momento em que alguém pretende contar, dar testemunho da experiência do que viu ou viveu, o que foi experienciado já não está presente no modo da percepção, mas *re-presentado* na memória, já sempre contaminado pela “má memória”, pela *hypomnēsis*, pelos caracteres mortos, pelo esquecimento, razão pela qual o testemunho não pode constituir prova fiel da verdade, da presença, pelo facto de estar sempre trespassado pelo perjúrio, ainda que sob a mais solene promessa ou juramento de fidelidade do testemunho –⁸¹⁷ “Un parjure menace tout témoignage (...)”:⁸¹⁸

Dès lors, si le simulacre témoigne encore une possibilité qui le dépasse, ce dépassement reste, il (est) le reste, *il le reste*, même si justement on ne peut se fier ici à aucun témoin déterminable, ni encore à une valeur assurée du témoignage, autrement dit, comme le nom l'indique, à l'histoire d'aucun martyr (*martyria*). Car on ne réconciliera jamais (...) la valeur d'un témoignage avec celle du savoir ou de la certitude. On ne réduira jamais, c'est impossible et il ne le faut pas, l'une à l'autre.

Voilà ce qui reste, selon moi, la solitude absolue d'une passion sans martyr.⁸¹⁹

⁸¹⁶ “Passages – du traumatisme à la promesse.”, *PS* 404-405. “O nome é apelação de uma singularidade mas também, na possibilidade de se repetir esta apelação, é o apagamento desta singularidade. Nomear é fazer desaparecer o nome, o que não é forçosamente contraditório. (...) Esta *double bind*: muito frequentemente inscrever o nome é apagar o portador do nome.”

⁸¹⁷ Vide “Poétique et politique du témoignage”, *L' Herne, Derrida* 528.

⁸¹⁸ “Poétique et politique du témoignage”, *L' Herne, Derrida* 528. “Um perjúrio ameaça todo o testemunho (...)”

⁸¹⁹ *Passions* 70-71. “Desde logo, se o simulacro testemunha uma possibilidade que o ultrapassa, este excesso permanece, ele (é) resta-o (permanece-o), ele *resta-o*, mesmo se justamente não nos podemos fiar

A escrita como rastro é ao mesmo tempo o que se inscreve e o que se apaga, o que permanece é ilisibilidade da cinza como destruição da memória, o apagamento do testemunho: “Le malheur absolu – et c’est le malheur de la cendre –, c’est que le témoin disparaît.”⁸²⁰ Tal como a cinza, o auto-retrato ou autobiografia é figuração do infigurável, atestação da cegueira originária que o assombra. Face esta contingência, ao invés da desejada coincidência entre o “eu”, o *autos*, a vida, o *bios* (termo grego para designar “a vida de uma pessoa”, “vida vivida”, tempo de vida; diferente e complementar de *zoe*, “vida orgânica ou animal”), e a escrita, *graphia* (palavra grega que significa escrita ou registo, derivada de *graphein*, traçar, escrever ou desenhar, por sua vez oriunda da raiz indo-europeia **gerbh-*, “rabiscar”, “riscar”; *graphion*, em português, gráfio, designa o ponteiro ou estilete usado na antiguidade clássica para escrever em tábuas enceradas ou de argila), o traço não atesta a presença de quem escreve ou desenha, acusa antes a ausência do autor, a impossibilidade da imediaticidade, o deslocamento tropológico que impede a totalização anamnésica de si, pondo em evidência a incompletude da identidade, a morte, a falha e o excesso, a cegueira, a afasia própria da escrita ou do desenho: “Comment entendre ce silence? Qui peut l’entendre?”⁸²¹ É preciso escutar vendo, como prescreve Derrida: “(...) la lecture ne procède pas autrement. Elle écoute en regardant.”⁸²²

aqui em nenhum testemunho determinável, nem ainda num valor garantido de testemunho, por outras palavras, como o nome indica, na história de um martírio (*martyria*). Porque não se reconciliará jamais (...) o valor de um testemunho com o do saber ou da certeza. Não se reduzirá jamais, é impossível e não se deve, um ao outro. /Eis o que permanece, a meu ver, a solidão absoluta de uma paixão sem martírio.”

⁸²⁰ “Passages – du traumatisme à la promesse.”, *PS* 403. “O infortúnio absoluto – e é o infortúnio da cinza –, é que o testemunho desaparece.”

⁸²¹ *Adieu* 198. “Como escutar este silêncio? Quem pode escutá-lo?”

⁸²² *MemA* 10. “(...) a leitura não procede diferentemente. Escuta olhando.” *Memórias de cego* 10.

Porém, em vez de constituir uma ameaça, a ruína do que tradicionalmente se considera o mais próprio do auto-retrato e da autobiografia, a verdade, a presença, a identidade, presumivelmente atestadas pelo nome próprio, pela assinatura, constitui a verdadeira condição da escrita ou do desenho. É *através* da cegueira ou da ruína que, paradoxalmente, pode advir uma aparência visível ou lisível da ilisibilidade absoluta do segredo do segredo, que nada revela a não ser a dissimulação que produz como verdade, situação que requer uma atenção muito especial, ou seja, um *saber ver* (“savoir), *il faut bien voir*:

Cette dimension de simulacre ruineux n’a jamais menacé, au contraire, le surgissement de l’œuvre. Simplement il faut savoir, donc *il faut bien voir* ça, la fiction performative qui engage le spectateur dans la signature de l’œuvre ne donne à voir qu’*au travers* de l’aveuglement qu’elle produit comme sa vérité.⁸²³

Como definir então a autobiografia?⁸²⁴ A complexidade desta questão continua alvo de acesa discussão no âmbito dos estudos literários e a tentativa de definição do género, longe de ser consensual, põe a nu a sinuosa porosidade dos seus limites.⁸²⁵ A questão da referencialidade ou coincidência entre o dito sujeito ou modelo

⁸²³ *MemA* 69. “Esta dimensão de simulacro ruinoso nunca ameaçou, antes pelo contrário, o surgimento da obra, simplesmente é preciso saber, e portanto *há que ver bem isso*, que a ficção performativa, que empenha o espectador na assinatura da dobra, não dá a ver senão através do enceguecimento [*aveuglement*] que ela produz como sua verdade.” *Memórias de cego* 70.

⁸²⁴ O aparecimento do termo terá ocorrido pela primeira vez em língua alemã no final do século XVIII, tendo surgido, pouco depois, em Inglaterra em 1797; de acordo com a versão oficialmente aceite, o termo surgiu em 1809 num texto crítico do poeta inglês Robert Southey (“Portuguese Literature, *Quarterly Review*, 1, [1809] 283), a propósito do retrato em verso, “auto-biography”, do pintor português Francisco Vieira Lusitano (1699-1783), *O insigne pintor e leal esposo Vieira Lusitano. História Verdadeira que elle escreve em cantos lyricos* (Lisboa: Offic. Patriarchal de Francisco Luís Ameno, 1780). Sobre este assunto, vide Isabel Maria Correia Pedro dos Santos, ‘*Presumptuous Thing!*’ *As mulheres e a autobiografia na literatura inglesa* (Doct. Diss. Universidade de Coimbra, 1998) 75-76.

transformado em objecto, o autor e a sua representação (ou auto-retrato) em que se funda a definição do cânone autobiográfico, revela-se um logro, como acusa Derrida em “Mnemosyne”, como se viu, lembrando as palavras de Paul de Man em “Autobiography as De-facement”,⁸²⁶ ao apontar o indecível limite entre verdade e ficção, afirmação insistentemente reiterada, designadamente (relembramos) em “Un ver à soie”, um canto auto-bio-tanato-hetero-gráfico: “(...) culture de confection, la culture confectionnée selon la fiction, l’autobiographie du leurre (...)”.⁸²⁷

O tropo da autobiografia é, na perspectiva de Paul de Man, a prosopopeia, a figura do luto, a espectralidade que a trespassa. A voz que fala na autobiografia implica a morte do vivo, confunde o morto e o vivo, dando-lhe um rosto ou máscara funerária, *prosopon*,⁸²⁸ figuração des-figurada, que além de não mascarar dispensa, pelo seu valor simbólico, a relação de semelhança, como observa Jean-Christophe Bailly no estudo sobre os tocantes retratos funerários do Fayoum: “Loin de masquer, le masque funéraire incarne et envoie. Il n’a pas besoin de ressembler. (...) puisque il est considéré d’avance comme ayant la valeur et la présence de celui à qui il renvoie, et comme ayant l’efficace d’un signe qui se suffit à lui-même.”⁸²⁹

⁸²⁵ No texto introdutório de uma obra que reúne pela primeira vez, em 1980, estudos críticos sobre a escrita autobiográfica, James Olney ao abordar a relação entre o *autos*, o *bios* e o *graphe*, refere-se ao acto de escrever como o processo de “transformação” da vida em escrita, concepção que, embora distante, vai de certa forma ao encontro da noção derridiana, se entendermos a transformação enquanto tradução obliterada, vide James Olney, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic and, historical and Bibliographical” in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980) 6. Num dos textos compilados nesta obra, Michel Sprinkler anuncia o fim da autobiografia denunciando a sua dimensão ficcional, mas reportando-se à ficcionalidade do ser, “fictions of the self” – similar ao termo de Dubrovsky, “autofiction” (vide Serge Dubrovsky, *Le fils* [Paris Galilée, 1977]) –, ficando também aquém do alcance da concepção derridiana, vide “Fictions of the Self” in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* 321-342.

⁸²⁶ Vide Paul de Man “Autobiography As De-facement”, *The Rethoric of Romanticism* 69.

⁸²⁷ “Un ver à soie”, *Voiles* 84. Cf. página 4 deste estudo.

⁸²⁸ Vide Paul de Man “Autobiography As De-facement”, *The Rethoric of Romanticism*, 77.

⁸²⁹ Bailly, *L’apostrophe muette* 130. “Longe de mascarar, a máscara funerária incarna e reenvia. Não tem necessidade de se assemelhar. (...) uma vez que é considerada como tendo de antemão o valor e a presença daquele para quem reenvia, e como tendo a eficácia de um signo que se basta a si próprio.”

De que vida trata uma autobiografia? “À qui peut-on encore *s’identifier* pour affirmer sa propre identité et se raconter sa propre histoire ? À qui la raconter, d’abord ? Il faudrait se constituer soi-même, il faudrait pouvoir *s’inventer* sans modèle et sans destinataire assuré.”⁸³⁰ A autobiografia, se a há, ela não é representação ou transcrição da vida de alguém, mas criação de uma vida ausente, já sempre “d’outre-tombe”, uma apóstrofe ou endereçamento ao absolutamente outro ditado pelo outro, acrescenta Derrida. Não há figuração possível, a desfiguração lavra a autobiografia ou o autorretrato na medida em que o processo de escrita (da história, da narrativa, ou do autorretrato) envolve inevitavelmente o apagamento, a catástrofe, como declarara Blanchot, “Non, pas de récit, plus jamais.”⁸³¹ O sobrevivente, “le récitant”, é um espectro:

L’événement inénarrable de la survie tient le récit en haleine, le temps d’un laps interminable qui n’est pas seulement le temps du récit: le récitant (entre la voix narratrice et la voix narrative) est aussi et d’abord un *survivant*. Cette survivance est aussi une revenance spectrale (le *survivant* est toujours un fantôme) qui se remarque et met en scène dès

⁸³⁰ MoA 94-95. “Com quem nos podemos ainda *identificar* a fim de afirmarmos a nossa própria identidade e contarmos a nossa própria história? Era preciso constituirmo-nos a nós mesmos, era preciso podermos inventar sem modelo e sem destinatário assegurado.” *O monolinguismo do outro* 81-83.

As palavras do mestre dos heterónimos, Fernando Pessoa, no texto inicial do *Livro do Desassossego*, “Autobiografia sem factos”, assinado por Bernardo Soares, enunciam uma idêntica impossibilidade da autobiografia, sublinhado o abismo entre o “eu” e o outro: “Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos – um poço fitando o céu. / Invejo – mas não sei se invejo – aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. (...) Desenrolo-me como uma meada, ou faço comigo figuras de cordel, como as outras que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para outras. Cuido só que a mão não falhe o lance que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço. (...) / Croché das coisas... Intervalo... Nada...” Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* in *Obra Essencial de Fernando Pessoa*, ed. Richard Zenith (Lisboa: Círculo de Leitores, 2006), vol. I 48-49.

⁸³¹ Blanchot, *La folie du jour* 30. Cf. páginas 194-195 deste estudo.

le départ, au moment où le caractère posthume, testamentaire et scriptural du récit vient à se déployer.⁸³²

A escrita como rastro, relembramos, não se pensa a partir da oposição clássica de presença/ausência:

(...) le procès indéfini de la supplémentarité a toujours déjà *entamé* la présence, y a toujours déjà inscrit l'espace de la répétition et du dédoublement de soi. La représentation *en abyme* de la présence n'est pas un accident de la présence; le désir de la présence naît au contraire de l'abîme de la représentation, de la représentation de la représentation, etc. Le supplément lui-même est bien, à tous les sens de ce mot, exorbitant.⁸³³

Tudo começa no movimento de *espaçamento* ou devir-espaço figurado pelo *a da différence*, que é ao mesmo tempo *temporalização*, desvio, atraso irremediável que difere a percepção, a presença, o ser, razão pela qual todo o começo é um recomeço:⁸³⁴

⁸³² “Survivre”, *Parages* 181-182. “O evento inenarrável da ‘sobrevida’ tem a narrativa na respiração, o tempo de um lapso interminável que não é somente o tempo do recitado: o recitante (entre a voz narradora e a voz narrativa) é também e primeiro um *sobrevivente*. Esta sobrevivência é também um retorno/assombração espectral (o sobrevivente é sempre um fantasma) que se remarca e põe em cena desde o começo, no momento em que o carácter póstumo, testamentário, ‘escriptural’ da narrativa vem desenrolar-se.”

⁸³³ G 233. “(...) o processo indefinido da suplementaridade já sempre *encetou* a presença, já sempre ali inscreveu o espaço da repetição e do desdobramento de si. A representação ‘*en abyme*’ (em abismo) da presença não é um acidente da presença; o desejo de presença nasce, pelo contrário, do abismo da representação, da representação da representação, etc. O suplemento em si é bem, em todos os sentidos, da palavra, exorbitante.”

⁸³⁴ Também Blanchot sublinha a indefectibilidade que marca todo o começo: “Tout recommence toujours – oui, encore une fois, à nouveau, à nouveau.” Blanchot, *L'espace littéraire* 327. “Tudo recomeça sempre – sim, ainda uma vez, de novo, de novo.”

Rien – aucun étant présent et in-différant ne précède donc la *différance* et l’espacement. Il n’y a pas de sujet qui soi auteur et maître de la *différance* et auquel celle-ci surviendrait éventuellement et empiriquement. La subjectivité – comme l’objectivité – est un effet de *différance*, un effet inscrit dans un système de *différance*. C’est pourquoi le *a* de la *différance* rappelle aussi que l’espacement est la *temporisation*, détour, délai par lequel l’intuition, la perception, la consommation, en un mot le rapport au présent, la référence à une réalité présente, à un étant, sont toujours *différés*. (...) Il confirme que le sujet, et d’abord le sujet conscient et parlant, dépend du système de *différences* et du mouvement de la *différance*, qu’il n’est pas présent ni surtout présent à soi avant la *différance*, qu’il ne s’y constitue qu’en se divisant, en s’espaçant, en “temporisant”, en se *différant* (...).⁸³⁵

Escrever ou desenhar é uma tentativa exasperada de apropriação do próprio e, ao mesmo tempo, a renúncia do próprio, a abnegação ou aceitação impossível da ex-apropriação, da inevitabilidade da perda do “eu” já sempre perdido – “Il n’est donc moi que comme non-appartenant à soi, et donc comme toujours déjà perdu” –,⁸³⁶ uma tentativa de sobrevivência que, paradoxalmente, começa pela morte do signatário:

⁸³⁵ *Positions* 40-41. “Nada – nenhum ente presente e in-diferente precede, portanto, a *différance* e o espaçamento. Não há sujeito que seja autor e mestre da *différance* e ao qual sobreviria eventual e empiricamente. A subjectividade – como a objectividade – é um efeito da *différance*, um efeito inscrito num sistema de *différance*. É por isso que o *a* da *différance* lembra também que o espaçamento é a *temporização*, desvio, atraso pelo qual a intuição, a percepção, a consumação, numa palavra a relação ao presente, a referência a uma realidade presente, a um ente, são sempre *diferidos*. (...) Ele [o *a* da *différance*] confirma que o sujeito, e antes de mais o sujeito consciente e falante, depende do sistema de *diferenças* e do movimento da *différance*, que ele não está presente nem sobretudo presente a si antes da *différance*, que ele não se constitui aí senão dividindo-se, espaçando-se, ‘temporalizando’, diferindo-se (...).”

⁸³⁶ *L’écriture du désastre* 105. “Ele não é portanto eu senão como não-pertença a si e logo como sempre já perdido.”

– Rompre avec cet Un sans laisser de trace, pas même une trace de départ, pas même le sceau d’une rupture, voilà la seule décision possible, voilà le suicide absolu et le sens premier qu’il peut y avoir à laisser vivre l’autre, le laisser être, sans même escompter le moindre bénéfice de ce retrait du voile ou du linceul. Ne même pas vouloir d’une disparition sans linceul et par le feu (...). Ne plus s’être ni s’avoir, voilà la vérité sans vérité qui me cherche au bout du monde. Faire son deuil de la vérité, non faire de la vérité son deuil, et le deuil de l’ipséité même, mais (ou donc) sans porter ni faire porter le deuil à personne, et sans que la vérité jamais en souffre elle-même, je veux dire la vérité en soi, si jamais il y en avait.⁸³⁷

O acto de escrever, observa Derrida a propósito de *Les Confessions* de Rousseau, consistiria no maior sacrifício possível com vista à maior reapropriação simbólica da presença, o que envolve necessariamente a morte, não no sentido oposto ao da vida, mas a morte como escrita e a morte pela escrita que inaugura também a vida:⁸³⁸

⁸³⁷ “Un ver à soie”, *Voiles* 43. “Romper com este Um sem deixar rastro, nem mesmo um rastro de partida, nem mesmo o selo de uma ruptura, eis (voilà) a única decisão possível, eis (voilà) o suicídio absoluto e o sentido primeiro que pode ter de deixar viver o outro, deixá-lo ser, sem sequer descontar o menor benefício deste retrair-retraçar do véu ou mortalha. Nem mesmo querer uma desapareição sem mortalha e pelo fogo (...). Não mais ser-se nem ter-se, eis (voilà) a verdade sem verdade que me procura no fim do mundo. Fazer o seu luto da verdade, não fazer da verdade o seu luto, e o luto da própria *ipseidade*, mas (ou portanto) sem pôr nem obrigar a ninguém a pôr o luto, e sem que a própria verdade alguma vez sofra com isso, quero dizer a verdade em si, se alguma vez ela existiu.” “Um bicho-da-seda de si”, *Véus...à vela* 40.

Na perspectiva de Blanchot, também o acto de alguém escrever a ‘sua’ autobiografia começa pelo suicídio do ‘eu’: “Écrire son autobiographie soit pour avouer, soit pour s’analyser, soit pour s’exposer aux yeux de tous, à la façon d’une œuvre d’art, c’est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. Écrire, c’est cesser d’être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n’aura désormais pour charge et pour vie que votre existence.” *L’écriture du desastre* 105. (“Escrever a sua autobiografia seja para confessar, seja para analisar, seja para se expor aos olhos de todos, sob a forma de uma obra de arte, é talvez procurar sobreviver, mas por um suicídio perpétuo – morte total enquanto fragmentária. Escrever é cessar de ser para se confiar a um anfitrião – outrem, leitor – que não terá doravante por cargo/incumbência e por vida senão a vossa existência.”)

⁸³⁸ Vide *G* 205.

“(…) je ne commençai à vivre que quand je me regardai comme un homme mort.”⁸³⁹

Mas não se trata de pura reapropriação simbólica: se Rousseau parece renunciar ao *presente* e ao *próprio*, não é senão para tentar dominar os valores de verdade, de presença, de propriedade do próprio, como evidenciam as suas palavras no início do “retrato”: “Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.”⁸⁴⁰ Ora, não há re-apropriação possível: a *différance*, a suplementaridade, fatura e retarda a presença, institui a divisão e o atraso originários.⁸⁴¹ Não que a *différance* resista à apropriação, pois não há apropriação do que nunca foi propriedade do próprio, mas dá a “respiração” ao desejo de presença:

La différence produit ce qu'elle interdit, rend possible cela même qu'elle rend impossible. (...) Elle a commencé par *entamer* l'aliénation et elle finit par laisser *entamée* la réappropriation. Jusqu'à la mort. La mort est le mouvement de la différence en tant qu'il est nécessairement fini. (...) Sans la possibilité de la différence, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration.⁸⁴²

O passo de exceção de Derrida em torno desta questão consiste, como se referiu já, em considerar que toda a escrita é autobiográfica,⁸⁴³ sendo que uma tal

⁸³⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782] (Paris: Gallimard, 1973), Livro VI, 292. “(...) eu não comecei a viver senão quando me vi como um homem morto.”

⁸⁴⁰ Rousseau, *Les Confessions* 33. “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e este homem será (serei) eu.”

⁸⁴¹ Vide *VP* 98.

⁸⁴² *G* 206. “A *différance* produz o que interdita, torna possível aquilo mesmo que torna impossível. (...) Ela começou por *encetar* a alienação e ela acaba por deixar a reapropriação *encetada*. Até à morte. A morte é o movimento da *différance* enquanto necessariamente finito. (...) Sem a possibilidade da *différance*, o desejo da presença como tal não encontraria a sua respiração.”

afirmação significa, ao mesmo tempo, como também observa Paul de Man, a impossibilidade da autobiografia.⁸⁴⁴ Ao dar a pensar, em *Le Monolinguisme de l'autre*, a dimensão aporética da língua e o que obsta à autobiografia, Derrida demonstra que a escrita enquanto auto-bio-tanato-hetero-grafia não é tanto a exposição do “eu”, da identidade, antes o retraimento e o retraçamento de quem escreve, um singular véu ou mortalha tecido às avessas que só revela dissimulando:

(...) comme si j'essayais de traduire dans ma “monolanguage” une parole que je ne connaissais pas encore, *comme si je tissais encore quelque voile à l'envers* (ce que font d'ailleurs bien des tisserands) et comme si les points de passage nécessaires de ce tissage à l'envers étaient des lieux de *transcendance*, donc d'un “ailleurs” absolu (...).⁸⁴⁵

Ao deter-se na questão do autobiográfico em “L’animal que donc je suis”, Derrida propõe-se falar, a partir de um tempo anterior à queda, ao pecado original, um tempo ainda de inocência ou de inconsciência da nudez, um tempo que separa a

⁸⁴³ Na introdução à obra *L’animal autobiographique*, Marie-Louise Mallet descreve a pluralidade de motivos repensados por Derrida ao desconstruir o conceito comum de autobiografia: “(...) les motifs croisés de l’*auto-biographie* (fiction et témoignage, littérature et vérité, confessions, mémoires, questions de la loi et du genre, de la référence et du référent, etc.) et ceux de la vie (*bios* et *zoé*), de la *politique de la vie* (généalogie et génétique, parenté, famille et État, ethnie et nation, (...) du *statut du vivant* (mais aussi du mort-vivant, du *survivant*, *spectral* ou *virtuel*) et tout particulièrement de l’*“animal”*, (...) c’est-à-dire l’*écriture du vivant* en général: vaste thématique où *technique*, *droit*, *éthique*, *politique* – et *littérature* ne se laissent guère dissocier.” *AnAu* 9. (“[...] os motivos cruzados da *auto-biografia* (ficção e testemunho, literatura e verdade, confissões, memórias, questões da lei e do gênero, da referência e do referente, etc.) e os da vida (*bios* e *zoé*), da *política da vida* (genealogia e genética, parentesco, família e Estado, etnia e nação, ...) do *estatuto do vivente* (mas também do morto-vivo, do *sobrevivente*, *spectral* e *virtual*) e muito particularmente do ‘*animal*’ (...), quer dizer a *escrita do vivente* em geral: vasta temática em que *técnica*, *direito*, *ética*, *política* – e *literatura* dificilmente se deixam dissociar.”

⁸⁴⁴ “But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say by the same token, none of them is or can be.” Paul de Man “Autobiography As De-facement”, *The Rethoric of Romanticism* 70. “Mas tal como parecemos afirmar que todos os textos são autobiográficos, deveríamos dizer também que nenhum deles o pode ser.” Cf. *L’oreille de l’autre* 100.

⁸⁴⁵ *MoA* 132. “(...) como se eu tentasse traduzir na minha ‘monolíngua’ uma palavra que eu ainda não conhecia, como se *tecesse ainda qualquer véu à avessas* (o que aliás muitos tecelões fazem) e como se os pontos de passagem necessários fossem lugares de transcendência, logo, de um ‘algures’ absoluto (...).” *O monolinguisismo do outro* 103-104.

autobiografia da confissão, para questionar o valor de verdade, da confissão da falta ou da culpa, a fim de repensar o que liga o género autobiográfico à instituição da confissão na tradição ocidental, de Santo Agostinho a Rousseau.⁸⁴⁶ A seu ver, o que verdadeiramente diferencia a autobiografia da confissão é a dissociação no discurso sobre si entre verdade e confissão enquanto dever de reposição da verdade, de quitação da dívida: “L’autobiographie devient confession quand le discours sur soi ne dissocie pas la vérité de l’aveu, donc de la faute (...).”⁸⁴⁷ Como poderia haver confissão da verdade se esta é já sempre efabulação, produção de verdade, representação de representação? Desta impossibilidade dera conta Santo Agostinho, pedindo por isso perdão àquele que tudo vê e sabe pela imperfeição da confissão. Face a esta incontornável impossibilidade, é preciso pensar a dimensão contraditória da confissão: “(...) une autre pensée de l’aveu ou de la confession, du «faire la vérité» (...).”⁸⁴⁸

Escrita do “inviso” e do “insabido” (“l’invu” e “l’insu”), a *autobiografia* guia-se pela fidelidade extrema à capacidade de *invenção da verdade* da literatura, ao gosto do segredo. Se diz alguma coisa, fá-lo como confissão enlutada, através de uma voz velada – “une voix voilée” –,⁸⁴⁹ que fala através do que silencia num murmúrio entrecortado, que só diz no modo do silêncio – “Parlant sans dire ni taire.” –,⁸⁵⁰ da suspensão, do não-dito: “[...] par la sublimité du silence ou de l’aveu voilé, par la grâce d’un se-taire qui sait se dire ou se faire entendre sans trahir [...]”.⁸⁵¹ O silêncio é “ainda

⁸⁴⁶ Vide “L’animal que donc je suis”, *AnAu* 271-272.

⁸⁴⁷ “L’animal que donc je suis”, *AnAu* 272. “A autobiografia torna-se confissão quando o discurso sobre si não dissocia a verdade da confissão, portanto da falta [culpa/pecado] (...).”

⁸⁴⁸ *MoA* 117. “(...) um outro pensamento do testemunho ou da confissão, do «dizer a verdade» (...).” *O monolinguismo do outro* 92.

⁸⁴⁹ “Un ver à soie”, *Voiles* 61. “uma voz velada.” “Um bicho-da-seda de si”, *Véus...à vela* 56.

⁸⁵⁰ Blanchot, *L’entretien infini* 44. “Falando sem dizer nem calar.”

uma modalidade da palavra”,⁸⁵² sendo as reticências sua representação gráfica, celebradas por Derrida pela eloquência sublime na leitura de “Savoir” de Hélène Cixoux, um monumento visível da ruína da origem, razão pela qual figuram como princípio de *Mémoires d’aveugle*:

(...) savoir tenir en réserve ce qui serait trop visible, et le *taire*, autre façon de voiler, de voiler sa voix. Comment peut-on parler d’une voix voilée, encore voilée jusque dans le chant, et même dans le cri? *Savoir*: préférer la diminution, dans le *se taire* de la *réticence*, à savoir cette figure de rhétorique qui consiste à en dire plus par le silence que l’éloquence même.⁸⁵³

Do silêncio paradoxal da palavra, ou do eco como “chance” de reinvenção da língua, como condição da excepcionalidade do tom que distingue os grandes escritores, diz Blanchot:

Écrire c’est se faire l’écho de ce qui ne peut cesser de parler –, et à cause de cela, pour devenir l’écho, je dois d’une certaine manière lui imposer silence. (...) Ce silence a sa source dans l’effacement auquel celui qui écrit est invité. (...) Le ton n’est pas la voix de l’écrivain, mais

⁸⁵¹ “Un ver à soie”, *Voiles* 61, n. 24. “[...] pela sublimidade do silêncio ou da confissão velada, pela graça de um calar-se que sabe dizer ou dar-se sem trair [...]].” “Um bicho-da-seda de si”, *Véus...à vela* 56, n. 24.

⁸⁵² Cf. “Comment ne pas parler”, *PsyII* 156.

⁸⁵³ “Un ver à soie”, *Voiles* 61. “[...] saber guardar em reserva o que seria demasiado visível, e calá-lo, outra maneira de velar, de velar a sua voz. Como é que se pode falar de uma voz velada até mesmo no canto, e até mesmo no grito? *Saber ver*: preferir a diminuição, no calar-se da reticência, a saber, esta figura de retórica que consiste em dizer mais pelo silêncio do que a própria eloquência.” “Um bicho-da-seda de si”, *Véus...à vela* 56.

l'intimité du silence qu'il impose à la parole (...) ce qui reste de lui-même dans la discrétion qu'il met à l'écart.⁸⁵⁴

Os traços singulares da autobiografia e do auto-retrato são, aos olhos de Derrida, a pluralidade de vozes, a dissimetria e a dissonância instituídas pelo apelo dissimétrico do absolutamente outro: “Comme les Mémoires, l'Autoportrait paraît toujours dans la réverbération de plusieurs voix. Et la voix de l'autre commande, elle fait retentir le portrait, elle appelle sans symétrie ni consonance.”⁸⁵⁵ As vozes que reverberam no silêncio do retrato ou da autobiografia não pertencem à ordem do visível, nem do audível, nem do inteligível. Se o retrato e a autobiografia parecem falar a partir da afasia ou da privação da palavra, tal não passa de uma miragem endereçada ao nosso desejo de ouvir a voz do ausente, é uma alegoria da voz, mas é voz espectral do outro que ressoa silenciosamente em dissonância.

A autobiografia ou auto-retrato é já sempre uma auto-bio-tanato-hetero-grafia – “l’empreinte de ton visage sur le lin d’un suaire” –,⁸⁵⁶ uma vida lida na impossibilidade da anamnese. Quem escreve escreve-se e reescreve-se e é o primeiro a ler-se:

Ce récit qui enterre le mort et sauve le sauf comme immortel, il n'est pas *auto*-biographique parce que le signataire raconte sa vie, le retour de sa vie passée en tant que vie et non en tant que mort ; mais parce que

⁸⁵⁴ Blanchot, *L'espace littéraire* 21-22. “Escrever é fazer-se eco do que não pode cessar de falar –, e por causa disso, para tornar-se eco devo de uma certa forma impor-lhe silêncio. (...) Esse silêncio tem a sua origem no apagamento ao qual é convidado aquele que escreve. (...) O tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à palavra (...) o que resta dele próprio na discríção que ele põe no desvio.”

⁸⁵⁵ *MemA* 68. “Como as Memórias, o Auto-retrato aparece sempre na reverberação de várias vozes. É a voz do outro que comanda, faz retinir o retrato, apela-o sem simetria nem consonância.” *Memórias de cego* 70.

⁸⁵⁶ “Un ver à soie, *Voiles* 43. “(...) a marca do teu rosto no linho de um sudário (...).” “Um bicho-da-seda de si”, *Véus...à vela* 40.

cette vie, il *se* la raconte, il est le premier sinon le seul destinataire de la narration. Dans le texte. Et comme le « je » de ce récit ne se constitue que dans le crédit du retour éternel, il n'existe pas, il ne signe pas avant le récit *comme* retour éternel. Jusque là, *jusqu'à présent*, je ne suis, vivant, qu'un préjugé peut-être. C'est le retour éternel qui signe, ou qui scelle.⁸⁵⁷

Mas o eterno retorno, impossível e necessário, não é repetição do idêntico, do único: “La signature de l'autobiographie s'écrit de ce pas. Elle reste un crédit ouvert sur l'éternité et ne renvoie à l'un des deux *je*, contractants sans nom, que selon l'anneau de l'éternel retour.”⁸⁵⁸ O que de facto incessantemente retorna é o “sim, sim”, o desejo de repetição, do retorno (im-possível) do mesmo de cada vez, frisa Derrida alertando para o risco de falar da relação entre assinatura e eterno retorno – este é um outro *eterno retorno* na medida em que está sempre por vir.⁸⁵⁹ A *différance* deste eterno retorno não se dobra ao pensamento do ser heideggeriano, à dupla essência-existência, mas acusa

⁸⁵⁷ *L'oreille de l'autre* 25. “Esta narrativa que enterra o morto e salva o salvo como imortal, não é *autobiográfica* porque o signatário conta a sua vida, o retorno da sua vida passada enquanto vida e não enquanto morte; mas porque essa vida, ele conta-a a *si*, ele é o primeiro senão o único destinatário da narração. No texto. E como o «eu» dessa narrativa, não se constitui a não ser no crédito do eterno retorno, ele não existe, ele não assina antes a narrativa *como* eterno retorno. Até lá, *até ao momento presente*, não sou, vivo, senão um preconceito talvez. É o eterno retorno que assina, ou que sela.”

⁸⁵⁸ *L'oreille de l'autre* 33. “A assinatura da autobiografia escreve-se neste passo. Ela permanece um crédito aberto sobre a eternidade e não reenvia a nenhum dos dois “eu”, contratantes sem nome, a não ser segundo a aliança (anel) do eterno retorno.”

⁸⁵⁹ *L'oreille de l'autre* 64. “(...) ce qui fait retour, c'est sans cesse l'affirmation, le «oui», «oui» (...). La difficulté, le risque, avec le geste que j'esquisse ici, c'est une fois de plus, de rapporter la signature autobiographique dont on attend toujours qu'elle soit idiomatique, singulière, aventureuse, etc., à quelque chose aussi essentiel que l'éternel retour.” “ ([...] o que retorna é sem cessar a afirmação, o «sim», «sim» [...]. A dificuldade, o risco do que aqui esboço é, uma vez mais, de ligar a assinatura autobiográfica da qual se espera que seja sempre idiomática, singular, aventureira, etc., a qualquer coisa tão essencial como o eterno retorno.”)

antes a divisão do *autos* que obriga a reestruturar diferentemente o autobiográfico como tanatográfico, a repensar a questão do nome e da assinatura.⁸⁶⁰

Ao pensar o motivo da escuta, o *oto* como aquilo que constitui o *autos* da autobiografia, Derrida reafirma a auto-hetero-referencialidade da assinatura:⁸⁶¹ “(...) c’est l’oreille de l’autre qui signe, (...) c’est l’oreille qui me dit moi, et qui constitue l’*autos* de mon autobiographie.”⁸⁶² Dependente do outro, a assinatura confirma a estrutura testamentária constitutiva de todo o texto e a desmesura da responsabilidade de honrar a herança do outro por parte do signatário: “Un texte n’est signé par l’autre que beaucoup plus tard et cette structure ne lui survient pas comme un accident, elle le constitue.”⁸⁶³ Se é certo que a assinatura é uma forma de retorno do autor, a verdade é que este só retorna na forma de espectro, na medida em que, sendo por essência iterável, a assinatura rompe com o contexto referencial, excede a relação de presença e ausência, constituindo-se como túmulo e epitáfio, “la-vie-la-mort”.⁸⁶⁴ O nome próprio é feito para ganhar e para perder, para pôr tudo em jogo, jogar tudo por tudo, tal a desmesura da *double bind* que o regula: quanto maior for a perda, maior será o ganho – a disseminação do nome próprio é uma tentativa de apropriação da língua, de fazer a lei da língua:⁸⁶⁵ “Mettre en jeu son nom (avec tout ce qui s’y engage et qui ne se résume pas

⁸⁶⁰ Vide *L’oreille de l’autre* 65.

⁸⁶¹ Vide “Un ver à soie”, *Voiles* 75.

⁸⁶² *L’oreille de l’autre* 71. “(...) é a orelha do outro que assina, (...) é a orelha que me diz eu, e que constitui o *autos* da minha autobiografia.”

⁸⁶³ *L’oreille de l’autre* 72. “Um texto não é assinado pelo outro senão muito mais tarde e essa estrutura não lhe sobrevém como um acidente, ela constitui-o.”

⁸⁶⁴ Cf. *L’oreille de l’autre* 15.

⁸⁶⁵ “Le nom propre est fait pour ça. Le désir de perdre, désir apparent de perdre son nom en le désarticulant, en le disséminant, est évidemment travaillé par le mouvement inverse. (...) c’est une manière de mettre la langue à son propre service, de faire la loi de la langue.” *L’oreille de l’autre* 105. (“O nome próprio é feito para isso. O desejo de perder, desejo aparente de perder o seu nome

à un moi), mettre en scène des signatures, pour faire de tout ce qu'on a écrit de la vie ou de la mort une immense parappe bio-graphique.”⁸⁶⁶

O auto-retrato ou a escrita de *si*, a autobiografia, mostra menos o rosto ou identidade do autor ou signatário, do sujeito, do que o seu gesto ou movimento ao traçar de memória e *in memoriam*, na separação ou no exílio, na nostalgia e no luto impossível, como Dibutade, tentando tocar a intangibilidade do outro:

Masque de cet autoportrait impossible dont le signataire se voit disparaissant à ses propres yeux à mesure qu’il tente désespérément de s’y ressaisir. Mémoire pensive et ruine de ce qui d’avance est passé, deuil et mélancolie, spectre de l’instant (*stigmè*) et du style dont la pointe même voudrait toucher le point aveugle d’un regard qui se regarde dans les yeux et qui n’est pas loin de s’y enfoncer jusqu’à perdre la vue par excès de lucidité.⁸⁶⁷

É a lógica insidiosa do espectro, indecidível entre a visibilidade e a invisibilidade: visão ou alucinação decorrente do luto impossível, a figura do espectro

desarticulando-o, disseminando-o, é evidentemente trabalhado pelo movimento inverso. [...] é uma maneira de pôr a língua ao seu próprio serviço, de fazer a lei da língua.”

Esta questão está relacionada com a história de Babel, a problemática da tradução, da escrita ou do desenho, figurada na edificação e ruína da torre, que põe em cena a relação entre o nome próprio (Babel nome de Deus) e o nome comum (Babel nome da torre). Cf. páginas 18-19 e 30 deste estudo.

⁸⁶⁶ *L’oreille de l’autre* 18. “Pôr em jogo o seu nome (com tudo o que aí se compromete e que não se resume a um eu), pôr em cena assinaturas, para fazer de tudo o que se escreveu da vida ou da morte uma imensa rubrica bio-gráfica.”

⁸⁶⁷ *MemA* 72-73. “Máscara deste auto-retrato impossível, cujo signatário se vê aos seus próprios olhos a desaparecer à medida que desesperadamente tenta recapturar-se. Memória pensativa e ruína daquilo que antecipadamente é passado, luto e melancolia, espectro do instante (*stygme*) e do estilo de que a própria ponta gostaria de tocar o ponto cego de um olhar que se olha nos olhos, e que não está longe de e aí mergulhar até perder a vista por excesso de lucidez.” *Memórias de cego* 74.

que cremos ver chegar marca o limiar do ver: “Toute symétrie est rompue, entre lui et lui, le spectacle et le spectateur qu’il est aussi. Il n’y a plus que des spectres.”⁸⁶⁸ A relação dissimétrica, estranha e familiar, *unheimlich*, com o absolutamente outro assombra quem desenha ou escreve – “le sujet de l’autoportrait devient la peur, *il se fait peur*.”⁸⁶⁹ Esta relação *sui generis* é descrita por Derrida num texto anterior: “J’ai peur parce que ça me regarde, parce que l’autre chose me regarde faire et m’entraîne au moment même où je multiplie des gestes de maîtrise. (...) en écrivant je suis d’abord lu par ce sur quoi je prétends écrire (...).”⁸⁷⁰

Do espectro resta o desenho traçado na cegueira, a inscrição finita ou suplemento do invisível, como signo visível da radical ausência da percepção, como na história de Dibutade: “Il n’y a jamais eu de perception, et la «présentation» est une représentation de la représentation que s’y désire comme sa naissance ou sa mort”.⁸⁷¹ O que não significa a negação do visível, mas, como se disse já, a necessidade de o pensar através de um “outro olhar”, de atentar na diferença “entre croire et voire, croire voir et entrevoir – ou pas.”⁸⁷² Outro imperativo preside a esse “outro olhar” – “Il faut se convertir à l’intériorité, il faut tourner leurs yeux vers le dedans” –,⁸⁷³ de certa forma

⁸⁶⁸ *MemA* 69. “Toda e qualquer simetria está rompida, entre ele e ele, entre ele e o espectáculo, e o espectador que ele é também. Não há mais do que espectros.” *Memórias de cego* 71.

⁸⁶⁹ *MemA* 74. “(...) o sujeito do auto-retrato torna-se o medo, *mete medo a si próprio*.”

⁸⁷⁰ J. Derrida, “Ja, ou le faux-bond”, *PS* 71. “Tenho medo porque aquilo olha-me, porque a outra coisa me olha e me avassala no preciso momento em que multiplico gestos de domínio/ mestria. (...) ao escrever sou primeiro lido por aquilo sobre o qual pretendo escrever.”

⁸⁷¹ *VP* 116. “Nunca houve percepção, a «apresentação» é uma representação da representação que aí se deseja como seu nascimento ou sua morte.”

⁸⁷² *MemA* 7. “(...) entre crer e ver, crer ver e entrever – ou não.” *Memórias de cego* 9. Ou, como diz, Didi-Huberman, pensar o visual para lá dos olhos: “Il faut penser le visuel par-delà des formes visibles qui circonscrivent sa spatialité; il faut penser le regard par-delà des yeux, puisque aussi bien en rêve nous gardons les yeux fermés.” Georges Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur* (Paris: Editions de Minuit, 2001) 59. “É preciso pensar o visual para além das formas visíveis que circunscrevem a espacialidade; é preciso pensar os olhos para além dos olhos, porque também em sonhos mantemos os olhos fechados.”

análogo àquele a que intima Santo Agostinho quando, ciente das tentações dos sentidos, em particular da vista, exorta à conversão do olhar a uma outra luz, à interioridade da verdade ou da luz divina. Como se a obscuridade catastrófica, o sacrifício dos olhos, fosse a singular condição de um radioso saber ver: “*C’est le désastre obscur qui porte la lumière*”.⁸⁷⁴ Imperativo semelhante guia o olhar a que, relembramos, apela Stephen (Joyce) ao reflectir sobre o visível, o invisível e o audível, “Shut your eyes and see”.

Ao tentar traçar o seu auto-retrato, aquele ou aquela que desenha procura desesperadamente apropriar-se do seu rosto (que jamais pode olhar de frente) através do seu duplo ou da sua imagem reflectida no espelho cuja opacidade o cega: “Le visage nu ne peut se regarder en face, *il ne peut se regarder dans une glace*.”⁸⁷⁵ Mas em vez da desejada apropriação, assiste ao seu apagamento, à ruína do auto-retrato: ao olhar-se fixamente nos olhos, qual Narciso cego, fica frente-a-frente com o espectro, com o absolutamente outro: “Mais incapable de se voir, proprement et directement, tache aveugle ou trait transcendantal, il se contemple aussi aveuglent, il attaque sa vue jusqu’à l’épuisement du narcissisme.”⁸⁷⁶ O simulacro surge como consequência do desejo infindo e sempre por cumprir de auto-apresentação.⁸⁷⁷

Configurado como auto-hetero-retrato ou máscara assombrada pelo absolutamente outro, o que à partida fora pensado como auto-retrato expõe a dissimetria absoluta, a ausência do modelo:

⁸⁷³ MemA 25. “É preciso convertê-los à interioridade, é preciso virar os seus olhos para dentro (...).”

⁸⁷⁴ Blanchot, *L’écriture du désastre* 17. “É o desastre obscuro que porta/traz a luz.”

⁸⁷⁵ MemA 74. “O rosto nu não pode olhar-se de frente, não pode olhar-se num espelho.” *Memórias de cego* 74.

⁸⁷⁶ MemA 74. “Mas incapaz de se ver, propriamente e directamente, mancha cega ou traço transcendental, ele também se contempla cegamente, ataca a sua vista até ao esgotamento de narcisismo.” *Memórias de cego* 76.

⁸⁷⁷ “Le désir d’auto-présentation ne se rejoint jamais, et c’est pourquoi le simulacre a lieu.” MemA 121. “Jamais o desejo de auto-apresentação se alcança, e é por isso que o simulacro tem lugar.” *Memórias de cego* 125.

Ruine est l'autoportrait, ce visage dévisagé comme mémoire de soi, ce qui *reste* ou *revient* comme un spectre dès qu'au premier regard sur soi une figuration s'éclipse. La figure alors voit sa visibilité entamée, elle perd son intégrité sans se désintégrer. Car l'incomplétude du monument visible tient à la structure éclipse du trait, seulement remarquée, impuissante à se réfléchir dans l'ombre de l'autoportrait. (...) On peut bien aussi lire les tableaux en ruines comme les figures d'un portrait, voire d'un autoportrait.

D'où l'amour des ruines. (...) Mélancolie narcissique, mémoire endeuillée de l'amour même. Comment aimer autre chose que la possibilité de la ruine ? Que la totalité impossible ? L'amour a l'âge de cette ruine sans âge – à la fois originaire, infante même, il vise, il visite et voit sans voir, l'amour aux yeux bandés (...).⁸⁷⁸

Do modelo desenhado permanece o retrato arruinado, enlutado – “le presque rien d'imprésentable.” –,⁸⁷⁹ traçado de olhos fechados como endereçamento amoroso ao outro, “l'amour aux yeux bandés”.

⁸⁷⁸ *MemA* 72. “Ruína é o auto-retrato, esse rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar a si lançado, uma figuração se eclipsa. A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude de do monumento visível se deve à estrutura elíptica do traço, somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. (...) Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um auto-retrato. / Daí o amor das ruínas. (...) Melancolia narcísica, memória enlutada do próprio amor. Como amar outra coisa que não a possibilidade da ruína? Que a totalidade impossível O amor tem a idade dessa ruína sem idade – ao mesmo tempo originária, *infans* mesmo, e já velha. Dispensa os seus traços, visa, visita e vê sem ver, amor com os olhos vendados (...).” *Memórias de cego* 70-74.

⁸⁷⁹ *PS* 89. Cf. página 128 deste estudo.

II

Shut your eyes and (try to) see:

a arte da cegueira

(1.) Retratos do artista: *a poor trait of artless*

(...) a portrait is not an identificative paper but rather the curve of an emotion.

James Joyce, "A Portrait of the Artist"

(...) when thinking of him, saw always a stern severed head or death-mask as if outlined on a grey curtain or veronica.

James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man

(...) l'empreinte de ton visage sur le lin d'un suaire.

Jacques Derrida, "Un ver à soie"

(...) he scrabbled and scratched and scribbled and skrevented nameless shamelessness about everybody he met (...) to stipple endlessly inartistic portraits of himself (...)

James Joyce, Finnegans Wake

(1.1.) ... *the curve of an emotion*

Não muito diferentes da concepção derridiana, os esfumados contornos da definição de retrato delineada por Joyce (ainda jovem) no ensaio "A Portrait of the Artist" (1904) – (...) *a portrait is not an identificative paper but rather the curve of an emotion.*" –, ⁸⁸⁰ manifestam uma clara e incisiva demarcação dos modelos tradicionais, contrariando a relação de semelhança entre o *autos* e a imagem dele traçada, e, deste modo, o pressuposto que garantiria a idealidade da identidade. Como se respondesse às palavras de Rousseau (seguidor do modelo agostiniano) na apresentação de *Les*

⁸⁸⁰ James Joyce, "A Portrait of the Artist" in *Poems and Shorter Writings* (ed. Richard Ellmann *et al.*, London: Faber and Faber, 1991) 211. "(...) um retrato não é um documento de identificação, mas antes a curva de uma emoção."

Confessions, Joyce desvia-se da fidelidade do retrato sonhado por este, distanciando-se do artista cuja arte cumpriria a impossível tarefa de compor com exactidão a sua imagem espelhando, ao mesmo tempo, a sua natureza, a sua alma: “Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement n’existira jamais.”⁸⁸¹

Ao optar pelo título “A Portrait of the Artist”, termo tradicionalmente usado na pintura para designar o auto-retrato, além de sugerir a fluidez entre as artes, Joyce trai o desejo de conferir um aspecto visível à figura desfigurada desenhada com palavras no papel, “paper” (meio comum à escrita e ao desenho, que em língua inglesa designa também o escrito), pondo-se e pondo o leitor no papel de espectador. E, ao mesmo tempo, furta-se a nomear o artista, torna-o invisível, impessoal, através das fórmulas “the subject of this portrait”, “the sensitive”, ou “he”,⁸⁸² conferindo-lhe um certo mistério, como se lhe desse o auto-epíteto de um dos seus poetas mais amados, John Clarence Mangan, “The Nameless One” (o inominável).⁸⁸³ É precisamente a impossibilidade de o artista agarrar a sua imagem, de se olhar de frente, de se contemplar, que está em jogo tanto no ensaio como nas obras que lhe sucederão expondo a duplicidade entre o *autor do texto* e o *autor no texto*, como observa Derek Attridge.⁸⁸⁴

⁸⁸¹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* 31. “Eis o único retrato de homem, pintado exactamente a partir da sua natureza e em toda a sua verdade, que existe e que provavelmente não existirá jamais.”

⁸⁸² “A Portrait of the Artist”, *Poems and Shorter Writings* 211.

⁸⁸³ Vide R. Ellmann, *The Consciousness of Joyce* (London: Faber & Faber, 1977) 12.

⁸⁸⁴ “(...) the artist we are being asked to contemplate does not appear to be capable of it himself. Although the title of the novel repeats a common formula for a self-portrait, the work itself presents a disjunction between the author *of* and the author *in* the text.” (“[...] o artista que somos chamados a contemplar não parece ser ele próprio capaz disso. Embora o texto repita a fórmula comum para o auto-retrato, a obra em si apresenta a disjunção entre o autor *do texto* e o autor *no texto*.”) Derek Attridge, “Language, sexuality and the reminder in *A Portrait of the Artist as a Young Man*” in *James Joyce and the Difference of Language*, ed. Laurent Milesi (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) 138.

Como inscrever ou gravar a “curva de uma emoção”? A palavra “curve” não só remete para o desenho, para um registo espacial, como invoca pela proximidade fónica a palavra “carve”, gravar ou inscrever, esta unida pela etimologia a *graphein* – ambas derivadas da raiz indo-europeia **gerbh-* – lembrando a história da escrita, do traço, como inscrição ou gravura. A sublimação deste retrato como “the curve of an emotion” aponta para a possibilidade de, através do traço, dar alguma visibilidade a algo que não é visível ou sensível, ou seja, traduzir o inenarrável, o infigurável, ou, nas palavras de Derrida, o impresentável. Será este o modelo de auto-retrato ou auto-hetero-retrato inscrevível que Joyce insistente e cegamente procurará esboçar ao longo da sua vida, mesmo quando parece (ou quer fazer crer) que traça retratos de outros ou que fala de outras coisas, de *Stephen Hero* a *Finnegans Wake*, “A poor trait of artless...”⁸⁸⁵

A natureza *autobiográfica* da escrita, mesmo quando proclamadamente ficcional, é defendida por Joyce, ainda que num registo mordaz, numa recensão de 1903, “Mr. Mason’s Novels”, lançando mão do princípio formulado por Leonardo Da Vinci, a propósito da pintura, como fundamento da sua argumentação:

Leonardo, exploring the dark recesses of consciousness (...) has noted the tendency of the mind to impress its own likeness upon that which it creates. It is because of this tendency, he says, that many painters have cast as it were a reflection of themselves over the portraits of others.”⁸⁸⁶

Esta concepção do texto ou da tela como algo onde indelevelmente se encontra inscrita a assinatura, ou o auto-retrato, do autor está muito próxima da noção da

⁸⁸⁵ *FW* 114.32.

⁸⁸⁶ *CW* 130. “Leonardo, explorando os negros recônditos da consciência (...) observou a tendência da mente para imprimir a sua própria imagem e semelhança naquilo que cria. É por causa dessa tendência, diz ele, que muitos pintores modelaram retratos de outros como se fossem um reflexo deles próprios.”

dimensão *autobiográfica* da escrita ou do traço como *auto-hetero-retrato* pensada por Derrida, nomeadamente, em *Mémoires d'aveugle*, como se viu.

Não trataremos aqui de demonstrar as inegáveis evidências da estreita relação entre a escrita e a vida de Joyce, sobejamente estudadas e documentadas pelos muitos especialistas joycianos. Atentaremos antes no duplo gesto de composição desta mão que, como se literalmente preparasse a tela (dando a base, criando o fundo), tece e destece a trama de referentes humanos, paisagísticos, literários, culturais, entre outros, para nela traçar, a partir das cinzas da memória e *in memoriam*, histórias entre verdade e ficção, memória e esquecimento, processo infindo patente no passo de *Finnegans Wake* citado em epígrafe: “(...) he scrabbled and scratched and scribbled and skrevened nameless shamelessness about everybody ever he met (...) to stipple endlessly inartistic portraits of himself (...).”⁸⁸⁷ Dos retratos assim traçados transparece a incompletude e a heterogeneidade de um “eu” dissimulado num jogo de máscaras – “We all wear masks”, como diz Joyce numa carta a Nora –,⁸⁸⁸ o esboroamento intentado e zelosamente perpetrado da identidade: “Cette pulvérisation de l’identité, explorée avec une précision infinitésimale dans l’œuvre (...).”⁸⁸⁹

Mais do que um simples ensaio, “A Portrait of the Artist” é um primeiro esboço desenhado num estilo quase barroco (uma espécie de pastiche do retrato pintado

⁸⁸⁷ *FW* 182. “(...) ele rabiscava e garatujava e escrevinhava e escrituriava anónimo descaradamente sobre toda a gente que encontrava (...) para pontilhar incessantemente inartísticos retratos de si próprio (...).” Forjada por Joyce, a palavra “skrevened” afigura-se a junção de várias palavras – inscrever, escriturar, esboçar –, a partir de “scrivener” (copista, escriba; também forma arcaica de escritor, autor), “script” (manuscrito, texto), “scripture” (documento, texto, escritura no sentido bíblico), expondo a origem etimológica: “script” deriva do latim, *scriptum*, origem de *scriptura* (escrito, livro, lei, marca), do verbo *scribere* (escrever), proveniente da raiz indo-europeia **skreibh-* (rabiscar, esboçar), que tem como base **sker-* (cortar, incisar).

⁸⁸⁸ É na carta que um pouco mais adiante reproduziremos, enviada a 1 de Setembro de 1904, que Joyce íntima Nora a ver para além das aparências: “Can you not see the simplicity which is at the back of all my disguises? We all wear masks.” *SL* 26-27. (“Não consegues ver a simplicidade que está detrás de todos os meus disfarces? Todos usamos máscaras.”)

⁸⁸⁹ Ginette Michaud, Sherry Simon, *Joyce* (Ville LaSalle: Éditions Hurtubise, 1996) 25. “Esta pulverização da identidade, explorada com uma precisão infinitesimal na obra (...).”

por Rousseau em *Les Confessions*),⁸⁹⁰ do retrato que Joyce retrazará pouco depois em *Stephen Hero* e, posteriormente, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*,⁸⁹¹ na sequência da rejeição do ensaio por parte do editor da revista *Dana*, W. K. Magee, em Janeiro de 1904,⁸⁹² convertendo a tentativa fracassada de publicação em motivação inflamada para o reescrever e assim encetar uma obra, como relata no seu diário, o irmão Stanislaus Joyce, a 2 de Fevereiro de 1904, dia do aniversário de Joyce, e altura em que estava já quase terminado o primeiro capítulo de *Stephen Hero*: “He (Jim) has decided to turn his paper into a novel, and having come to that decision is just as glad, he says, that it was rejected.”⁸⁹³ Paralelamente, e por sugestão de George Russell,⁸⁹⁴ escreve “The Sisters”, conto publicado no jornal *Irish Homestead*, a 13 de Agosto de 1904 (primeiro

⁸⁹⁰ Cf. Cixous, *L'exil de James Joyce* 261. “Como bem nota Hélène Cixous, do retrato do artista só há ainda a promessa e o compromisso, firmados pela primeira assinatura do artista, contradizendo o que se anuncia no título do ensaio: “(...) c’est l’acte de naissance de James Joyce, sa première et émouvante signature d’artiste, une promesse et un engagement. (...) d’artiste, il n’y a guère de trace ici. Portrait peut-être, mais alors portrait d’avant Stephen, d’un artiste sans nom, d’un non encore artiste.” Cixous, *L'exil de James Joyce* 268- 269. (“[...] é o acto de nascimento de James Joyce, a sua primeira e emocionante assinatura de artista, uma promessa e um comprometimento. [...] do artista não há qualquer rastro aqui. Retrato talvez, mas então retrato antes de Stephen, de um artista sem nome, de um não-ainda artista.”)

⁸⁹¹ Assim o reconhecerá Joyce bastante mais tarde, como comprova a nota enviada a Sylvia Beach, a 21 de Janeiro de 1928, junto com a cópia que Mabel Joyce fizera do manuscrito: “Note: the foregoing pages are the first draft of an essay of *A Portrait of the Artist as a Young Man* and a sketch of the plot and characters, written in a copybook of my sister Mabel.” James Joyce, *Poems and Shorter Writings* 211, n. 1. (“Nota: as páginas precedentes são o primeiro rascunho de um ensaio de *A Portrait of the Artist as a Young Man* e o esboço da trama e personagens, escrito num caderno da minha irmã Mabel.”)

⁸⁹² Esta revista publicou, em Agosto do mesmo ano, um poema de Joyce, “Song”, incluído depois em *Chamber Music* (Londres 1907).

⁸⁹³ Citado por Richard Ellmann, *James Joyce* 152. “Ele (Jim) decidiu transformar o ensaio num romance e tendo tomado essa decisão ficou satisfeito, diz ele, por ter sido rejeitado.” Na mesma entrada do diário, publicado após a morte de Joyce, Stanislaus afirma ter sido o autor dos títulos *Stephen Hero* e *A Portrait of the Artist*, autoria improvável pois não só carece de alguma confirmação, como é até contrariada pela carta de Joyce a Stanislaus, de 28 de Fevereiro de 1905: “I am not quite satisfied with the title ‘Stephen Hero’ and am thinking of restoring the original title of the article ‘A Portrait of the Artist’ or perhaps better ‘Chapters in the Life of a Young Man’.” *SL* 56. (“Não estou completamente satisfeito com o título ‘Stephen Hero’ e estou a pensar retomar o título original do artigo ‘A Portrait of the Artist’ ou talvez melhor ‘Chapters in the Life of a Young Man.’”)

⁸⁹⁴ Poeta, escritor e pintor, apoiante do Movimento Nacionalista (do qual sempre Joyce se demarcou), George Russell, que havia lido entusiasticamente parte de *Stephen Hero*, convidou Joyce a escrever um conto para publicação no jornal a que na altura estava associado (e passou a dirigir no ano seguinte), sugerindo o eventual uso de um pseudónimo, talvez porque ele próprio o fazia, assinando com as iniciais “AE” (ou “A.E”). Russell aparece em *Ulysses*, enquanto personagem, no episódio “Scylla & Charybdis”, na pele do mais acérrimo opositor às teorias de Stephen sobre Shakespeare, vide *U* 9. 46-53.

aniversário da morte da mãe). Esse conto dá início à obra que viria a chamar-se *Dubliners*, assinada com o pseudónimo “Stephen Daedalus”, nome do protagonista de *Stephen Hero*, sendo o apelido a versão latinizada do grego *Daidalos*, depois simplificada, “Dedalus”, em *A Portrait of the Artist* e *Ulysses*. Ainda no mesmo jornal, publica, em Setembro e Dezembro do mesmo ano, mais dois contos, “Eveline” e “After the Race”.⁸⁹⁵

Em 1907, Joyce decide reescrever os cerca de vinte seis capítulos (à volta de mil páginas manuscritas) de *Stephen Hero*, aos seus olhos um texto menor, razão pela qual o manteve muito tempo na obscuridade (só viria à luz postumamente, em 1944), tendo mesmo destruído parte dos manuscritos (durante uma discussão doméstica sobre questões de sobrevivência, “writing and eating”), salvos do fogo pela providencial intervenção de Eileen Joyce, sua irmã.⁸⁹⁶ A par da fase final de reescrita de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, além de *Exiles* (seu único texto dramático) e de *Pomes Penyeach* (livro de poemas), Joyce vai tecendo outros retratos do artista, *Ulysses*,

⁸⁹⁵ O uso de um pseudónimo deveu-se, segundo o seu irmão, à vergonha que sentira pelo facto de se tratar de um jornal de agricultura, depreciativamente referido em *Ulysses*, “the pig’s paper” (*U* 9. 331). Na sequência de queixas por parte dos leitores, o director do jornal, H. F. Norman, prescindiu da colaboração de Joyce após a publicação do terceiro conto. Sobre este assunto, vide Ellmann, *James Joyce* 169-170. Apesar de a composição de *Dubliners* estar concluída em 1907, a obra só viria a ser publicada alguns anos mais tarde, para desespero de Joyce, em 1914. Após vários episódios de censura, e apesar de ter acedido a fazer as alterações sugeridas pelo editor (omitir alguns contos, mudar o nome de alguns lugares) na esperança de poder depois publicá-lo integralmente, em 1911 Joyce não só sofreu a recusa de publicação, como viu queimadas as mil cópias já impressas. Sobre este assunto, vide carta de Joyce, relatando os factos e manifestando a sua revolta, enviada à imprensa em Agosto de 1911, reproduzida depois na revista *The Egoist*, a 15 de Janeiro de 1914, com uma nota de Ezra Pound em sua defesa, *SL* 197-199 e 208-209.

⁸⁹⁶ Vide Richard Ellmann, *James Joyce* 325. Numa carta a Harriet Shaw Weaver (6 de Janeiro de 1920) Joyce resume o que acontecera aos manuscritos de *Stephen Hero*: “The ‘original’ original I tore up and threw in to the stove about eight years ago in a fit of rage on account of the trouble over *Dubliners*. The charred remains of the MS were rescued by the family fire brigade and tied up in an old sheet where they remained for some months. I then sorted them out and pieced them together as best I could and the present MS is the result.” *SL* 247. (“O original ‘original’ rasguei e atirei para a lareira há oito anos num acesso de raiva por causa dos problemas com *Dubliners*. Os restos queimados do MS foram salvos pelos bombeiros da família e atados num velho tecido onde permaneceram durante meses. Ordenei-os depois e juntei-os o melhor que pude e o presente MS é o resultado.”) O episódio foi confirmado por Eileen numa entrevista concedida à BBC em 1953, no programa “Portrait of James Joyce” (vide Ellmann, *James Joyce* 325, n. 62) Porém, a inexistência de quaisquer vestígios de fogo no que resta do manuscrito suscita, entre alguns especialistas, a dúvida da veracidade do ocorrido.

inicialmente gizado como último conto de *Dubliners*, *Giacomo Joyce* e *Finnegans Wake*. No final de *A Portrait of the Artist*, duas das três datas,⁸⁹⁷ Dublin 1904 e Trieste 1914, celebram, à guisa de inscrição tumular, o limite da fase da vida contada e começo da seguinte, bem como o princípio e o fim do percurso ou experiência de escrita desde *Stephen Hero*. No mesmo gesto, Joyce assinala o lugar onde nasceu (em Rathgar, subúrbio de Dublin) e o primeiro lugar de exílio (Trieste).⁸⁹⁸

(1.1.2) *Words. Was it their colours?*

Delineado de forma impressionista, *A Portrait of the Artist as a Young Man* apresenta-se como um complexo quadro composto por diferentes momentos do percurso de crescimento e libertação do artista, Stephen Dedalus.⁸⁹⁹ Desviando-se do cânone autobiográfico, Joyce tece um auto-retrato do estudante-que-quer-ser-marinheiro, “the great artificer”, “the hawk”, “the wanderer”, como se traçasse o retrato de um outro, de um duplo, cuja identidade é, aparentemente, firmada pelo título. Para o jovem Stephen, a literatura designa o que está entre a poesia e “the chaos of unremembered writing”,⁹⁰⁰

⁸⁹⁷ P 36. A terceira data, 1829, refere-se ao momento histórico da promulgação da lei da emancipação da Irlanda.

⁸⁹⁸ Omissa fica Paris para onde Joyce partira em 1902 com o objectivo de estudar medicina, regressando a Dublin poucos meses depois devido à doença grave da mãe. É também para Paris que, em Outubro de 1904, partirá com Nora, passando por Londres, seguindo para Zurique atrás de uma promessa de trabalho que não se cumpriu. Parte depois para Trieste, onde, depois de ter passado algum tempo em Pola (na altura, cidade austríaca) permanecerá alguns anos (1905-1915), interrompidos por um período em Roma (1906-1907).

⁸⁹⁹ A obra está organizada em cinco capítulos, cada um deles dividido em várias partes ou secções delimitadas por uma linha de cinco asteriscos: quatro o primeiro e o quinto, cinco o segundo, três o terceiro e o quarto.

alusão à escrita como reescrita, repetição de repetição, cujo mérito consiste em retratar ou dar alguma visibilidade à invisibilidade – “Its merit lay in its portrayal of externals (...).”⁹⁰¹ É privilegiando a imaginação e a fantasia que Joyce recria ou forja a sua história a partir da sua vida, como manifestam as palavras inflamadas de Stephen, num momento essencial da obra (a que dedicaremos a necessária atenção mais adiante): “To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life!”⁹⁰²

Só forjando, elidindo, errando, se pode contar, na medida em que, como diz Derrida, não há memória sem esquecimento, pois o dom de Mnemosyne nunca se dá inteiramente, e, como tal, o traço, a escrita, não pode traduzir sem trair o evento, sem desconjuntar o ser, o tempo. Daí o apelo compungido que ecoa em *Finnegans Wake*, dissemelhante e idêntico à suplica a Mnemosyne de Giordano Bruno, anteriormente referido, invocativo também de Lethe: Anna Livia é outro nome para o rio Liffey onde se escuta, pela similitude fónica, a palavra “oblivion”:

O

tell me all about

Anna Livia! I want to hear all (...).⁹⁰³

⁹⁰⁰ *Stephen Hero: Part of the first Draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Theodore Spencer (revised edition with additional material and a Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon). London: Jonathan Cape, 1977. 82. Doravante referenciada por *SH*. “o caos da escrita não-lembrada (...).”

⁹⁰¹ *SH* 82. “O seu mérito reside no seu retrato do exterior (...).”

⁹⁰² *P* 156. “Viver, errar, cair, triunfar, recriar vida a partir da vida!” Trata-se possivelmente de uma alusão a um provérbio de “Proverbs of Hell”, do poema *The Marriage of Heaven and Hell*, de William Blake, “Improvement makes straight roads; but the crooked roads without improvement are roads of genius.” (66). Blake, *The Complete Poems* 110. Este princípio é reformulado em *Ulysses*, quando Stephen defende o génio de Shakespeare, falando ao mesmo tempo de si, ecoando, uma vez mais, a apologia do excesso de Blake: “A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery.” *U* 9. 228-229 (156).

⁹⁰³ *FW* 196. “Oh conta-me tudo sobre Anna Livia! Quero ouvir tudo (...).”

Constituído por cinco capítulos, cada um deles dividido em várias partes ou secções delimitadas por uma linha de cinco asteriscos (quatro o primeiro e o quinto, cinco o segundo, três o terceiro e o quarto), *A Portrait of the Artist* apresenta uma estrutura espaço-temporal fluida, distorcendo claramente as categorias de tempo e espaço da narrativa convencional. Mais, perto do final, o texto toma a forma de diário e, por conseguinte, a enunciação que até ali fora feita na terceira pessoa, “he”, muda para primeira, “I”, sintoma do desejo narcísico de autonomia, de emancipação, de afirmação da identidade do artista saído da fase de adolescente, modelo repetido diferentemente em *Ulysses*. Tanto o título *Stephen Hero* como a estrutura de *A Portrait of the Artist* foram inspirados pela balada “Turpin Hero”, apontada por Stephen como paradigma das suas teorias estéticas: “This progress you will see easily in that old English ballad *Turpin Hero* which begins in the first person and ends in the third person.”⁹⁰⁴

A Portrait of the Artist começa com uma história e como uma história, imitando a narrativa tradicional, “Once upon a time”, princípio fragmentário que se apresenta como suplemento da origem arruinada, dando conta da imemorabilidade da memória, da impossibilidade de reconstituição dessa fase da infância (do latim *infans*, “incapaz de falar”), de assistir ao seu próprio nascimento, obstáculo incontornável que Joyce, à semelhança de Santo Agostinho (o segundo nome de baptismo de Joyce),⁹⁰⁵ havia lamentado na abertura de “A Portrait of the Artist”, salientando o carácter críptico e insondável da memória, ao pensá-la como monumento impenetrável e vazio, um cenotáfio:

⁹⁰⁴ P 194. “Este progresso vê-lo-ás facilmente naquela velha balada *Turpin Hero* que começa na primeira pessoa e a acaba na terceira.” A balada conta os feitos do salteador Richard Turpin (1706-1739), anti-herói eliminado pelo sistema judicial mas imortalizado pela escrita (contos populares e indirectamente por Joyce) e pelo canto.

⁹⁰⁵ Também Santo Agostinho se dá conta origem arruinada da memória, da impossibilidade de contar o início da sua vida, de regressar a esse passado imemorial, ao tempo em que permanecera no ventre materno, bem como ao da primeira infância. Vide Santo Agostinho, *As Confissões*, Livro I.

The features of infancy are not commonly reproduced in the adolescent portrait for, so capricious we are, that we cannot or will not conceive the past in any other than its iron memorial aspect. Yet the past assuredly implies a fluid succession of presents, the development of an entity of which our actual present is a phase only.⁹⁰⁶

Pondo em cena o começo como recomeço, a inevitabilidade de começar recomeçando, como insistentemente sublinha Derrida, Joyce começa por contar o que ouviu contar, começa por repetir, como Sócrates ao recontar o mito da escrita, uma história que remete para um tempo indefinido, fora do tempo, “Once upon a time”, um tempo de ideal harmonia, “and a very good time it was”, à volta da qual se estrutura o primeiro quadro da infância pincelado a partir das trevas do esquecimento, como que obedecendo às palavras enunciadas em *Finnegans Wake*: “Now just wash and brush up your memoirias a little bit.”⁹⁰⁷ Assinalando graficamente a ruína da origem, a interrupção ou o silêncio das reticências suspende a história para dar início a um outro começo igualmente arruinado, a uma outra história, a do artista:

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow
coming down along the road and this moocow that was coming down
along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...

⁹⁰⁶ “A Portrait of the Artist”, *Poems and Shorter Writings* 211. “As características da infância não são normalmente reproduzidas no retrato do adolescente porque, caprichosos como somos, não conseguimos, ou não queremos, conceber o passado de outra forma que não seja na sua expressão de férreo memorial. Contudo, o passado implica indubitavelmente uma sucessão fluida de presentes, o desenvolvimento de uma entidade da qual o nosso presente actual é apenas uma fase.”

⁹⁰⁷ *FW* 507. “Agora lava e escova as tuas *memóirias* (paranomástico de ‘memories’, ‘memorials’ e *moira*, “destino”) um bocadinho.”

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.

*O, the wild rose blossoms
On the little green place.*

He sang that song. That was his song.

O, the green wothe botheth.

When you wet the bed first it is warm then it gets cold. His mother put on the oilsheet. That had the queer smell.

His mother had a nicer smell than his father. She played on the piano the sailor's hornpipe for him to dance. He danced:

*Tralala lala,
Tralala tralaladdy,
Tralala lala,
Tralala lala.*

Uncle Charles and Dante clapped. They were older than his father and mother but uncle Charles was older than Dante.⁹⁰⁸

⁹⁰⁸ P 7. “Era uma vez, há muito tempo, nos bons tempos de outrora, uma vacamuu que vinha pela estrada fora e esta vacamuu que vinha pela estrada fora encontrou um amor de rapazinho chamado *baby tuckoo* ...

O pai contava-lhe aquela história: o pai olhava-o através de um vidro: tinha a cara peluda.

Ele era (o) *baby tuckoo*. A vacamuu vinha estrada abaixo onde morava Betty Byrne: ela vendia doce de limão.

Oh, a rosa brava floresce

No pequeno lugar verde.

Ele cantava aquela canção. Era a sua canção.

Oh a losa vede flolesce.

Quando molhas/se molha a cama, primeiro é quente depois fica frio. A mãe colocou o oleado. Tinha o cheiro estranho.

A mãe tinha um cheiro melhor do que o do pai. Ela tocava ao piano a música *sailor's hornpipe* para ele dançar. Ele dançava.

*Tralalá lalá,
Tralalá traláláli,
Tralalá lalá,
Tralalá lalá.*

A história é contada a várias vozes imitando o registo oral: primeiro é contada pelo pai, depois recontada pela voz da criança simulada e mediada pela voz do adulto que a escreve. Assim será ao longo da obra, com a diferença que a linguagem evolui reflectindo o crescimento e desenvolvimento de Stephen. É através desta história, ou fábula, que a criança tem a primeira consciência de si ou noção de identidade, identificando-se com o protagonista da história, “He was baby tuckoo”: se, por um lado, corresponde ao processo de crescimento da criança, por outro, sugere a construção da memória e da identidade como efabulação. Além disso, demarcada pela pontuação, a formulação em início de parágrafo prenuncia o distanciamento, o isolamento, que acompanhará a afirmação da sua identidade.

Dois planos se entrecruzam neste início. A um primeiro nível, a linguagem sinestésica do quadro inicial traduz, segundo a perspectiva da criança, as primeiras memórias, o processo de construção espacial do seu mundo através da conjugação de impressões facultadas pelos sentidos de tudo o que o rodeia, referentes a um período indefinido de tempo. Primeiro, a memória auditiva da história contada pelo pai; depois, a memória visual de quem lhe conta a história (a cara do pai, barbuda, olhando-o através do monóculo, ou do vidro de um copo aludindo ao seu alcoolismo); em seguida, a memória do paladar pela referência aos doces “lemon platt”, ligada à primeira figura feminina do quadro, Betty Byrne,⁹⁰⁹ repetida pouco depois, “cachou”, aludindo, tal como a memória táctil que se lhe segue, à sensação de quente e frio na cama; e por último, a memória olfactiva, o cheiro do oleado, a diferença entre o odor da mãe e do pai. Se a

O tio Charles e Dante batiam palmas. Eram mais velhos do que o pai e a mãe, mas o tio Charles era mais velho do que Dante.”

⁹⁰⁹ O nome é identificado por Don Gifford como sendo o da dona da mercearia que na altura existia em Martello Terrace onde morou a família Joyce. Dois lugares e vários tempos se justapõem no início de *A Portrait*: Brighton Square, referido na carta do pai anteriormente citada, foi onde Joyce viveu os dois primeiros anos de vida, antes de a família se mudar para Martello Terrace, lugar indirectamente referido através de Betty Byrne e Eillen Vance. Vide Gifford, *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and a Portrait of the Artist* (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1982) 133.

memória do pai está ligada à história, à narrativa, à linguagem, a da mãe está ligada à música, ao canto e à dança, mas ao contrário do que acontece com o pai, o aspecto visual da mãe é estranhamente omitido. Porém, será precisamente a memória do rosto da mãe moribunda ou morta que, sob a forma de espectro, continuamente reaparecerá e assombrará Stephen ao longo de *Ulysses*.

A um outro nível, este quadro, gizado de acordo com os preceitos estéticos do artista que já não é jovem e muito menos criança, apresenta-se como uma recriação genial da sua gênese e da gênese bíblica, tanto uma como outra próteses ou simulacros da origem. Aliás, o esquecimento, a ruína da origem ou o apagamento da memória, de que só mais tarde Stephen tem consciência, encontra-se neste passo graficamente traduzido pelas reticências e espaços brancos.⁹¹⁰ A história começa pela referência a um animal, “a moocow”, que vai ao encontro da criança, respeitando a ordem bíblica da criação: antes do homem e da mulher, os animais, sendo a sua aparente primazia, no episódio bíblico, afinal a instituição da pesada herança de sujeição determinada pelo acto de nomeação, como alerta Derrida ao repensar a questão do animal e do humano.⁹¹¹

⁹¹⁰ No início da adolescência (penúltima secção do segundo capítulo), quando Stephen olha para a sua infância, constata a impossibilidade de a rememorar, resumindo sua vida até ali a alguns nomes e acontecimentos marcantes: “The memory of his childhood suddenly grew dim. He tried to call forth some of its vivid moments but could not. He recalled only names. Dante, Parnell, Clane, Clongowes. A little boy had been taught geography by an old woman who kept two brushes in her wardrobe. Then he had been sent away from home to a college, he had made his first communion and eaten slim jim out of his cricket cap and watched the firelight leaping and dancing on the wall of a little bedroom in the infirmary and dreamed of being dead, of mass being said for him by the rector in a black and gold cope, of being buried then in the little graveyard of the community off the main avenue of limes. But he had not died then.” P 85-86. (“A memória da infância nublara-se-lhe subitamente. Tentou evocar alguns dos seus momentos mais vívidos mas não conseguiu. Apenas recordava nomes. Dante, Parnell, Clane, Clongowes. Um rapazinho tinha aprendido geografia com uma senhora idosa que guardava duas escovas no roupeiro. Depois mandaram-no de casa para o colégio, fizera a primeira comunhão e comera chupa-chupa de alteia do seu boné de *cricket* e observara/contemplara a labareda /luz do fogo saltando e dançando na parede do pequeno quarto da enfermaria e sonhara estar morto, e que tinha sido rezada uma missa por ele pelo reitor com paramentos preto e dourado, de ser depois enterrado no pequeno cemitério da comunidade à saída da avenida de tílias. Mas não morrera naquela altura.”

⁹¹¹ Ainda que de forma menos radical, a questão do animal é repensada quer em *Ulysses*, como vimos, quer na obra em que agora nos detemos: quase no final, ao discorrer sobre as suas teorias estéticas, a mente e o corpo, a emoção e o desejo, Stephen retoma a ideia do animal sugerida no momento da abertura

Na génese joyciana, os nomes são dados pelo pai, substituto do criador, “he had a hairy face”, e repetidos pelo filho: “moocow” resulta da justaposição do nome e da onomatopeia ou tradução da “voz” do animal, sendo aqui um animal diferente, pelo facto de constituir uma alusão a uma vaca lendária com traços humanos; “baby tuckoo”, o primeiro nome com que o protagonista se identifica, substituto do nome, Stephen, corresponde ao diminutivo de Joyce quando criança.⁹¹² A inclusão da canção configura o lugar como uma espécie de jardim do Éden, um paraíso à medida da criança criado pela ficção, “*O the wild rose blossoms/On the little green place*”, dando lugar às primeiras imagens da performance do artista: primeiro o canto (outra das artes de Joyce, como se

lembrando a sua animalidade: “(...) we are all animals. I also am an animal.” P 186. (“[...] somos todos animais. Eu também sou um animal.”)

⁹¹² Além de ecoar um dos epítetos da Irlanda em gaélico “sioda na mbo”, “Silk of the kine” (citado em *Ulysses*, U 1.403), “moocow”, como prova uma carta do pai de Joyce (31 de Janeiro de 1930), remete para uma história que este lhe costumava contar, tratando-se provavelmente de um conto tradicional sobre uma mágica vaca branca que levava os rapazinhos para uma ilha a fim de os treinar como heróis, devolvendo-os posteriormente às famílias: “I wonder do you recollect the old days in Brighton Square [1882-1884] when you were Babie Tuckoo, and I used to take you in the square and tell you about the cow that used to come from the mountain to take little boys across?”. *Letters of James Joyce* (II, III), ed R. Ellmann (New York: Viking, 1964) 212. Doravante referenciada por *L II* ou *III*. (“Pergunto-me se te lembras daquele tempo em Brighton Square quando eras ‘Babie Tuckoo’, e eu costumava levar-te à praça e contar-te da vaca que vinha da montanha para levar meninos para o outro lado?” Mantemos no original o diminutivo de Joyce dada a impossibilidade de tradução: ‘Babie Tuckoo’ significa, “bebé bem alimentado e aconchegado.”) Sobre este assunto, vide Don Gifford, *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* 132-133.

Símbolo irlandês oriundo da mitologia celta, a vaca (branca) é protagonista de vários contos tradicionais populares (há mesmo uma ilha, na costa de Connemara que guarda no nome a memória da lenda “Inishbofin”, “The Island of the White Cow”, e nela um lago com o mesmo nome, “Loch-bo-fine”, onde, segundo a lenda, em determinadas alturas, aparece à superfície a vaca branca que nele vive; outros lugares há cujo nome deriva da passagem da mítica vaca; “The Way of the White Cow” é a designação em gaélico da Via Láctea, “Bothar Bo Finne”), sendo *The Book of the Dun Cow (Lebor na hUidre)*, manuscrito do século XII, a mais antiga e importante compilação da tradição literária irlandesa (de que resta um fragmento), levada a cabo por um monge (Mailmur Mackelleher, no mosteiro de Clonmacnoise). Este livro é referido em “Ithaca”, penúltimo episódio de *Ulysses*, a par de outros preciosos exemplares de iluminuras, orgulho dos irlandeses, *Book of Kells* (séc. VIII/IX), *Garland of Howth*, e de outros livros sagrados da tradição cristã e judaica: “Torah, Talmud (...), Pentateuch, Book of the Dun Cow, Book of Ballymote, Garland of Howth, Book of Kells (...)” (U 17. 753-755 [564]).

No capítulo quinto, a fertilidade e docilidade associadas à vaca são substituídas pela imagem terrífica de um outro animal, uma porca, que devora as próprias crias, redesenhando de forma antitética os atributos da Irlanda: “Ireland is the old sow that eats her farrow.” P 185. (“A Irlanda é a porca [marrã] velha que come os seus bacorinhos.”)

sabe), “He sang that song”; depois, a dança,⁹¹³ “sailor’s hornpipe”, associada ao mar e à arte de navegar, motivos recorrentes na obra joyciana.

De notar que “place” substitui a palavra “grave” do poema original, seja porque uma versão mais anódina é cantada à criança ou porque ela assim a entendia, seja por se tratar de uma substituição efectuada pelo autor (ou aproveitamento da circunstância) para compor um cenário aparentemente paradisíaco, e assim dissimular a perda, a expulsão do paraíso, a morte, um dos motivos mais recorrentes da obra. A canção a que pertence o refrão é um epitáfio dedicado a uma menina, sendo a sua inclusão neste início um singular monumento à paradoxal condição da escrita insistentemente sublinhada por Derrida, a saber, a morte e a sobrevivência do evento, do modelo, como o mais próprio do traço.⁹¹⁴

Mas, se por um lado, os versos recitados de forma imperfeita mimam a linguagem singular da criança, por outro, constituem o primeiro momento de apropriação da linguagem, sintoma do desejo de reinvenção anunciado na epígrafe: a alteração das palavras cria uma impossível rosa verde, “*O, the green wothe botheth.*” Mais tarde, Stephen retoma estes versos admitindo o carácter fantasista da sua formulação, ao mesmo tempo que reafirma o desejo de se apropriar e reinventar a linguagem, de desafiar as normas, de usurpar o papel de criador, de comer o fruto

⁹¹³ Joyce costumava dançar passos da dança tradicional irlandesa no final dos momentos festivos, ou de encontros com amigos.

⁹¹⁴ Trata-se recriação do refrão de uma canção ou melhor de um epitáfio de H.S. Thompson, transcrito por Gifford:

“Oh Lily, sweet Lily, dear Lily Dale,
Now the wild rose blossoms
Over her little green grave,

‘Neath the trees of flowery vale.’ (Oh Lily, doce, Lily, querida Lily Dale, / Agora a rosa brava floresce/
Por cima da sua campinha verde, / Sob as árvores do florido vale.”)

Alusão identificada por Don Gifford, *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* 133.

proibido da árvore do conhecimento – “But you could not have a green rose. But perhaps some where in the world you could.”⁹¹⁵

Delimitado pelos asteriscos que realçam os seus contornos porosos, este primeiro quadro (a primeira das quatro partes ou secções que compõem o primeiro capítulo) consiste numa espécie de microcosmos da obra,⁹¹⁶ pelo facto nele estarem reunidos todos os motivos de *A Portrait*, como tentaremos demonstrar. Trata-se de um quadro configurado como um tríptico: o paraíso, a história recontada e interrompida pelas reticências; o retrato da criança no ambiente familiar, as suas *performances*; o inferno, a queda e a expulsão do “paraíso”. A música tocada ao piano pela mãe (coincidente com a arte da mãe de Joyce), cantarolada e dançada pela criança, marca a transição para a terceira parte do quadro, antecedendo a entrada de outras figuras que completam o círculo familiar: o tio Charles e Dante, governanta e preceptora. Sendo embora o nome familiar pelo qual Mrs. Hearn Conway era tratada na casa de Joyce,⁹¹⁷ Dante invoca de imediato o nome do insigne Dante Alighieri, poeta inspirador de Stephen (celebrado em vários passos e nomeado pouco antes do final nesta obra, bem como em toda a escrita joyciana, rebaptizado em *Finnegans Wake*, “Denti Alligator”⁹¹⁸), condenado ao exílio por razões políticas e religiosas, e cuja fama pela criação de aterradoras imagens do inferno, em *A Divina Comédia*, lhe valeu a cunhagem do adjectivo derivado do seu nome – o inferno será longa e dantescamente descrito, como medida de coacção para o arrependimento no sermão do padre jesuíta, no capítulo terceiro:

⁹¹⁵ P 12. “Mas não podias ter uma rosa verde. Mas talvez pudesses algures no mundo.”

⁹¹⁶ Também Hugh Kenner considera as duas primeiras páginas de *A Portrait* um microcosmos da obra. Vide “A Portrait in Perspective” in Hugh Kenner, *Dublin’s Joyce* (London: Chatto & Windus, 1955) 114.

⁹¹⁷ Resumida em “Ithaca”, a biografia de Dante refere o tempo em que esteve na casa de Stephen e o tempo em que morou no mesmo hotel de Bloom, ligando os dois protagonistas. Vide U 17.479-486 (556).

⁹¹⁸ FW 440.6.

Dante had two brushes in her press. The brush with the maroon velvet back was for Michael Davitt and the brush with the green velvet back was for Parnell. Dante gave him a cachou every time he brought her a piece of tissue paper.

The Vances lived in number seven. They had a different father and mother. They were Eileen's father and mother. When they were grown up he was going to marry Eileen. He hid under the table. His mother said:

His mother said:

– O, Stephen will apologize.

Dante said:

– O, if not, the eagles will come and pull out his eyes.

*Pull out his eyes,
Apologize,
Apologize,
Pull out his eyes.*

*Apologize,
Pull out his eyes,
Pull out his eyes,
Apologize.*

* * * * *⁹¹⁹

⁹¹⁹ P 7-8. “Dante tinha duas escovas no armário. A escova com costas de veludo castanho era para Michael Davitt e a escova com costas de veludo verde era para Parnell. Dante dava-lhe um ‘cachou’ (rebuçado ou pastilha de resina de *Acacia catechu*) de cada vez que ele lhe levava um pedaço de papel de seda.

Os Vance moravam no número sete. Tinham outro pai e outra mãe. Eram o pai e a mãe de Eileen. Quando fossem crescidos casaria com Eileen. Ele escondeu-se debaixo da mesa. A mãe disse:

– Oh, Stephen pede já perdão.

E Dante disse:

– Oh, se não o fizer, as águias virão e os olhos lhe arrancarão.

Os olhos lhe arrancarão,
Pedir perdão,
Pedir perdão,
Os olhos lhe arrancarão.

Pedir perdão,
Os olhos lhe arrancarão,
Pedir perdão,

Por outro lado, Dante alude obliquamente ao nome do protagonista de *O conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas, Pai, Edmond Dantes (injustamente condenado a um longo e cruel cativeiro, donde sairá para executar a sua vingança), eleito pelo jovem Stephen como herói e modelo nocturno a partir do qual se sonha e se auto-retrata.⁹²⁰ Com efeito, o nome Dante inicia o parágrafo introduzindo em contraponto as notas que precedem a dissonância, a interrupção da harmonia (a desinteligência política, figurada nas duas escovas de cor diferente, uma para cada líder, que comprometerá a noite de Natal, poucos anos depois), o fim do aparente paraíso.

A transgressão do preceito religioso, a verbalização do desejo da criança, ainda inconsciente da falta, de casar com Eileen, filha dos seus vizinhos protestantes,⁹²¹ facto omitido no texto, talvez simulando o que não era possível compreender naquela idade, desencadeia a reacção da mãe: ao chamar a atenção para a necessidade de se retractar da acção pecaminosa, de pedir perdão, pronuncia pela primeira vez o nome da criança, “Stephen”, figurando numa breve linha a relação entre a personagem e a mãe, a intensidade do afecto e a tensão causada pelas futuras divergências religiosas,⁹²² análoga

Os olhos lhe arrancarão.

* * * * *

⁹²⁰ “The evenings were his own; he pored over a ragged translation of *The Count of Monte Cristo*. The figure of that dark avenger stood forth in his mind for whatever he heard or divined in childhood of the strange and terrible. (...) and in his imagination he lived a long train of adventures, marvellous as those in the book itself, towards the close of which appeared an image of himself, grown older and sadder, standing in moonlight garden with Mercedes (...).” P 58. (“As noites pertenciam-lhe; mergulhava numa esfarrapada tradução de *O Conde de Monte Cristo*. A figura daquele sombrio vingador representava na sua mente tudo o que de estranho e horrível ouvira ou pressentira na sua infância. [...] e na sua imaginação vivia uma longa série de aventuras maravilhosas como as do livro, no final do qual aparecia a imagem de si mesmo, mais velho e mais triste, permanecendo num jardim ao luar, na companhia de Mercedes [...].”)

⁹²¹ A família Vance vivia, na realidade, no número quatro (e não no sete). Na vida real, as duas famílias partilhavam a paixão pela música, passando muitos serões cantando e tocando em conjunto. Quanto a Joyce e Eileen, eram inseparáveis nos períodos de férias (à semelhança de Stephen e Eillen como transparece depois em *A Portrait*) e o futuro casamento entre eles, ao contrário do que transparece no texto, terá mesmo sido uma possibilidade bem acolhida e objecto de conversa entre os respectivos progenitores. Sobre este assunto, vide Ellmann, *James Joyce* 25-31.

à existente entre Joyce e a mãe. Em *Ulysses*, no décimo quinto episódio, “Circe”, o fantasma da mãe de Stephen repete o apelo sob a forma de intimação: “Repent! O, fire of hell!”⁹²³

Com poucas diferenças, a fábula protagonizada por Dante, Stephen e a mãe é uma recriação do primeiro texto de um conjunto de quarenta fragmentos em prosa (inicialmente seriam setenta e uma), que Joyce designará por *Epiphanies*, cuidadosamente registados ao longo de alguns anos (possivelmente entre 1902 e 1904), esparsas notas de sonhos, fragmentos de conversas, inscrições de efémeros eventos – “(...) little errors and gestures – mere straws in the wind – by which people betrayed the very things they were most careful to conceal.” –,⁹²⁴ guardados e maturados por Joyce até integrar parte delas nas suas obras. São poucas mas significativas as diferenças do episódio registado na epifania: a referência ao lugar onde ocorreu, Martello Terrace; é o pai de Eillen, Mr. Vance, o representante do protestantismo, a exigir o pedido de desculpas, citando a punição como forma de coação; é Jim, diminutivo familiar de Joyce, a repetir para si próprio as palavras terríveis, o que sugere que este momento se reportará a uma fase posterior de memorização e interiorização da consequência da falta

⁹²² No final, numa das entradas do diário, Stephen dá conta de um desses momentos: “24 March: Began with a discussion with my mother. Subject: B.V.M. [Blessed Virgin Mary].” P 224. (“24 de Março: Começou com uma discussão com a minha mãe. Assunto SVM. [Santa Virgem Maria]”)

⁹²³ U 15. 4212 (474). Stephen (tal como Joyce) é incessantemente assombrado pelo fantasma da mãe, sobretudo pelo facto de se ter negado a confessar-se e a rezar quando ela se encontrava à beira da morte. A acusação formulada por Buck Mulligan repete num tom bem diferente o que Cranly lhe dissera perto do final de *A Portrait of the Artist* (vide P 218): “– You could have knelt down, damn it, Kinch, when your dying mother asked you, Buck Mulligan said. I’m hyperborean as much as you. But to think of your mother begging you with her last breath to kneel down and pray for her. And you refused. There is something sinister in you (...)” U 1.91-94 (5). (“– Podias ter-te ajoelhado, que diabo, Kinch, quando a tua mãe moribunda te pediu, disse Buck Mulligan. Sou tão hiperbóreo quanto tu. Mas pensar na tua mãe suplicando com o último suspiro que te ajoelhasses e rezasses por ela. E tu recusaste. Há algo de sinistro em ti [...]”). A palavra hiperbóreo (relativa a um povo que, segundo a mitologia grega, vivia para lá do vento norte, numa terra de sol e abundância) reenvia para “O Anticristo” de Nietzsche, onde é usada para designar os que estão “acima da multidão”. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 13.

⁹²⁴ “(...) pequenos erros e gestos – meras palhas ao vento – através das quais as pessoas traíam justamente aquilo o que dissimulavam com todo o cuidado.” A. Walton Litz cita as palavras de Joyce, reportadas por Stanislaus, sobre estas notas dispersas, na introdução de “Epiphanies”. “Epiphanies”, *Poems and Shorter Writings* 157.

cometida (ou será provavelmente um sonho).⁹²⁵ Repetida no texto pela criança, como sugere o itálico, a lengalenga medonha representa minimalmente os momentos de terror vividos pelo jovem Stephen, então com dezasseis anos, quando durante o retiro espiritual, teme e anseia pela confissão, como adiante veremos.

Ao pôr na boca de Dante, fervorosa devota do catolicismo, a paródia de um provérbio do Antigo Testamento, recriado na forma de um hino protestante para ensinamento das crianças, Joyce reúne os dois ramos religiosos desavindos mostrando que ambos partilham uma mesma e cruel tirania, um mesmo Deus intolerante e castigador.⁹²⁶ E, no mesmo gesto, relata sinodoicamente o martírio (do grego, *martyr*, “testemunha”, derivado do sânscrito *smarati*, “lembrar”) de Stephen, os anos difíceis da sua juventude passados nos colégios de jesuítas, primeiro no de Clongowes Wood e depois no de Belvedere (descritos nos quatro primeiros capítulos):⁹²⁷ da dificuldade de

⁹²⁵ “[Bray: in the parlour of the house in Martello Terrace].

Mr Vance (*comes in with a stick*) —...O, you know, he’ll have to apologise, Mrs Joyce.

Mrs Joyce — O yes... Do you hear that, Jim?

Mr Vance — Or else — if he doesn’t the eagles’ll come and pull out his eyes.

Mrs Joyce — O, but I’m sure he will apologise.

Joyce (*under the table, to himself*):

—Pull out his eyes,

Apologise,

Apologise,

Pull out his eyes.

Apologise,

Pull out his eyes,

Pull out his eyes,

Apologise.”

“Epiphanies”, *Poems and Shorter Writings* 161.

⁹²⁶ “The eye *that* moketh at his father, and despiseth to obey *his* mother, the ravens of the valley shall pick it out, and the young eagles shall eat it.” “Proverbs”: 30-17. (“Os olhos *que* zombam do pai ou desprezam a obediência da mãe, corvos do ribeiro os arrancarão e os pintãos da águia os comerão.” *Bíblia Sagrada*). O hino derivado deste provérbio é de Isaac Watts. Sobre este assunto, vide Don Gifford, *Joyce Annotated: Notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man* 134.

⁹²⁷ Não foi exactamente esta a experiência de Joyce, como ele próprio o testemunhará fazendo justiça ao humanismo de alguns dos seus professores, bem como aos preciosos ensinamentos por eles ministrados: “I don’t think you will easily find anyone to equal them”, terá dito Joyce ao compositor Phillipp Jarnach, citado por Ellmann, *James Joyce* 27. Na mesma página é referido que, nos primeiros tempos de internato, e para minimizar o sentimento de perda e isolamento, pelo afastamento da família em tão tenra idade,

integração no sistema ao questionamento dos preceitos religiosos, da emergência precoce da sexualidade, reprimida e condenada pela religião, à turbulência adolescente, dos dilemas morais (e terror do inferno) ao arrependimento, da aceitação dos mandamentos católicos, ponderando até a sua vocação religiosa – além ter desempenhado o papel de ajudante de missa, Stephen, replicando o que de facto de passara com Joyce, chega mesmo a pensar-se na pele de eclesiástico: “The Reverend Stephen Dedalus, S. J.” –,⁹²⁸ à rejeição radical da fé em prol de uma outra “fé”, uma outra religião, a arte, proclamando como seu único mandamento o de Lúcifer, como se viu: “*non servian*. I will not serve.”⁹²⁹ Antes do final, o mandamento é repetido duas vezes, a última das quais quando elege como suas armas o silêncio, o exílio e astúcia:

*I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – *silence, exile, and cunning.**⁹³⁰ (itálicos meus)

Joyce não pernoitava no dormitório mas na enfermaria entregue aos cuidados de uma enfermeira, “Nanny Glavin”.

⁹²⁸ P 146. “O Reverendo Stephen Dedalus, S. J.” Ao antever-se como eclesiástico, vê associado ao seu nome um rosto cego de contornos e cores indefinidos: “(...) an undefined face or colour of a face. (...) The face was eyeless and sour-favoured and devout, shot with pink tinges of suffocated anger.” P 146. (“[...] um rosto indefinido ou cor de um rosto. O rosto não tinha olhos e era azedo e devoto, injectado de manchas cor de rosa de fúria sufocada.”)

⁹²⁹ P 109. Cf. página 40 deste estudo.

⁹³⁰ P 222. “Não servirei mais aquilo em que já não acredito/creio, quer se chame meu lar, minha pátria, ou minha igreja: tentarei expressar-me num modo de vida ou arte tão livremente quanto possa, usando para minha defesa as únicas armas que me permito usar – silêncio, exílio e astúcia.” Numa carta a Nora, de 29 de Agosto de 1904, Joyce esclarece qual o seu posicionamento em relação aos valores tidos como essencialmente irlandeses, a sua firme rejeição, e, ao mesmo tempo, o rumo incerto da sua vida e o desejo de partir (consumado pouco depois, a 8 de Outubro, com Nora). E, ao fazê-lo, traça o seu auto-retrato ou autobiografia em algumas linhas: “My mind rejects the whole present social order and Christianity – home, the recognized virtues, class of life and religious doctrines. (...) My home was simply a middle-class affair ruined by spendthrift habits which I have inherited. My mother was slowly killed, I think, by my father’s ill treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct. / (...) Six years ago I left the Catholic Church, hating it most fervently. (...) I made a secret war upon it when I was a student

Atrozes, as palavras de Dante invocam o castigo correspondente ao pecado, a condenação ao inferno da cegueira, motivo recorrente da obra de Joyce (e tormento que não cessará de o afligir). Um desses momentos, o primeiro declaradamente épico, refere-se ao episódio (passado de facto com Joyce) em que Stephen, na sequência do injusto castigo de reguadas aplicado por Father Dolan (ignorando a dispensa de trabalhar que lhe fora dada por outro padre pelo facto se terem partido os óculos), ganha coragem para apresentar queixa ao reitor, tendo para tal que atravessar um longo corredor, uma labiríntica e sombria galeria de quadros que não vê, compensando em pensamento o que a sua fraca visão e o véu das lágrimas interdita e paradoxalmente lhe possibilitam. Entre os retratos de santos que pensa ver e pelos quais se vê visto, “looking down on him”, está o de Luís Gonzaga, patrono dos jovens e dos nobres (que tudo deixou em prol da sua fé),⁹³¹ cujo nome será adoptado por Joyce na cerimónia do crisma (Aloysius), e o de Francisco Xavier, patrono do colégio de Belvedere onde ingressará depois:

He passed along the narrow dark corridor, passing little doors that
were the doors of the rooms of the community. He peered in front of

and declined to accept the positions it offered me. By doing this I made myself a beggar but retained my pride. Now I make open war upon it by what I write and say and do. I cannot accept the social order except as a vagabond. I started to study medicine three times, law once, music once. A week ago I was arranging to go away as a travelling actor. I could put no energy into de plan because you kept pulling me by the elbow. (...) *SL* 25-26. (A minha mente rejeita toda a presente ordem social e a cristandade – o lar, as virtudes reconhecidas, nível de vida e doutrinas religiosas. (...) O meu lar era simplesmente um caso de classe média arruinado pelos hábitos perdulários que herdei. A minha mãe foi morta lentamente, penso, pelos maus tratos do meu pai, pelos anos sofrimento, e pela minha franqueza cínica. / (...) Deixei a igreja católica há seis anos, odiando-a fervorosamente. (...) Fiz-lhe uma guerra secreta quando era estudante e recusei aceitar os cargos que me ofereceu. Fazendo isto tornei-me num pedinte mas mantive o meu orgulho. Agora faço-lhe guerra aberta com o que escrevo e digo e faço. Não posso aceitar a ordem social excepto como vagabundo. Comecei a estudar medicina três vezes, direito uma vez, música uma vez. Há uma semana estava a preparar-me para partir como actor itinerante. Não consegui pôr nenhuma energia no plano porque não paravas de me puxar pelo braço.”)

⁹³¹ Vide Ellmann, *James Joyce* 30-31. Um dos aspectos deste santo salientados e condenados por Stephen, em conversa com Cranly, refere-se à contenção absoluta nas manifestações de afecto para com as mulheres, nomeadamente a mãe (nos primeiros tempos do colégio, ao ser confrontado com a pergunta se beijava a mãe, Stephen responde primeiro afirmativamente e depois, perante o escárnio geral, negativamente) – atitude em face da qual é pejorativamente apelidado de “pig” por Cranly. Vide *P* 218.

him and right and left through the gloom and thought that those must be portraits. It was dark and silent and his eyes were weak and tired with tears so that he could not see. But he thought they were the portraits of the saints and great men of the order who were looking down on him silently as he passed: saint Ignatius Loyola holding an open book and pointing to the words *Ad Majorem Dei Gloriam* in it; saint Francis Xavier pointing to his chest; (...) saint Aloysius Gonzaga, (...), all with young faces because they died when they were young (...).⁹³²

No final, não só verá reconhecida a injustiça de que fora alvo, como conquistará o respeito e admiração dos colegas que o aplaudem e carregam em ombros, prestando-lhe honras de herói. Saberemos depois através do pai de Stephen a quem o reitor contou o episódio, como o feito heróico foi anedótico.⁹³³

Voltemos à epifania em que atentámos. Ela é a antítese do conceito bíblico: além de não cumprir o que parece prometer, a revelação, preconiza o sacrifício dos olhos ou cegueira. A epifania, do grego *epiphaneia*, “aparição”, “manifestação”, palavra derivada de *epiphainein* (*epi*, “a”, “em”, e *phainein*, “manifestar”, “mostrar”, que

⁹³² P 51. “Passou pelo estreito e escuro corredor, passando as pequenas portas dos quartos da comunidade. Perscrutava com o olhar à sua frente e à direita e à esquerda através da obscuridade e pensou que aquilo deviam ser retratos. Estava escuro e silencioso e os seus olhos estavam fracos e cansados com lágrimas e por isso não conseguia ver. Mas pensou que deviam ser os retratos dos santos e dos grandes homens da ordem que o olhavam silenciosamente à medida que passava: Santo Inácio de Loiola segurando um livro aberto e apontando para as palavras *Ad Majorem Dei Gloriam*; S. Francisco Xavier apontando para o peito; S. Luís Gonzaga (...) todos com rostos jovens porque haviam morrido ainda jovens (...).” *Ad Majorem Dei Gloriam [À Grande Glória de Deus]* é o mote jesuíta por excelência: devia ser escrito pelos alunos do colégio no início de cada página do caderno, Stephen repete-o abreviando “A.M.D.G”, por força do hábito nas suas incursões poéticas (Vide P. 65); Joyce repete-o diferentemente em *Finnegans Wake*, retirando-lhe as maiúsculas, substituindo a parte que suprime pelas iniciais, fora de ordem, de *Laos Deo Semper*: “Ad majorem l.s.d.! Divi gloriam.” FW 418.4.

⁹³³ “Father Dolan and I, when I told them all at dinner about it, Father Dolan and I had a great laugh over it. *You better mind yourself, Father Dolan, said I, or young Dedalus will send you up for twice nine. We had a famous laugh together over” Ha!Ha!Ha!*” P 67. (“Father Dolan e eu, quando contei a história a todos ao jantar, Father Dolan e eu rimo-nos à gargalhada. *Tenha cuidado*, disse-lhe eu, *ou o jovem Dedalus mandá-lo-á lá acima apanhar nove palmatoadas em cada mão. Muito nos rimos. Ha!Ha!Ha!*”)

partilha com *phantasma* a raiz indo-europeia **bha-*, “brilhar”), implica no sentido religioso a ideia de revelação, designando a festa litúrgica comemorativa da apresentação de Cristo aos Reis Magos. A epifania, tal como a pensa Joyce, consiste no instante de revelação súbita passível de ser produzido por um acontecimento normal ou *numa fase memorável da mente*. Por outras palavras, a epifania consiste na manifestação do extraordinário no trivial, como explica Stephen em *Stephen Hero*:

By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.”⁹³⁴

Prosseguindo a explicação, para dar um exemplo de epifania ao seu colega Cranly, Stephen toma o relógio de Ballast Office, cuja particularidade é mostrar a um tempo dois tempos diferentes (segundo dois fusos horários), como objecto do quotidiano que pode ser visto de forma renovada:

It is only an item in the catalogue of Dublin’s street furniture. Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany. (...) – Imagine my glimpses at that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanised.⁹³⁵

⁹³⁴ *SH* 216. “Por epifania ele entendia uma súbita manifestação espiritual de revelação, quer na trivialidade do fala ou do gesto ou numa fase memorável da própria mente. Ele acreditava que era missão do homem de letras registar essas epifanias com extremo cuidado, uma vez que elas são em si mesmas os momentos mais delicados e evanescentes.”

Assim pensada, a concepção de epifania não corresponde, portanto, à visão no sentido comum, mas à visão de um hipotético “spiritual eye”, de um olho tacteante, decorrente da transformação dos conceitos teológicos de Tomás de Aquino (influenciado pelo pensamento platónico), *integritas*, *consonantia* e *claritas*, em qualidades do belo.⁹³⁶ Entre esta noção de epifania e o olhar tacteante, a enxertia de um olho na ponta do dedo no acto de desenhar que Derrida dá a pensar, como se viu, em *Mémoires d’aveugle*, a proximidade parece evidente, mas é ainda só aparente. Ao reflectir sobre a questão do belo a partir de Aquino como aquilo que causa prazer ao olhar, “*Pulcra sunt quæ visa placent*”,⁹³⁷ o jovem Stephen frisa o carácter singular do termo *visa*, chamando a atenção para um diferente *ver*: ao contrário do que a palavra parece indicar, ela refere-se à experiência estética independentemente da natureza visual, verbal, ou outra, do objecto: “He uses the word *visa* to cover esthetic apprehension of all kinds, whether through sight or hearing or through any other avenue of apprehension.”⁹³⁸ Sendo embora uma tentativa arrojada de repensar o *ver*, as cogitações da personagem denotam ainda uma forte influência do platonismo ao definir

⁹³⁵ SH 216-217. “É só um item no catálogo de mobiliário urbano de Dublin. Depois de imediato/tudo ao mesmo tempo vejo-o e sei de imediato o que é: epifania. (...) – Imagina os meus relances para o relógio como tacteios de um olho espiritual que tenta ajustar a sua visão a uma focagem exacta. No momento em que a focagem é alcançada o objecto é *epifanizado*.”

⁹³⁶ “First we recognise the object is one integral thing, then we recognise that it is an organized composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.” SH 218. Cf. P 193-194. (“Primeiro reconhecemos que o objecto é um todo, depois reconhecemos que é uma estrutura compósita organizada, a coisa é um facto: finalmente, quando a relação entre as partes é refinada, quando as partes são ajustadas a um ponto especial, reconhecemos que aquilo é o que é. A sua alma, a sua essência, surpreende-nos saída das vestes da sua aparência. A alma do mais comum objecto, cuja estrutura é assim ajustada, parece-nos radiosa. O objecto atinge/alcança a sua epifania.”)

⁹³⁷ P 169.

⁹³⁸ P 188. “Ele usa a palavra *visa* para cobrir todas as espécies de apreensão estética, seja através da visão ou audição ou através de qualquer outro meio de apreensão.”

essa experiência enquanto apreensão ou percepção plena. A questão será retomada e amadurecida em *Ulysses*, como veremos.

À primeira vista, a concepção de epifania explicada em *Stephen Hero* encontra-se omissa em *A Portrait of the Artist*, em que nem sequer figura a palavra. Mas, na realidade, não só reaparece quando Stephen reformula as suas teorias estéticas a partir do pensamento de Aquino,⁹³⁹ como é verdadeiramente posta em prática no próprio texto em vários momentos, a começar pela epifania reproduzida no princípio. Em *Ulysses*, Stephen lembra-se das epifanias escritas quando jovem: mas se é certo que o seu tom sarcástico denota o distanciamento sobranceiro do artista em relação ao aprendiz (e o de Joyce em relação a ambos), a referência a esses escritos como algo digno de figurar nas maiores bibliotecas constitui um sinal manifesto da assumpção (e presunção) da sua importância. Simultaneamente, esse sarcasmo sublinha a errância infinda e inexorável da escrita. Por ironia do destino, as conjecturas sobre estas inscrições viriam a cumprir-se: o manuscrito perdeu-se, tendo sido reencontrado e publicado após a morte do autor, em 1956: “Remember your epiphanies written on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great libraries of the world, including Alexandria? *Someone was to read them there after a few thousand years, a mahamanvantara.*”⁹⁴⁰ (itálicos meus)

Embora com diferentes gradações nas várias obras, a lógica que rege a escrita joyciana é a lógica da epifania, associada à lógica do gnómon,⁹⁴¹ artifício ou técnica artística através da qual o todo é sugerido pela parte, o invisível pela figuração

⁹³⁹ Vide *P* 193. Retomaremos esta questão no próximo capítulo.

⁹⁴⁰ *U* 1.141-144 (34). “Lembras-te das tuas epifanias, escritas em folhas verdes ovais, profundamente profundas, cópias para enviar, se morresses, a todas as grandes bibliotecas do mundo, incluindo a de Alexandria? Alguém haveria de lê-las ali uns milhares de anos depois, um mahamanvantara (sânscrito, “grande ano”).”

⁹⁴¹ O gnómon (do grego *gnomon*, “indicador”, “aquele que discerne”, derivada *gignoskai*, “vir a saber”) é o nome do quadrante solar que permite a leitura do tempo através da sombra que projecta.

efémera e arruinada do visível.⁹⁴² Com efeito, as descrições das personagens são quase sempre impressionistas, sem que tal signifique maior brevidade do traço (é o caso da rapariga de azul avistada na praia, como se verá). Muitos momentos da vida de Stephen são descritos elipticamente, como, por exemplo, as sucessivas mudanças de casa, causadas pelas dificuldades económicas crescentes, resumidas em idas e vindas de veículos de transporte, metáfora do carácter iterativo da escrita: “Two great yellow caravans had halted one morning before the door and men had come tramping into the house to dismantle it.”⁹⁴³ Outros são minuciosamente relatados, reconstruídos, como acontece quer com as conjecturas da personagem, os seus dilemas pessoais e académicos, quer no caso dos longos sermões pronunciados durante o retiro espiritual por Father Arnall no colégio de Belvedere (na segunda secção do capítulo terceiro), exemplos perfeitos da arte da palavra, da retórica ao serviço da fé, e, ao mesmo tempo, sintomas do desenvolvimento de Stephen.

Apenas sugerida no princípio, a génese bíblica, o episódio preferido de Joyce para as suas representações infantis, em que desempenhava sempre o papel de serpente,⁹⁴⁴ é generosa e expressivamente recontada de modo a produzir um efeito dramático nos ouvintes. A evocação preambular é dedicada a S. Francisco Xavier, “A great soldier of God!”, “[a] great fisher of souls!”⁹⁴⁵ Father Arnall começa por lembrar o primeiro pecado, a queda de Lúcifer, em consequência da qual Deus criará “os nossos

⁹⁴² Também Goldberg aponta o gnómon (um dos três elementos considerados os mais próprios de Dublin, enunciados na primeira página de “The Sisters”, como referimos já. (cf. página 207, n. 623 deste estudo) como o “método artístico” de Joyce, o motivo do qual deriva a metáfora da luz e da sombra recorrente na sua obra. Vide S. L. Goldberg, *Joyce* (Edinburgh and London: Oliver & Boyd, 1962) 37.

⁹⁴³, P 60. “Duas grandes caravanas/carroças amarelas pararam uma manhã diante da porta e entraram uns homens ruidosamente na casa para a desmantelar.”

⁹⁴⁴ O testemunho destas brincadeiras é dado por Stanislaus Joyce e Eileen Vance Harris. Vide Ellmann, James Joyce 25-26.

⁹⁴⁵ P 100. “Um grande soldado de Deus!”, “Um grande pescador de almas!”

primeiros pais” para ocupar o lugar das hostes rebeldes. A seguir, enfatizando o esplendor harmonioso do paraíso, o padre descreve o cenário criado para acolher Adão e Eva, beneficiários da imensa dádiva sujeita a uma única condição, a obediência absoluta à palavra divina:

– Adam and Eve, my dear boys, were, as you know, our first parents and you will remember that they were created by God in order that the seats in heaven left vacant by the fall of Lucifer (...) might be filled again. (...)

– Adam and Eve were then created by God and placed in Eden, in the plain of Damascus, that lovely garden resplendent with sunlight and colour, teeming with luxuriant vegetation. The fruitful earth gave them her bounty: beasts and birds were their willing servants: they knew not the ills our flesh is heir to, disease and poverty and death: all that great and generous God could do for them was done. But there was one condition imposed on them by God: obedience to His word. They were not to eat of the fruit of the forbidden tree.⁹⁴⁶

Depois, num crescendo dramatizado, é contada a perda da inocência, o momento da contaminação através das palavras de Lúcifer, o anjo caído, a desobediência à palavra de Deus, atribuindo a culpa a Eva, meio propício a ser corrompido, “the weaker vessel”. Mas se, por um lado, essa vulnerabilidade coincide

⁹⁴⁶ P 108-109. “Adão e Eva, meus queridos filhos, foram, como sabeis, os nossos primeiros pais e lembrar-vos-eis de que foram criados por Deus para que os lugares celestes deixados vagos pela queda de Lúcifer (...) pudessem ser ocupados de novo. (...) Adão e Eva foram então criados por Deus e postos no Éden, na planície de Damasco, nesse maravilhoso jardim resplandecente de luz e cores, transbordante de vegetação luxuriosa. A terra fértil cumulava-os de dádivas: animais e plantas eram seus atenciosos /solícitos servos: não conheciam os males de que a nossa carne é herdeira, doença e pobreza e morte: tudo o que o grande e generoso Deus podia fazer por eles foi feito. Mas uma terceira condição que lhes foi imposta por Deus: obediência à Sua palavra. Não deviam comer o fruto da árvore proibida.”

com a versão bíblica, por outro, ao ser invocada como atenuante de Adão, denuncia uma fraqueza análoga à de Eva não tendo “the moral courage to resist her”:

– Alas, my dear little boys, they too fell. The devil, once a shining angel, a son of the morning, now a foul fiend came in the shape of a serpent, the subtlest of all the beasts of the field. He envied them. He, the fallen great one, could not bear to think that man, a being of clay, should possess the inheritance which he by his sin had forfeited, for ever. He came to the woman, the *weaker vessel*, and poured *the poison of his eloquence into her ear*, promising her – O, the blasphemy of that promise! – that if she and Adam ate of the forbidden fruit they would become as gods, nay as God Himself. Eve yielded to the wiles of the archtempter. She ate the apple and gave it also to Adam who had not the *moral courage to resist her*. *The poison tongue* of Satan had done its work. They fell.⁹⁴⁷ (itálicos meus)

De sublinhar, a forma como Joyce põe a ênfase na dicotomia entre a palavra pura, geradora do bem, e a palavra contaminadora, geradora do mal, entre a luz e as trevas, realçando o carácter indecível da palavra, ao mesmo tempo, remédio e veneno, *pharmakon*, remarcado por Derrida, como vimos, ao visitar Platão.

Finamente entretecida, a narrativa da queda visa, do ponto de vista do padre, exaltar a misericórdia divina, a magnificência da promessa messiânica de redenção, por

⁹⁴⁷ P 109. “– Infelizmente, meus queridos filhos, também eles caíram. O diabo, outrora um anjo resplandecente, um filho da manhã, agora um monstro repelente, veio até eles na forma de uma serpente, o mais subtil dos animais da terra. Ele invejava-os. Ele, o grande caído, não suportava pensar que o homem, um ser de barro, pudesse possuir a herança que ele pelo seu pecado havia perdido, para sempre. Aproximou-se da mulher, o vaso mais fraco, e derramou o veneno da sua eloquência no seu ouvido, prometendo-lhe – Oh, a blasfêmia dessa promessa! – que se ela e Adão comessem o fruto proibido tornar-se-iam iguais aos deuses, não, como o Próprio Deus. Eva rendeu-se às manhas *do arquitentador*. Comeu a maçã e deu-a também a Adão que não teve coragem moral para lhe resistir. A língua venenosa de Satanás fizera o seu trabalho. Caíram ambos.”

contraste com a condenação à eternidade do inferno,⁹⁴⁸ para deste modo exortar os jovens ouvintes ao arrependimento, à confissão:

– And then the voice of God was heard in that garden, calling His creature man to account: and Michael, prince of the heavenly host, with a sword of flame in his hand, appeared before the guilty pair and drove them forth from Eden into the world, the world of sickness and striving, of cruelty and disappointment, of labour and hardship, to earn their bread in the sweat of their brow. But even then how merciful was God! He took pity on our poor degraded parents and promised that in the fullness of time He would send down from heaven One who would redeem them, make them once more children of God and heirs to the kingdom of heaven: and that One, that Redeemer of fallen man, was to be God's only begotten Son, the Second Person of the Most Blessed Trinity, the Eternal Word.⁹⁴⁹

⁹⁴⁸ Na impossibilidade de aqui transcrever as várias páginas (110-113) relativas à descrição do inferno, eis apenas um dos momentos iniciais: – They lie in exterior darkness. For, remember, the fire of hell gives forth no light. As, at the command of God, the fire of the Babylonian furnace lost its heat but not its light, so, at the command of God, the fire of hell, while retaining the intensity of its heat, burns eternally in darkness. It is a never ending storm of darkness, dark flames and dark smoke of burning brimstone, amid which the bodies are heaped one upon another without even a glimpse of air. Of all the plagues with which the land of the Pharaohs were smitten one plague alone, that of darkness, was called horrible. What name, then, shall we give to the darkness of hell which is to last not for three days alone but for all eternity? *P* 110-111. (“Jazem nas trevas exteriores. Porque, lembrai-vos, o fogo do inferno não dão luz. Assim como, por ordem de Deus, o fogo da fornalha da Babilónia perdeu o seu calor mas não a sua luz, por ordem de Deus, o fogo do inferno, conquanto retenha a intensidade do seu calor, arde eternamente nas trevas. É uma eterna tormenta de trevas, negras chamas e negros fumos de enxofre a arder, no meio das quais os corpos se amontoam uns sobre os outros sem sequer um vislumbre de ar. De todas as pragas com que a terra dos Faraós foi flagelada, somente uma, a da escuridão, foi considerada horrível. Que nome, então, poderemos dar às trevas do inferno que irão durar não apenas três dias mas toda a eternidade?”)

⁹⁴⁹ *P* 109. “– E eis então que a voz de Deus se fez ouvir naquele jardim, chamando a contas a Sua criatura homem: e Miguel, príncipe das hostes celestes, com uma espada flamejante na mão, apareceu diante do par pecador e expulsou-os do Éden para o mundo, o mundo de doença e de provações, de crueldade e decepções, de trabalho e privações, para ganharem o pão com o suor do seu rosto. Mas, mesmo então, quão misericordioso foi Deus! Ele teve piedade dos nossos pobres degradados pais e prometeu-lhes que, na plenitude do tempo, enviaria Alguém que os redimisse, que os fizesse de novo filhos de Deus e herdeiros do reino dos céus: e esse Alguém, esse Redentor do homem pecado e, seria o Filho unigénito de Deus, a Segunda Pessoa da Santíssima Trindade.”

A Joyce, o sermão serve para introduzir o motivo da confissão. O auto-retrato no contexto cultural cristão envolve necessariamente a confissão, como observa Derrida detendo-se na magna obra de Santo Agostinho – “Pas d’autoportrait sans confession dans la culture chrétienne.” –,⁹⁵⁰ mostrando como já este havia dado conta de quão longe a confissão está da verdade. É uma verdade confeccionada, ficcionada, já sempre desviada: “L’autoportraitiste *ne porte donc pas à la connaissance*, il avoue une faute et demande pardon. Il « fait » la vérité, c’est le mot d’Augustin (...).”⁹⁵¹

O propósito de Father Arnall cumpre-se plenamente: as suas palavras têm um efeito verdadeiramente avassalador em Stephen, dando lugar a um dos momentos mais dramáticos da obra: “Every word was for him. (...) The preacher’s knife had probed deeply into his diseased conscience (...).”⁹⁵² Tão incisivo quanto as palavras aceradas do padre é o estilete ou o gráfió de Joyce ao descrever o processo de aniquilamento do jovem.⁹⁵³ A figura grave do clérigo, ao despertar memórias do tempo do colégio de Clongowes Wood, fá-lo retornar à criança que foi, pequena e vulnerável, intimada a pedir perdão: “His soul, as his memories came back to him, became again a child’s soul.”⁹⁵⁴ Aterrado com a iminência da condenação ao inferno, Stephen olha as suas faltas a partir dos olhos do padre, de Deus, vendo-as como algo hediondo e imperdoável,

⁹⁵⁰ *MemA* 119. “Não há auto-retrato sem confissão na cultura cristã.” *Memórias de cego*, 121.

⁹⁵¹ *MemA* 119. “O auto-retratista não leva pois ao conhecimento, confessa uma falta e pede perdão. «Faz» a verdade, é a palavra de Agostinho (...).” *Memórias de cego*, 121.

⁹⁵² *P* 106. “Cada palavra era para ele. (...) A faca do pregador havia perfurado profundamente a sua consciência doente (...).”

⁹⁵³ O artista como cirurgião é pensado por Joyce no ensaio “Ecce Homo” (1899), já anteriormente referido, dedicado a um quadro de Munkacsy: “To paint such a crowd one must probe humanity with no scrupulous knife.” “Ecce Homo”, *CW* 35.

⁹⁵⁴ *P* 101. “A sua alma, à medida que voltavam as (suas) memórias, tornou-se outra vez uma alma de criança.”

impossível de confessar, tal a vergonha e a culpa. Não vê, porém, outra via de poder alcançar a graça da redenção, de repor ou remediar a inocência perdida:

No escape. He had to confess, to speak out in words what he had done
and thought sin after sin. How? How?⁹⁵⁵

His eyes were dimmed with tears and, looking humbly up to heaven, he
wept for the innocence he had lost. (...) Confess! Confess!⁹⁵⁶ (itálicos
meus)

Joyce equaciona e desloca os sentidos comuns de visão e cegueira, realçando insistentemente no retrato delineado os olhos marejados, toldados, cegos pelas lágrimas. São notórias as afinidades entre os dilemas interiores de Stephen, virado sobre si, meditando sobre as tentações dos sentidos, em particular as que decorrem dos olhos, sobre os seus pecados, a necessidade de pedir perdão, e as reflexões de Santo Agostinho ao examinar as suas faltas:⁹⁵⁷ “By seeing or by thinking of seeing. The eyes see the thing, without having wished first to see. Then in an instant it happens. But does that part of the body understand or what? The serpent, the most subtle beast of the field. (...) What a horrible thing!”⁹⁵⁸ Ao encaminhar-se às cegas, “blindly”, para o confessionário,

⁹⁵⁵ P 116. “Impossível escapar. Tinha que se confessar, dizer claramente em palavras o que tinha feito e pensado, pecado após pecado. Como? Como?”

⁹⁵⁶ P 127. “Os seus olhos estavam toldados pelas lágrimas e, olhando humildemente para o céu, chorou a inocência que perdera. (...) Confessa-te! Confessa-te!”

⁹⁵⁷ Vide Santo Agostinho, *As Confissões*, Livro X.

⁹⁵⁸ P 127-128. “Vendo ou pensando ver. Os olhos vêem a coisa, sem que a tenham desejado ver. (...) Depois num instante aquilo acontece. Mas será que essa parte do corpo percebe ou quê? A serpente, o animal mais subtil da natureza. (...). Que coisa horrível!”

Stephen, com os olhos rasos de lágrimas, ora e implora perdão a Deus que tudo vê e sabe:

He stood up in terror and walked *blindly* into the box. (...) He knelt in the silent gloom and raised his eyes to the white crucifix suspended above him. God could see that he was sorry. He would tell all his sins. (...) But God had promised to forgive him if he was sorry. He was sorry. He clasped his hands and raised them towards the white form, praying with his *darkened eyes*, praying with all his trembling body, swaying his head to and fro like a lost creature, praying with whimpering lips.

– Sorry! Sorry! O sorry!⁹⁵⁹ (itálicos meus)

No momento da absolvição, a cegueira das lágrimas é complementada por uma outra cegueira através da qual poderá *ver a verdadeira luz*, aquela de que também fala Santo Agostinho:⁹⁶⁰ “*Blinded by the tears and by the light of God’s mercifulness he bent his head and heard the grave words of absolution and saw the priest hand raised*

⁹⁵⁹ P 131. “Levantou-se aterrorizado e caminhou às cegas para o confessionário. (...) Ajoelhou-se na escuridão silenciosa e ergueu os olhos para o crucifixo branco suspenso por cima dele. Deus podia ver que estava arrependido. Ele diria todos os seus pecados. (...) Mas Deus prometera perdoá-lo se se arrependesse. Estava arrependido. Juntou as mãos e ergueu-as para a forma branca, rezando com os olhos obscurecidos, rezando com todo o seu corpo trêmulo, balançando a cabeça para trás e para diante como uma criatura perdida, rezando com os lábios soluçantes. / - Perdão! Perdão! Oh, perdão!”

⁹⁶⁰ “Ó luz, que era vista por Tobias, quando, fechados estes olhos, ensinava ao filho o caminho da vida, e caminhava à sua frente com os pés da caridade, sem nunca se perder; ou a que Isaac via, quando, agravados e velados os olhos carnavais pela velhice, mereceu não abençoar os filhos reconhecendo-os, mas sim reconhecê-los abençoando-os (...). Ela é a luz, a única luz, e uma só coisa são todos os que a vêem e amam. (...) Resisto às seduções dos olhos para que não se enredem os meus pés, com os quais percorro o teu caminho, e ergo para ti os meus olhos invisíveis, para que tu arranques do laço os meus pés. Tu os libertas um após outro, pois estão presos num laço. Tu não cessas de os libertar, eu, porém, com frequência fico preso nas armadilhas espalhadas por toda a parte (...).” Santo Agostinho, *As Confissões*, Livro X (346-347). Este passo é citado por Derrida em *Mémoires d’aveugle*, vide *MemA* 119.

above him in token of forgiveness (*italicos meus*).⁹⁶¹ Exulta com esta cegueira, com a vida que resgatou às trevas do inferno: “Another life! A life of grace and happiness! It was true. It was not a dream from which he would wake.”⁹⁶² Quase se escutam aqui as palavras de Santo Agostinho lamentando tão tardia conversão, “Tarde Vos amei, ó beleza tão antiga e tão nova, tarde Vos amei!” – ⁹⁶³ palavras comemoradas por Derrida na epígrafe de “Un ver à soie”, *Sero te amaui*.⁹⁶⁴ Porém, a luz da religião vista por Stephen como a salvação virá a revelar-se uma terrível prisão.

A ideia da falta, do pecado, como origem e condição de algo excepcional, será recorrentemente retomada por Joyce e comentada, numa carta de 1927, citando Santo Agostinho – “*O felix culpa!*”⁹⁶⁵ A reposição da história da criação, tanto na versão sutil da abertura, como na primorosa narrativa do padre, põe em cena o poder de dar vida através da linguagem, da palavra, que S. João, traduzindo o que fora dito no “Livro do Génesis”, recontaria de forma sublime começando por nomear o verbo: “NO PRINCÍPIO era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o verbo era Deus.”⁹⁶⁶ Este

⁹⁶¹ P 132. “Cego pelas lágrimas e pela luz da misericórdia de Deus, baixou a cabeça, escutou as graves palavras da absolvição e viu a mão do padre levantada sobre si em sinal de perdão.”

⁹⁶² P 133. “Outra vida! Uma vida de graça e felicidade! Era verdade. Não era um sonho do qual iria acordar.”

⁹⁶³ Santo Agostinho, *As Confissões*, Livro X (334).

⁹⁶⁴ “Un ver à soie”, *Voiles* 25.

⁹⁶⁵ “S. Augustine’s famous phrase in praise of Adam’s sin. Fortunate Fault! Without it the Redeemer wd not have been born. Hence also for the antecedent sin of Lucifer without which Adam wd not have been created or able to fall.” Carta a Harriet Shaw Weaver (16 de Abril de 1927), *SL* 321. (“A famosa frase de Santo Agostinho em louvor do pecado de Adão. Falta afortunada! Sem ela o Redentor n teria nascido. Isto é valido também para o pecado anterior de Lúcifer sem o qual Adão e Eva n teriam sido criados ou capazes de cair.”) As palavras agostinianas serão recriadas num registo profano em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*: “(...) Copula Felix (...)” (*U*. 15. 1504); “O foenix culprit!” (*FW* 23.16). A palavra “foenix”, incorpora a *felix* e a mítica Fénix, elemento comum à mitologia egípcia e grega convertida em símbolo de ressurreição na era cristã; “culprit” mantém o princípio da palavra *culpa*, mas transformado em vernáculo francês, “cul”, sendo o final a sobreposição de “prick” (“ferroada”), e “priest” (padre), e/ou “pristine”, “puro”, “incorrupto”.

princípio sem princípio é diferentemente repetido por Stephen em *Ulysses*, no décimo quinto episódio, “Circe”, dando conta da ruína inerente quer ao princípio quer ao fim, bem como das possibilidades do poder criador da palavra pela repetição: “In the beginning was the word, in the end the world without end.”⁹⁶⁷ Por outras palavras, Joyce lembra que, não obstante a apologia do primado da luz patente no princípio do “Génesis”, Deus cria a partir das trevas,⁹⁶⁸ e repete o gesto divino no princípio arruinado de *Finnegans Wake*: “riverrun, past Eve and Adam’s (...)”,⁹⁶⁹ cujo provável princípio estará no fim sem fim da obra: “A way a lone a last a loved a long the”.⁹⁷⁰

Quando a criança repete erradamente os versos, recriando uma inverosímil rosa verde – “*O, the green wothe botheth*” – está já a tentar inventar com a linguagem do outro uma outra linguagem, a sua, alterando ao mesmo tempo as leis da natureza e da linguagem, como anteriormente referimos. O artista, tal como o concebe Joyce (Stephen), aspirando ao domínio absoluto sobre a sua escrita, deve ser como Deus, invisível mas onnipotente e omnipresente na sua obra, como manifestam as palavras que relembramos: “The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.”⁹⁷¹

⁹⁶⁶ *Bíblia Sagrada*, “Evangelho segundo S. João” (1:1). Os versículos seguintes atestam o poder criador do Verbo-Deus: “Ele estava no princípio com Deus. / Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.” “Evangelho segundo S. João” (1:2, 1: 3)

⁹⁶⁷ *U* 15.2236 (215). Cf. página 84 deste estudo.

⁹⁶⁸ “No princípio criou Deus os céus e a terra. / E a terra era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. /E disse Deus: Haja luz. E houve luz/ E viu Deus que era boa a luz. E fez Deus a separação entre a luz e as trevas.” “Génesis” 1:1-4, *Bíblia Sagrada*.

⁹⁶⁹ *FW* 2. “correrrio /fluirio, em frente da casa/jardim de Eva e Adão (...)” (O princípio sem princípio é ainda acentuado pelo facto de a obra começar na página 2.)

⁹⁷⁰ *FW* 628.15-16. A múltipla escuta que requer sempre a escrita joyciana é bem visível neste final ou recomeço, desafiando enormemente a tradução: “Um caminho /Ao largo (away) um ermo/isolado/solitário um último um amado um longo /ao longo do”.

O desejo de reinvenção da arte, da linguagem, começa por ser anunciado pelas palavras de Ovídio, em *Metamorfoses*, citadas em epígrafe, recontando o mito de Dédalo e Ícaro: “*Et ignotas animum dimittit in artes*” (“E predispõe o espírito a recorrer a artes desconhecidas”), cujo sentido é complementado pelo verso omitido: “*naturamque novat*” (“e altera as leis da natureza”).⁹⁷² A citação antecede o momento em que o mítico Dédalo, ilustre arquitecto, escultor e inventor de Atenas, refugiado em Creta (onde ficou célebre pela construção do mítico labirinto), depois ter assassinado Talos o seu sobrinho e talentoso discípulo, movido pelo sentimento de nostalgia pela sua terra natal – razão omitida por Joyce –, forja com a sua arte as asas que o libertarão do exílio e da perseguição do rei Minos. Essa perseguição deveu-se ao facto de ter construído uma vaca artificial para a rainha Pasifae (que, por castigo dos deuses, se apaixonara por um belo exemplar de touro que o rei havia poupado ao sacrifício), mãe do Minotauro, invenção evocada por Stephen em “Circe” (meia-irmã de de Pasifae): “Queens lay with prize bulls. Remember Pasiphae for whose lust my grandoldgrossfather made the first confessionbox.”⁹⁷³ Impossibilitado de voltar a Atenas, Dédalo voa para a Sicília acompanhado por Ícaro que, fascinado pelas alturas, esquece os conselhos do pai e se excede no voo, precipitando-se no abismo. Na versão racionalizada do mito, as asas seriam as velas do barco que lhe dera Parsifae para o

⁹⁷¹ P 195. Cf. páginas 118-119 deste estudo.

⁹⁷² Ovídio, *Les Métamorfoses*, VIII, 188. *A Portrait of the Artist* começou a ser publicado periodicamente na revista *The Egoist*, dirigida por Ezra Pound, a 2 de Fevereiro de 1914; por erro de impressão, ou lapso premeditado do autor, a referência da citação de Ovídio aparece parcialmente incorrecta. Vide “*A Portrait of the Artist as a Young Man: Notes & Manuscripts and Typescripts*” (“*A Facsimile of A Portrait of the Artist, Epiphanies*”), *JJA* 292-299.

⁹⁷³ U 15.3865-67. “Rainhas deitam-se com touros seleccionados/premiados. Lembra-te de Pasifae para cuja luxúria o meu velhogrossoavô fez a primeira caixadeconfissão/ confissionário.”

ajudar, tendo Ícaro sido vítima da precipitação ao desembarcar em lugar impróprio.⁹⁷⁴

Tanto as asas como as velas são frequentemente comemoradas na escrita joyciana.

Como que para certificar a genealogia alada do artista, o nome do reputado artífice é tomado como apelido de Stephen, nome do primeiro mártir cristão, do grego *Stephanós* (“coroa”), condenado à morte por lapidação, após o relato de uma visão de Cristo (de certo modo também um Ícaro apostado não no sonho, mas na fé),⁹⁷⁵ coincidente com o nome da revista universitária, *St. Stephen’s*, que, em 1901, recusou publicar um texto de Joyce, “The Day of the Rabblement”.⁹⁷⁶ A versão original do nome próprio surge no final do quarto capítulo de *A Portrait of the Artist*, num episódio à beira-mar, sendo jocosamente repetido e transformado em epíteto pelos colegas, adensando-lhe a conotação sacrificial, “Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!”⁹⁷⁷ No entanto, escutar o seu nome acorda subitamente em Stephen a memória da história do outro, dos outros (do mártir e do artífice) e, ao mesmo tempo, o desejo de reinventar a sua história e recriar o retrato do artista, lavrados de forma testamentária no nome, o desejo de criar à imagem e semelhança de Dédalo e de Deus, pois também ele forja, engendra a partir da terra. Por outras palavras, é um instante de revelação imensa que marca o final de uma fase e o início de outra, uma epifania no

⁹⁷⁴ A história de Dédalo é contada por Diodoro da Sicília, vide *The Library of History*, trad. C. H. Oldfather e Francis. A Walton (Cambridge & London: Loeb Classical Library, 1935) Vol. IV, 76-79; ainda segundo este autor, a origem da arte helénica seria a egípcia (vide Vol. I, 97).

⁹⁷⁵ Vide “Actos” 7: 56-60, *Bíblia Sagrada*. Quando, no final do quarto capítulo, o director do colégio pede a Stephen para avaliar a sua vocação e ponderar a hipótese de sacerdócio, lembra-lhe a origem do seu nome: “And let you, Stephen, make a novena to your holy patron saint, the first martyr, who is very powerful with God, that God may enlighten your mind.” P 144. “E Stephen faz uma novena ao teu sagrado santo patrono, que é muito poderoso junto de Deus, para que Deus possa iluminar o teu espírito [mente].”

⁹⁷⁶ Vide CW 68-72.

⁹⁷⁷ P 153. A expressão repete-se várias vezes na mesma página: “Bous Stephaneforos” designa o touro (bous) engalanado para o ritual de sacrifício; “Bous Stephanoumenos” é uma adulteração de “Bous Stephaneforos” que acentua a conotação sacrificial. Vide Don Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 220.

sentido joyciano, um momento tão efêmero quanto o fulgor fugaz e velado do raio de luz no espelho sombrio das águas da foz do Liffey, onde pouco antes se havia detido o olhar de Stephen – “A veiled sunlight lit up the grey sheet of water where the river was embayed.”⁹⁷⁸ O fantasma do pai de Hamlet, espectro de eleição da escrita joyciana e figura a partir da qual Derrida dá a pensar a espectralidade, como vimos, surge nas brumas de Dublin, liga-se ao nome como que para selar a disjunção temporal gerada pela epifania e anunciar a mudança ou a catástrofe irreversível:

Now, as never before, *his strange name seemed to him a prophecy*. So timeless seemed the grey warm air, so fluid and impersonal his own mood, that all ages were as one to him. A moment before the ghost of the ancient king of Danes had looked forth through the vesture of the hazewrapped city. Now, *at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air*. What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawklike man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, *a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being?*⁹⁷⁹ (itálicos meus)

⁹⁷⁸ P 152. “Um raio de sol velado iluminou/acendeu o lençol de água cinzento onde o rio desaguava.”

⁹⁷⁹ P 153-154. “Agora, como nunca antes, o seu nome parecia-lhe uma profecia. Tão intemporal parecia o ar quente e cinzento, tão fluido e impessoal o seu estado de espírito, que todos os séculos eram para ele como se fossem um só. Um momento antes o fantasma do antigo reino da Dinamarca aparecera através das vestes da cidade envolvida na neblina. Agora, ante o nome do fabuloso artífice, parecia-lhe ouvir o rumor obscuro do mar e ver uma figura alada que voava sobre as ondas e escalava lentamente o ar. O que significava aquilo? Seria uma divisa singular abrindo a página de algum livro medieval de profecias e símbolos, aquele homem falconiforme que voava para o sol por cima do mar, uma profecia do destino para o qual nascera seguindo através das brumas da infância e puberdade, o símbolo do artista forjando de

O momento memorável do nascimento de si como artista é retratado (Stephen é ao mesmo tempo a testemunha e o testemunhado), assinado e contra-assinado com uma tripla afirmação, análoga à de Molly no final de *Ulysses*, como que para garantir as qualidades daquele que sobreviverá, como outro, como espectro, através da escrita, *belo, impalpável, imperecível*. Não vivo, como deseja, mas com aspecto de vivo. Aliás, o facto de a morte anteceder o nascimento do artista, de este nascer como espectro, “His soul had arisen from the grave”, sublinha justamente o carácter mortífero e testamentário da escrita, imortalizado por Oscar Wilde em *A Picture of Dorian Gray* e por Edgar Allan Poe em *The Oval Portrait*, como lembra Derrida em *Mémoires d’aveugle* e Joyce comemora na sua escrita.⁹⁸⁰ Da águia do início toma Stephen o canto e as asas, troca-lhe as vestes de carrasco da religião pelas de anunciador da arte como libertação, substituindo uma cegueira vã por uma cegueira vidente. Stephen não se vê, entrevê-se na sombra do espectro de Dédalo:

His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight. (...) His soul was soaring beyond the world and the body he knew was purified in a breath (...). His throat ached with a desire to cry aloud, the cry of a hawk or eagle on high, to cry piercingly of his deliverance to the winds. This was the call of life to his soul not the dull gross voice of the world of duties and despair, not the human voice that had called him to the pale service of the altar. (...) *His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her grave-clothes. Yes! Yes! Yes!* He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer

novo (de outra forma na sua oficina) a partir da matéria inerte da terra um novo ser alado impalpável imperecível?”

⁹⁸⁰ Vide *MemA* 40. Cf. páginas 227-229 deste estudo.

whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful,
impalpable, imperishable.⁹⁸¹ (itálicos meus)

O nome em grego é lembrado por Stephen em *Ulysses*, no nono episódio, “Scylla & Charybdis”, mas silenciosamente, acompanhado da tradução e transformado em arma (a caneta-espada) – “*Stephanos*, my crown. My sword.”⁹⁸² Quanto a Dédalo e a Ícaro, invocados quase imediatamente a seguir, à semelhança do que acontece em *A Portrait of the Artist*, Joyce (Stephen) identifica-se ora com um ora com outro: sofre as agruras do exílio, um exílio que paradoxalmente começa a sentir ainda na sua terra natal, um sentimento de profunda estranheza no mais familiar, *unheimlich*, que ditará a decisão do exílio real e voluntário, mantido até ao fim da sua vida, do qual procurará libertar-se através das suas asas, sua arte, revisitando obsessivamente a Irlanda, sobretudo a cidade de Dublin. De forma sincopada, Joyce-Stephen celebra as suas viagens, os seus voos, lembrando o trilho seguido: de Dublin para Londres, a travessia do Canal da Mancha, depois a viagem até Paris e o regresso temporário forçado:

Fabulous artificer. The hawklike man. You flew. Whereto? Newhaven-
Dieppe, steerage passenger. Paris and back. Lapwing. Icarus. *Pater, ait.*
Seabedabbled, fallen, weltering. Lapwing you are. Lapwing be.⁹⁸³

⁹⁸¹ P 154. “O seu coração estremecia num êxtase de medo e a sua alma estava em pleno voo. (...) A sua alma planava num ar fora do mundo e o corpo que conhecera estava purificado num sopro (...). A garganta ardia-lhe com o desejo de gritar alto, o grito de falcão ou águia nas alturas, gritar aos ventos de forma penetrante a sua libertação. Este era o apelo da vida à sua alma não a monótona voz grosseira do mundo dos deveres e da desolação, não a voz humana que o chamara para o pálido serviço do altar. (...) A sua alma tinha-se erguido da sepultura da adolescência, repudiando as vestes sepulcrais. Sim! Sim! Ele criaria orgulhosamente a partir da liberdade e do poder da sua alma, como o grande artífice cujo nome usava, uma coisa viva, nova, alada e bela, impalpável, imperecível.”

⁹⁸² U 9. 947 (173). “*Stephanos!* Minha coroa. Minha espada.”

⁹⁸³ U 9. 952-954 (173). “Fabuloso artífice. O homem falconiforme. Voaste. Para onde? Newhaven-Dieppe, passageiro de terceira classe. Paris e regresso. Galispo. Ícaro. *Pater, ait.* Marcamatramalevado

O sagrado e o profano entrelaçam-se: “*Pater, ait*” (“Pai, disse ele”) refere-se ao momento agônico de Cristo na cruz quando se entrega nas mão do pai, na versão de S. Lucas,⁹⁸⁴ e, ao mesmo tempo, remete para o derradeiro grito de Ícaro, clamando pelo pai, na versão do mito contada por Ovídio.⁹⁸⁵

A questão do nome surge quando Stephen tenta demonstrar a ligação genésica entre a vida e obra de Shakespeare, após ter invocado as palavras de Mallarmé: “(...) *il se promène, lisant au livre de lui-même, don’t you know, reading the book of himself*”.⁹⁸⁶ A repetição na forma de tradução além de constituir um gesto de apropriação (das palavras do outro), reflecte, qual espelho opaco ou deformado, assimetricamente o original, cuja imagem é uma alegoria da personagem e do autor: falando de outra coisa (de outros escritores), Joyce fala de si, da sua escrita: “As for his family, Stephen said, his mother’s name lives in the forest of Arden. Her death brought from him the scene with Volumnia in Coriolanus. His boyson’s death is the deathscene of young Arthur in King John. Hamlet, the black prince, is Hamnet Shakespeare.”⁹⁸⁷ Se esta questão se

(Mar-cama-trama-levado, salpicado de mar), caído, encapelando-se (debatendo-se). Galispo és. Galispo sê.” “Seabedabbled”, será uma alusão à expressão “dewbedabbeled” de *Venus and Adónis* (l. 703), obra de Shakespeare muitas vezes nomeada neste episódio. “Lapwing” (galispo ou abibe), refere-se a Talos, sobrinho assassinado por Dédalo, segundo o termo adoptado na tradução inglesa (de Frank Justus Miller, 1919) de *As Metamorfoses*. Mas, no original Ovídio designa-o por *perdix* (perdiz), explicando como Atena, a deusa nascida da cabeça de Zeus, salvara Talos transformando-o numa ave que não se afastava muito do solo (temendo talvez a queda fatal). Joyce adoptará a palavra “Lapwing” por ser mais sugestiva, repetindo-a cinco vezes na mesma página, aludindo, ao mesmo tempo aos três grandes inventores da tradição helénica. (Sobre esta questão, vide Don Gifford *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 198-199)

⁹⁸⁴ “E, clamando, Jesus, com grande voz, disse: Pai nas tuas mãos entrego o meu espírito. E havendo dito isto, expirou.” “Evangelho segundo S. Lucas” 23:46, *Bíblia Sagrada*.

⁹⁸⁵ “Os seus lábios, dando o último grito pelo nome do pai, afogaram-se no mar azul-escuro.” Ovídio, *Metamorfoses*, VIII: 229-235.

⁹⁸⁶ U 9.114-115 (153).

⁹⁸⁷ U 9.879-882 (171). “Quanto à sua família, disse Stephen, o nome da mãe dele vive na floresta de Arden. A morte dela trouxe-lhe a cena de Volumnia em *Coriolanus*. A morte de seu filho é cenadamorte do rei Artur no *Rei João*. Hamlet, o príncipe negro, é Hamnet Shakespeare.” O filho de Shakespeare,

desenrola em torno de Shakespeare, tal não se deve unicamente à enorme admiração de Joyce por este autor. Embora seja um dos autores mais conhecidos pela excelência da sua obra, a verdade é que da sua vida pouco se sabe, assim como permanece incerta a sua fisionomia, continuando, até aos dias de hoje, a ser alvo de investigação e especulação apostada em descobrir vestígios, nomeadamente a partir da sua obra, em particular, os sonetos, que permitam colmatar as lacunas biográficas e apurar a questionada identidade do autor, sendo vários os nomes a quem tem sido atribuída a autoria da obra. De facto, a justaposição joyciana dos nomes dos hipotéticos autores ao de Shakespeare reflecte ironicamente estas suposições, ao mesmo tempo que traduz a pluralidade, a heteronomia, inerente ao autor: “Rutlandbaconsouthamptonshakespeare”.⁹⁸⁸ Joyce não só traz à cena as teorias surgidas à volta da sombra que paira sobre Shakespeare, como apresenta ao mesmo tempo as suas, a fim de falar da figura do autor presente e ausente na sua obra, numa discussão estruturada como um entreacto, regido por compassos musicais, centrada na questão do nome, e citando, através de uma personagem, Mageeglinjohn,⁹⁸⁹ as palavras de Shakespeare, “What's in a name?”⁹⁹⁰ Tomando a pergunta como mote, Stephen responder-lhe-á pouco depois, mostrando que a recorrência ou a disseminação do nome (William) na obra shakespeariana não é mera coincidência, mas uma prova

Hamnet Shakespeare (1585-1596), irmão gémeo de Judith, nascido a 2 de Fevereiro como Joyce, morreu com apenas onze anos.

⁹⁸⁸ U 9.866 (171). Os nomes dos candidatos ao papel de autor-fantasma de Shakespeare são: Roger Manners, conde de Rutland, sir Francis Bacon e Henry Wriothsley, terceiro conde de Southampton.

⁹⁸⁹ Trata-se também de uma colagem de nomes: Magee e John Eglinton, o apelido do editor que recusou publicar o ensaio “A Portrait of the Artist” e o pseudónimo por ele usado para assinar a produção ensaística.

⁹⁹⁰ U 9.901 (172). A citação refere-se à fala de Julieta quando descobre o apelido de Romeu e a tragédia por ele anunciada: ““This but thy name that is my enemy; / (...) O, be some other name! What's in a name?” Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II, ii, 38-42. (Só o teu nome é meu inimigo;/ Oh, sê qualquer outro nome! O que há num nome?”)

evidente da assinatura do autor, da inscrição do nome como cripta e epitáfio, *in memoriam*, citando um soneto como testemunho irrefutável, “Will in overplus”.⁹⁹¹

STEPHEN

(*Stringendo*) He has hidden his own name, a fair name, William, in the plays, a super here, a clown there, as a painter of old Italy set his face in a dark corner of his canvas. He has revealed it in the sonnets where there is *Will in overplus* (...). What's in a name? That is what we ask ourselves in childhood when we write the name that we are told is ours.⁹⁹² (itálicos meus)

⁹⁹¹ U 9.920-928 (172). “Will in overplus” faz parte do soneto 135, onde o nome figura sob diversas formas gramaticais, por vezes em maiúsculas, confundindo o nome próprio (em forma de diminutivo) e o nome comum, fazendo jus ao excesso anunciado no início:

“Whoever hath her wish, thou hath thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus;
More than enough am I vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious,
And my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou, being rich in Will, add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.
Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will.”

Andrew Lambirth, *William Shakespeare. A Biography with the Complete Sonnets* (London: Brockhampton Press, 1999) 111. (Não havendo em português um equivalente de “Will” que tenha as valências da palavra em inglês em jogo no soneto, optámos por não o traduzir.) Sobre a recorrência do nome de Shakespeare nas personagens da sua obra dramática, vide Don Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 197.

⁹⁹² U 9.920-928 (172). “Ele escondeu o próprio nome, um belo nome, nas peças, um super (herói) aqui, um palhaço ali, como o pintor da velha Itália colocou o seu rosto num canto escuro da tela. Ele revelou-o nos sonetos onde há *Will em excesso* (...) O que há num nome? É o que nos perguntamos na infância quando escrevemos o nome que nos disseram ser o nosso.”

Nestas palavras inquietas soam também as que Lewis Carroll pôs na boca de Humpty Dumpty (autor e personagem são recorrentemente lembrados na obra joyciana, nomeadamente em *Finnegans Wake*), troçando da tendência para acreditar que o nome descreve o objecto que tem como referente (posto em cena por Platão em *Crátilo*), e a noção de propriedade subjacente ao nome:

A pluralidade intrínseca ao nome é salientada por Joyce, num gesto similar ao de Derrida ao repensar a questão do nome – “Plus d’un ...”.⁹⁹³ O mesmo se pode dizer da relação de estranheza e familiaridade como o mais próprio do dito nome próprio, impossível de apropriar, “the name that we are told is ours” – “Et pourtant si le nom n’appartient jamais (...) à qui le reçoit, il n’appartient déjà plus, dès le premier moment, à qui le donne.”⁹⁹⁴ A estas considerações subjaz a questão do nome como algo que, ao mesmo tempo, dá a vida e dá a morte, bem como a dimensão de máscara própria do nome (que ao nomear revela e dissimula), patente no episódio de Ulisses e Polifemo revisitado, como se viu, tanto por Joyce como por Derrida.⁹⁹⁵ Quando, no final de *Portrait*, Stephen se refere à figura de S. João Baptista (nomeando os seus decrepitos progenitores, Isabel e Zacarias), como precursor e anunciador de Cristo, omite o nome de ambos: é através da sobreposição das respectivas imagens de morte, configuradas como máscaras funerárias, a cabeça decepada e o véu de Verónica, que ressoam os nomes:

“(...) when thinking of him, saw always a stern severed head or *death-mask as if outlined on a grey curtain or veronica.*⁹⁹⁶ (itálicos meus)

“(...) *Must* a name mean something?” Alice asked doubtfully. ‘Of course it must,’ Humpty Dumpty said with a short laugh: ‘*my* name means the shape I am – and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.’” Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, The Works of Lewis Carroll* 171. (“*Tem* um nome que significar alguma coisa?” perguntou Alice duvidando./ ‘Claro que tem,’ disse Humpty Dumpty com uma pequena gargalhada: ‘o *meu* nome significa a minha forma – e é, também, uma forma bem bonita. Com um nome como o teu, podias ter um forma qualquer, quase.’”)

⁹⁹³ Derrida, *Sauf le nom* 15. “Mais de um...”

⁹⁹⁴ Derrida, *Sauf le nom* 112. “E no entanto se o nome jamais pertence (...) a quem o recebe, ele não já pertence, desde o primeiro momento, a quem o dá.”

⁹⁹⁵ Cf. páginas 134-135 deste estudo.

⁹⁹⁶ P 224. “(...) quando pensava nele, via sempre diante de mim uma cabeça severa cortada ou máscara funerária como que delineada sobre uma cortina cinzenta ou verónica.”

A cabeça cortada invoca uma outra, a de Medusa decapitada por Perseu, mito em que nos detivemos com Derrida quando, em *Mémoires d'aveugle*, dá a pensar a obliquidade do olhar, ou uma certa cegueira, como imprescindível condição do traço. Desenhadas com uma mestria admirável, estas duas linhas dão a ver, através das máscaras de morte, um auto-retrato de Stephen, o aprendiz de artista e o artista que sonha ser. E, ao mesmo tempo, um assombroso auto-retrato de Joyce tecido de muitos fantasmas que assim se auto-nomeia e ass(ass)ina.

(1.1.2) *A world, a glimmer or a flower?*

O retrato do artista desdobra-se em múltiplos espectros. Desenha-se na sombra de outros retratos, de retratos de outros: de si não pode dar a ver senão imagens de outros. Ainda que obsessivamente tente agarrar a sua presença, está, como Narciso, fascinado, o olhar mergulhado no abismo, impossibilitado de se ver e se tocar, exilado de si, contando somente com a sua companheira invisível, Eco, a escrita, para um diálogo infinito e desencontrado. As palavras, como bem nota Blanchot, criptam o evento:

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses,
de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est celle
d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence (...).⁹⁹⁷

⁹⁹⁷ Blanchot, *L'espace littéraire* 44-45. "As palavras, sabemo-lo, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que não é mais do que a da desapareição, presença que por sua vez retorna à ausência (...)."

Uma fulgurante visão da arte como reinvenção surge na forma de epifania quando Stephen vê a imagem de uma figura feminina vestida de azul à beira-mar. Eminentemente impressionista (com um toque surrealista), este quadro apresenta a imagem de uma rapariga-pomba, concretizando a imagem que, anos antes, Stephen havia sonhado a partir de Mercedes (idealizada por cruzamento com outras figuras femininas, entre elas, Eileen, Emma), a heroína de *O Conde de Montecristo*,⁹⁹⁸ por justaposição com a imagem de Maria, paradigma da pureza intocada do catolicismo – “the Blessed Virgin. *Tower of Ivory*”.⁹⁹⁹ A palavra “crane”, “íbis” (ou “grou”), insígnia de Thoth, confere-lhe o estatuto de representante feminina do deus da escrita. Frémitos de luz e de sombra, manchas difusas de cor compõem os contornos da sua silhueta, apelando tanto ao sentido do tacto como ao da visão, “feathering of soft white”:

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and *soft-hued as ivory*, were bared almost to the hips, where the white fringes of her

⁹⁹⁸ “He returned to Mercedes and, as he brooded upon her image, a strange unrest crept into his blood. (...) He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. He did not know where to seek it or how, but a premonition which led him on told him that this image would, without any overt act of his, encounter him. (...) They would be alone, surrounded by darkness and silence: and in that moment of supreme tenderness he would be transfigured. He would fade into something impalpable under her eyes and then in a moment he would be transfigured.” *P* 60. (“Voltou a pensar em Mercedes, ao devanear sobre a sua imagem, uma estranha inquietação insinuou-se no seu sangue. (...) Queria encontrar no mundo real a imagem insubstancial/imaterial que a sua alma tão constantemente contemplava. Não sabia onde nem como encontrá-la: mas uma premonição que o guiava dizia-lhe que esta imagem haveria, sem que ele nada fizesse de concreto, de o encontrar (...). Estariam sós, rodeados pela obscuridade e pelo silêncio: e nesse momento de suprema ternura ele transfigurar-se-ia.”)

⁹⁹⁹ *P* 33. “a Virgem Santa. Torre de Marfim.” Estas imagens femininas substituem o retrato quase realista da heroína de *Stephen Hero*, Emma Clery, resumida em *A Portrait* às iniciais “E.C.”, presentes nas dedicatórias ou endereçamentos (feitos à imagem de Byron) dos poemas que escreve: “To E – C –”. (*P* 65).

drawers were *like feathering of soft white down*. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, *soft and slight, slight and soft* as the breast of some *dark-plumaged dove*. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, *her face*.¹⁰⁰⁰

(itálicos meus)

Emoldurado pelo cabelo, rosto fica indefinido na sombra. Excepto os olhos. A intensidade do duplo apelo do olhar entre as personagens configura o jogo de olhares que, aos olhos de Derrida, tornam possível a pintura: o retrato olha o olhar do espectador, também ele, por sua vez, um retrato que olha. Ambos se vêm vistos. Olham-se, mas permanecem distantes um do outro, escutando-se com os olhos em silêncio, essa sublime modalidade da palavra, como diz Derrida – ou, como diz Eugénio de Andrade, onde se escuta “música ainda”:¹⁰⁰¹

She was alone and still, gazing out to sea; and when *she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in quiet sufferance of his gaze*, without shame or wantonness. Long, long *she suffered his gaze* and then quietly withdrew her eyes from his and bent

¹⁰⁰⁰ P 155-156. “Uma rapariga elevou-se diante dele no meio das águas – sozinha e serena, olhando o mar. Parecia uma pessoa que como por magia havia sido transformada numa estranha e bela ave marinha. As suas longas e belas pernas nuas eram tão delicadas como as de uma íbis (grou), e imaculadas salvo onde uma fita de alga cor de esmeralda se tivesse tornado um sinal sobre a carne. As suas coxas, mais cheias e de matizado suave como marfim, estavam descobertas quase até as ancas, onde as alvas franjas das calças (calcinhas) eram como plumas de macia penugem branca. As saias azul-ardósia arrojadamente pregueadas até à cintura caíam atrás como a cauda de uma pomba. O colo era como o de um pássaro, macio e leve, leve e macio como o peito de uma pomba/rola de escura plumagem. Mas o seu longo cabelo louro era de rapariga: e de rapariga, e tocado com o prodígio de uma beleza imortal, o seu rosto (...).”

¹⁰⁰¹ “Aproxima a boca da nascente:
não te importes
se for silêncio só, o que te chega aos ouvidos:
é musica ainda. (...)” Eugénio de Andrade, “Aproxima a boca” in *O Sal da Língua, precedido de Trinta Poemas* (Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, 2001) 43.

them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither. The first faint noise of gently moving the water broke the silence, low and faint and whispering (...).¹⁰⁰² (itálicos meus)

Fascinado pelo que vê, Stephen desvia depois o olhar como se só assim pudesse melhor ver para, como Dibutade, já na nostalgia da separação, inscrever, guardar, a imagem da efémera aparição, “A wild angel”, “an envoy”, um diferente anjo que, ao invés de S. Miguel, executor da sentença divina de banir Adão e Eva do paraíso, franqueia os portões de um outro Éden onde o erro é condição de permanência e salvação. E, ao mesmo tempo, Stephen (Joyce) traça-se a si também na sombra do retrato delineado:

He turned away from her suddenly and set off across the strand. (...) *Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called and he leaped at the call.* To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life. A wild angel appeared to him, an envoy from the fair courts of life, the angel of mortal youth and beauty, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory.¹⁰⁰³ (itálicos meus)

¹⁰⁰² P 156. “Ela estava sozinha e imóvel, olhando o mar; e quando sentiu a presença dele e o olhar de adoração/veneração os olhos dela viraram-se para ele num silencioso sofrimento/consentimento do seu olhar, sem vergonha nem malícia. Longamente, longamente ela suportou o olhar dele e depois calmamente desviou os olhos dos dele e baixou-os para a água, movendo-a graciosamente com o pé de cá para lá. O primeiro rumor leve da água em movimento quebrou o silêncio, baixinho e fraco e murmurante (...).” Este é um dos momentos em que a arte de Dante é celebrada, através da alusão a um passo de *La Vita Nuova*, onde invoca e louva a sua amada Beatriz. Sobre este assunto, vide Gifford, *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and a Portrait of the Artist* 222.

¹⁰⁰³ P 156. “Afastou-se dela de súbito e começou a correr pela praia. (...) A imagem da rapariga entrara para sempre na sua alma e nem uma palavra quebrara o silêncio sagrado do seu êxtase. Os olhos dela haviam-no chamado e ele acorrera ao apelo. Viver, errar, cair, triunfar, recriar a vida com a vida. Aparecera-lhe um anjo selvagem, o anjo de juventude e beleza mortais, um enviado das cortes excelsas da vida, para abrir diante dele num momento de êxtase os portões de todos os caminhos do erro e da glória.”

É de olhos cerrados que Stephen traça ainda um outro retrato. Após a visão ou a epifania de um outro mundo, incerto, fluido, de formas sombrias, iluminado por uma estranha luz, *altera as leis da natureza* com a sua arte: transforma a rapariga-pomba numa flor extraordinária, não numa rosa verde, mas numa resplandecente “opening flower” de tons quentes em movimento. E, ao mesmo tempo, inscreve o seu auto-hetero-retrato como *a curva de uma emoção*, comemorando, uma vez mais, a arte de Dante:¹⁰⁰⁴

*He closed his eyes in the languor of sleep. His eyelids trembled (...) as if they felt the strange light of some new world. His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer or a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding, a breakinglight, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with its soft flushes, every flush deeper than the other.*¹⁰⁰⁵ (itálicos meus)

¹⁰⁰⁴ A referência à rosa divina de Dante, “a heavenly rose”, como sinónimo ou imagem da eternidade, surge no ensaio de Joyce “William Blake” (1912), CW 221. O passo “Glimmering and trembling ... deeper than the other” é identificado por Gifford como uma reminiscência dos momentos finais do “Paraíso” de *A Divina Comédia*, vide Gifford *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and a Portrait of the Artist* 222. Nas páginas que dedica ao motivo da rosa em *A Portrait*, Helene Cixous refere o paralelismo com o momento final de *A Divina Comédia*, quando Dante contempla uma imensa e radiosa rosa branca, semelhante a um jardim concêntrico, no centro da qual está Beatriz, além de Maria e os bem-aventurados. Cixous considera ainda que a rosa alude à obra *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris, e ao poema de Yeats “The Secret Rose”. Vide H. Cixous, *L’exil de James Joyce 723-730*. Cf. W.Y. Tindall, *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World* (London: Charles Scribner’s Sons, 1950) 106-107.

¹⁰⁰⁵ P 156. “Fechou os olhos numa languidez sonolenta. As pálpebras tremiam-lhe (...) como se sentissem a estranha luz de um mundo novo. A sua alma desfalecia num mundo novo, fantástico, brumoso, incerto como que debaixo do mar, atravessado por formas e seres enevoados. Um mundo, um brilho ou uma flor? Tremeluzindo e tremendo, tremendo e desdobrando-se, uma luz nascente, um flor abrindo-se, disseminava-se numa sucessão infinita de si mesma, rompendo num fulgurante carmesim e desdobrando-

Esta visão ou epifania deriva numa outra. Num dos derradeiros dias antes do voo final que o libertará do labirinto paralisante de Dublin,¹⁰⁰⁶ respondendo ao apelo irresistível e silencioso – de *mais de uma voz*, Stephen sonha-se o artista ainda por vir, chamado a embrenhar-se no mar nocturno e tumultuoso da escrita:

16 April: Away! Away!

The spell of arms and voices: the white arms of roads, their promise of close embraces and the black arms of tall ships that stand against the moon, their tale of distant nations. They are held out to say: We are alone – come. And the voices say with them: We are your kinsmen. And the air is thick with their company as they call to me, their kinsman, making ready to go, shaking the wings of their exultant and terrible youth.¹⁰⁰⁷

se e esbatendo-se no mais pálido rosa, pétala a pétala e onda de luz por onda de luz, inundando o céu todo com os seus fulgores delicados, cada fulgor mais intenso do que o outro.”

Um imagem muito similar a esta epifania é delineada por Virginia Woolf, contemporânea de Joyce (nascida alguns dias antes), no texto “A Sketch of the Past”, um livro de memórias (publicado postumamente, em 1976), escrito entre meados de Abril de 1939 e finais de Novembro de 1940, alguns meses antes de pôr termo à vida. Face à impossibilidade de traduzir sem desvio as suas primeiras memórias através da escrita, Woolf idealiza o quadro que faria se a sua arte fosse a pintura, como que ecoando as palavras inquietas de Joyce, “Words. Was it their colours?” E, na verdade, fá-lo com palavras pintando *a curva de uma emoção* sob a forma de pétalas curvilíneas. As analogias são evidentes no tema, na fluidez dos traços, nas cores difusas: “If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver and green. There was the pale yellow blind; the green sea; and the silver of the passion flowers. (...) I should make a picture of curved petals; of shells; of things semi-transparent; I should make curved shapes, showing the light through, but not giving a clear outline. Everything should be large and dim; (...)” Virginia Woolf, “A Sketch of the Past”, *Moments of Being. Unpublished autobiographical writings of Virginia Woolf*, ed. Jeanne Schulkind (London: Sussex University Press, 1976) 66. (“Se eu fosse pintora haveria de pintar estas primeiras impressões em amarelo-claro, prateado e verde. Havia a persiana amarelo-claro; o mar verde; e o prateado da passiflora. (...) Haveria de fazer um quadro de pétalas curvas; de conchas; de coisas semitransparentes; deveria fazer formas curvilíneas, mostrando através delas a luz, mas não dando um contorno preciso. Tudo deveria ser amplo e nublado (...).”

¹⁰⁰⁶ Numa carta de Julho de 1904, assinada com as iniciais “S.D.”, Stephen Daedalus (seu pseudónimo nos primeiros contos publicados e nome do protagonista de *Stephen Hero*, lembramos), Joyce fala de *Dubliners* como algo que denuncia “the soul of that hemiplegia that many consider a city.” *SL* 22. (“a alma desta hemiplegia que muitos consideram uma cidade.”)

¹⁰⁰⁷ *P* 239-240. “16 de Abril: Ao largo! Ao largo!”

A data, completada no final da obra, 1904, transforma o momento em monumento *in memoriam* do nascimento do artista. Um momento que repete, *com uma diferença* (uma palavra apenas), um outro momento inscrito na forma de epifania:¹⁰⁰⁸

Parte com roupas em segunda-mão – “Mother is putting my secondhand clothes in order.” –¹⁰⁰⁹ e com palavras de outros (e com a língua do outro, o inglês) como herança, tudo o que contribuiu para a sua aprendizagem, a sua experiência, em termos pessoais e literários: “This race and this country and this life produced me.”¹⁰¹⁰ As asas libertadoras construí-las-á, diz Stephen, respondendo ao conselho do seu colega Davin – “Try to be one of us” –,¹⁰¹¹ com as grilhetas institucionais da Irlanda: “When the soul of a man is born in this country there are nets flung at it to hold it back from flight. (...) nationality, language, religion. I shall try to fly by those nets.”¹⁰¹² Uma breve prece ao seu patrono termina o retrato do artista debutante: “27 April: Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead.”¹⁰¹³ Invoca, ao mesmo tempo, o inventor da escrita, Thoth, nome que, pouco antes, associara ao de Dédalo, justamente o momento eleito por Derrida como uma das epígrafes de “La pharmacie de Platon”, que lembramos de novo:

O feitiço dos braços e das vozes: os braços brancos das estradas, a sua promessa de abraços apertados e os braços negros de altos navios erguidos contra a lua, os seus contos de nações longínquas. Estão no ar para dizer: estamos sós – vem. E as vozes dizem ao mesmo tempo: somos tuas parentes. E o ar está espesso com a sua presença ao chamarem-me parente, preparando a partida, sacudindo as asas da sua exultante e terrível juventude.”

¹⁰⁰⁸ Vide “Epiphanies”, *Poems and Shorter Writings* 190.

¹⁰⁰⁹ P 228. “A minha mãe está a pôr as minhas roupas em segunda-mão em ordem.”

¹⁰¹⁰ P 184. “Esta raça e este país e esta vida produziram-me.”

¹⁰¹¹ P 184. “Tenta ser um de nós.”

¹⁰¹² P 184. “Quando a alma de um homem nasce neste país, há redes para o impedir de voar. (...) nacionalidade, língua, religião. Tentarei voar com essas redes.”

¹⁰¹³ P 228. “27 de Abril: Pai ancestral, ancestral artífice, ampara-me agora e sempre.”

A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the hawklike man whose name he bore soaring out of his captivity on osierwoven wings, of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon.¹⁰¹⁴

Da experiência do voo para o exílio voluntário, das errâncias nos mares de *Ulysses*, das infindáveis voltas na Babel-Lebab, registrará Joyce elipticamente em *Finnegans Wake*, seu último diário de bordo: “(...) he winged away on a wildgoup’s chase across the kathartic ocean and made synthetic ink and sensitive paper for his own end out of his wit’s waste.”¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁴ P 203-244. Cf. páginas 31 e 77 deste estudo.

¹⁰¹⁵ FW 185.5-8. “(...) ele voou para longe numa perseguição selvagem para o alto) através do oceano katártico e fez tinta sintética e papel sensível para o seu próprio fim dos restos da sua astúcia.” (A palavra “kathartic” mantém parte da grafia da sua origem grega, *kathartikos* “próprio para depurar”, “purgar”).

(2.) Auto-retrato de cego: *Ulysses*

(...) *l'autoportrait d'un aveugle. Légende «Ceci est un dessin de moi».*

Jacques Derrida, Mémoires d'aveugle

*Me sits there with his augur's rod of ash, in borrowed sandals,
by day beside a livid sea, unbeheld, in violet night walking
beneath a reign of uncouth stars. I throw this ended shadow
from me, manshape ineluctable, call it back. Endless, would it be
mine, form of my form? Who watches me here? Who ever
anywhere will read these written words? Signs on a white field.
Somewhere to someone in your flutiest voice.*

James Joyce, Ulysses

*And that salubrated sickenagiaour of yaours have teaspilled all
my hazeydency. Forge away, Sunny Sim! (...) Ave. And let it be
to all remembrance.*

James Joyce, Finnegans Wake

(2.1) ...beginnings and endings

Um quarto de século depois de “A Portrait of the Artist” (após mais uma e finalmente bem sucedida operação aos olhos), olhando retrospectivamente o seu percurso, a sua vida e a sua obra, a “curva de uma emoção” sucessivamente redesenhada, Joyce reafirmará a impossibilidade de separar a escrita da vida, um todo descontínuo de recomeços, de “beginnings and endings”, um retrato inacabado e fragmentário em constante construção e transformação, “a work in progress”, sobretudo em *Ulysses*, histórias que se vão repetindo “with a difference”:

But I never finish any of my work, I always want to rewrite it. From *Dubliners* onwards, everything has been a work in progress, work for which names cannot be found. *Ulysses* is the most unfinished. (...) My work is a whole and it is impossible to divide it into names of books. *Ulysses* is, of course, a day in a life, but it could even be the life of a second. Of course, time is measured by beginnings and endings.¹⁰¹⁶

Remarcando a incompletude ou ruína inexorável da obra, o “désœuvrement”, como lhe chama Blanchot, em razão do abismo, do desvio originário, como o mais próprio da obra,¹⁰¹⁷ Derrida, num registo próximo ao de Joyce, descreve a sua própria escrita como um traçado intermitente e ténue de um livro sempre por vir: “Ce que j’écris ressemble dans ma mémoire à un tracé en pointillé qui tournerait autour d’un livre à écrire (...).”¹⁰¹⁸ A urdidura do auto-hetero-retrato plurifacetado do artista, enquanto processo infindo e complexo de inscrição, apagamento e reinscrição, é magnificamente descrita por Joyce (via Stephen, a propósito de Shakespeare), aos olhos de Jorge Luís

¹⁰¹⁶ Palavras de Joyce, proferidas numa rara entrevista em Paris, em Agosto de 1930, reproduzidas por Adolf Hoffmeister, tradutor checo de *Ulysses* (recentemente publicada pela primeira vez em inglês). Adolf Hoffmeister, “The Game of Evenings”, *Granta* 89 (Spring: 2005) 242. “Mas eu jamais acabo uma obra minha, quero sempre reescrevê-la. Desde os *Dubliners*, tudo tem sido um ‘work in progress’ (obra em construção), obra para a qual não podem ser encontrados nomes. *Ulysses* é a mais inacabada. (...) A minha obra é um todo e não pode ser dividida em nomes de livros. *Ulysses* é, evidentemente, um dia na vida, mas poderia ser a vida de um segundo. Claro, o tempo é medido por princípios e fins.” Joyce estava há muito quase cego quando ouviu falar em Alfred Vogt e decidiu consultá-lo em Zurique, para se submeter à décima cirurgia. No dia em que recebeu Hoffmeister em sua casa, encontrava-se ainda convalescente e envolvido na penumbra, mas havia já recuperado a capacidade de ver, como atestam as suas palavras: “Today is the first day I have seen you although we have met many times before.” Hoffmeister, “The Game of Evenings” 241. (“Hoje é o primeiro dia que o vejo embora nos tenhamos encontrado antes muitas vezes.”) Cerca de dois meses antes, no momento em que pôde tirar pela primeira vez os óculos escuros (durante uma ópera em Paris), tão grande foi o júbilo que, apesar de agnóstico, deu graças a Deus pela recuperação da visão: “Merci, mon Dieu, pour ce miracle. Après vingt ans je revois la lumière.” (“Obrigada, meu Deus. Após vinte anos volto a ver a luz.”) Palavras citadas por Ellmann, *James Joyce* 638.

¹⁰¹⁷ “ (...) la profondeur vide du désœuvrement où de l’être il n’est jamais rien fait.” Blanchot, *L’espace littéraire* 51. (“ [...] a profundidade vazia do ‘desobramento’ onde do ser jamais nada é feito.”)

¹⁰¹⁸ “Desceller («la vieille neuve langue»)”, *PS* 127. “O que escrevo assemelha-se na minha memória a um traçado pontilhado que andaria à volta de um livro por escrever (...).”

Borges um mestre admirável na arte de *polir frases na memória*,¹⁰¹⁹ através da alegoria de Dana, a mais importante das divindades celtas, mãe dos deuses irlandeses.¹⁰²⁰

– As we, or mother Dana, weave and unweave our bodies, Stephen said, from day to day, their molecules shuttled to and fro, so does the artist weave and unweave his image. And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of the unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be.¹⁰²¹

¹⁰¹⁹ “(...) polissant des phrases dans sa mémoire (...)” Passo da conferência “Cécité”, de Jorge Luís Borges, citado por Derrida em *Mémoires d’aveugle. MemA* 40. (“[...] burilando frases na sua memória [...]” *Memórias de cego* 42.

O episódio relatado pelo pintor Frank Budgen, amigo com quem Joyce partilhou, em Zurique, um intenso período da composição de *Ulysses* (1918-1920), testemunha esse cuidado ou obsessão:

‘I inquired about *Ulysses*. Was it progressing?’

‘I’ve been working hard all day’, said Joyce.

‘Does it mean you have written a great deal?’ I said.’

‘Two sentences,’ said Joyce.

‘You have been seeking the *mot juste*?’ I said.

‘No’, said Joyce. ‘I have the words already. What I am seeking is the perfect order of words in the sentence.’” Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* (London: Oxford University Press, 1972) 20. (“Perguntei sobre *Ulysses*. Estava a progredir? / ‘Tenho estado a trabalhar o todo dia,’ disse Joyce. / ‘Quer isso dizer que escreveu muito?’ perguntei / ‘Duas frases,’ disse Joyce. / ‘Esteve à procura do *mot juste*?’ perguntei. / ‘Não’, disse Joyce. ‘Já tenho as palavras. O que eu procurava era a ordem perfeita na frase.’” Com base no manuscrito de Rosenbach, Hugh Kenner contesta a veracidade deste episódio provando que nessa altura já Joyce decidira a forma final das duas frases (de “Lestrygonians”) em questão. Verdadeiro ou não, o episódio traduz de forma simbólica o processo que regula a sua escrita. Vide Hugh Kenner, *Ulysses by James Joyce* 4-5.

¹⁰²⁰ A metáfora do tear onde se cria, se transforma, a vida é, segundo Thornton, uma alusão a um trecho de *The Renaissance*, de Walter Pater. Vide, Thornton, *Allusions in Ulysses* 177.

¹⁰²¹ *U* 9.376-385. (159-160). “– Tal como nós, ou a mãe Dana, tecemos e destecemos os nossos corpos, disse Stephen, dia após dia, as suas moléculas em vai-vem para trás e para diante, também o artista tece e destece a sua imagem. E tal como o sinal no meu peito direito está onde estava quando nasci, embora o meu corpo tenha sido tecido com novos fios por diversas vezes, também a imagem do filho não-vivente olha através do fantasma do pai inquieto. No intenso instante da sua imaginação, quando o espírito, diz Shelley, é uma brasa evanescente, aquilo que fui é aquilo que eu sou e aquilo que em possibilidade posso

Tentar revisitar ou retornar ao passado não se faz sem o desvio, sem a perda, sem a cegueira que compromete a idealidade, tão intangíveis, crípticos e silenciosos são os lugares da memória, como conclui Stephen ao rever-se na figura do seu aluno Sargent:

My childhood bends beside me. Too far for me to lay a hand there once
or lightly. (...) Secrets, silent, stony sit in the dark palaces of both our
hearts (...).¹⁰²²

Ainda sem as asas sonhadas no final de *A Portrait of the Artist*, reencontramos Stephen às oito horas da manhã em “Telemachus”, primeiro episódio e primeiro começo de *Ulysses*, em Martello Tower, o último lugar onde Joyce viveu antes de sair da Irlanda,¹⁰²³ primeiramente pensado como cenário do final de *A Portrait*.¹⁰²⁴ Entre o final da fase de vida contada em *A Portrait*, anterior a 2 Dezembro de 1902

vir a ser. Assim, no futuro, irmão do passado, eu posso ver-me a mim próprio como agora aqui estou sentado, mas por reflexo do que então serei.”

¹⁰²² *U* 2.179-171 (24). “A minha infância debruça-se ao meu lado. Demasiado longe para a tocar uma vez ou levemente. Segredos, silenciosos, sentam-se petrificados nos lugares escuros dos nossos corações (...).”

¹⁰²³ Joyce partilhou esta torre em Sandycove, na baía de Dublin (parte de um conjunto de fortificações construídas na costa irlandesa durante as invasões napoleónicas), com Oliver St John Gogarty, estudante de medicina, e Samuel Chenevix Trench, fervoroso nacionalista. Durante a noite de 15 de Setembro de 1904, Joyce abandonaria o local após uma cena de tiros disparados por Trench (para a lareira), na sequência de um pesadelo com uma pantera, e depois por Gogarty (por cima da cama de Joyce). Ambos estão presentes na abertura de *Ulysses*, na pele de personagens burlescas: o primeiro como Buck Mulligan; o segundo, como Haines mas transformado em britânico. Em “Telemachus”, o episódio é elipticamente referido por Stephen, manifestando medo e mal-estar: “Out here in the dark with a man I don’t know raving and moaning to himself about shooting a black panther. You saved men from drowning. I’m not a hero, however. If he stays on here I am off.” (*U* 1.60-63). (“Ali no escuro com um homem que não conheço delirando e lamuriando-se sobre querer abater uma pantera negra. Tu salvaste gente de morrer afogada. Mas eu não sou um herói. Se ele aqui ficar, eu saio”). A pantera é referida noutros momentos da obra, nomeadamente em “Oxen of the Sun”: “Haines was the third brother. His real name was Childs. The black panther was himself the ghost of his own father.” (*U* 14. 1032-1034). (“Haines era o terceiro irmão. O seu verdadeiro nome era Childs. A pantera negra era o fantasma do seu próprio pai.”)

¹⁰²⁴ Vide Ellmann, *Ulysses on the Liffey* 6.

(embora a data no final seja 1904), dia em que Joyce parte para Paris, e o dia 16 Junho de 1904, data estabelecida para a acção de *Ulysses*, monumento à ligação com Nora, como se disse já, distam cerca de dezoito meses, a meio dos quais perde a mãe. Os traços de Stephen mantêm-se quase inalterados, continua isolado, preso nas redes com que se determinara voar, representadas neste episódio pelo fechamento sepulcral da torre,¹⁰²⁵ enclausurado numa galeria de fantasmas, um pesadelo do qual tentara livrar-se em *A Portrait* escrevendo no diário, antes de se aventurar no exílio, mas do qual não acordou ainda em *Ulysses* – “History (...) is a nightmare from which I’m trying to awake.”:¹⁰²⁶

A long curving gallery. (...) Strange figures advance as from a cave.

(...) One does not seem to stand quite apart from another. Their faces are phosphorescent, with darker streaks. They peer at me and their eyes seem to ask me something. They do not speak.¹⁰²⁷

¹⁰²⁵ Sobre o simbolismo da torre e o confinamento que representa, observa David Hayman: “Apart from its symbolic echoes, as womb, phallus or oracular omphalos, temple, castle or cell, the tower is an aesthetic image of romantic isolation, a cliché from the past by which Stephen feels trapped.” David Hayman, *Ulysses: the Mechanics of Meaning* (New Jersey: Prentice Hall Inc., 1970) 20. (“Além dos seus ecos simbólicos, como útero, falo ou umbigo oracular, templo, castelo ou cela, a torre é uma imagem estética do isolamento romântico, um cliché do passado pelo qual Stephen se sente aprisionado.”) Pensada por Stephen como símbolo de um novo paganismo (provavelmente aludindo às teorias evolucionistas de Darwin), a palavra *omphalos*, “umbigo” (*U* 1.176), remete de imediato para a maternidade e, ao mesmo tempo, reenvia para Ogígia, a ilha de Calipso referida por Homero, considerada pelos gregos, a par com a ilha de Delfos, o umbigo da Terra. Por outro lado, Ogígia é também a designação dada por Plutarco à Irlanda, presente no título de uma conhecida obra sobre a história dos primórdios da Irlanda, *Ogygia, seu, rerum Hiberniarum Chronologia*, de Roderic O’ Flaherty (1685). Sobre este assunto vide Ellman, *The Consciousness of Joyce* 23.

¹⁰²⁶ *U* 2.377 (28). “A história (...) é um pesadelo do qual estou a tentar acordar.” A palavra história usada por Stephen para responder ao professor Deasy, representante dos cânones históricos e culturais, refere-se não só à cristalização institucional e cultural irlandesa, como às consequências negativas na sua vida pessoal.

¹⁰²⁷ *P* 225. “Uma longa galeria curva. (...) Estranhas figuras avançam como que saindo de uma caverna. Cada uma separada da outra. Têm os rostos fosforescentes, raiados de sombras. Fixam-me com o olhar e os seus olhos parecem perguntar-me alguma coisa. Não falam.”

Stephen permanece o artista na forma essencial, é ainda “o artista enquanto jovem”. Dele diz Joyce ao seu amigo Frank Budgen: “He no longer interests me to the same extent. He has a shape that can’t be changed.”¹⁰²⁸ Daí a criação de outro herói, aquele a que está reservado o papel de Ulisses: Bloom, o judeu-irlandês, o artista por excelência, mas à margem do cânone, autodidacta, antítese de Stephen, esteta e intelectual, irlandês e judeu-grego (por via do nome do mártir *Stephanós*, nascido judeu e educado como grego), herdeiro da cultura helénica, de acordo com a genealogia dedaliana que reclama, talhado para o papel de Telémaco. Um complementa o outro: “(...) Bloom Stoom (...) Stephen Blephen (...)”¹⁰²⁹ Ambos são caricaturas primorosas de Joyce.

A eleição de Ulisses para protagonista da sua história deve-se ao facto de, a seu ver, ser a única personagem completa da história da literatura, quer no sentido da construção da sua dimensão humana, quer no que respeita a tridimensionalidade da figura, comparável, sublinha, a um trabalho escultórico. É, além do mais, um inventor.¹⁰³⁰ Mas o Ulisses recriado por Joyce excede a louvada tridimensionalidade do herói homérico: Bloom é uma figura verdadeiramente pluridimensional com uma

¹⁰²⁸ Palavras reproduzidas por Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 107. “Ele já não me interessa da mesma maneira. Tem uma forma que não pode ser mudada.”

¹⁰²⁹ *U* 17. 549-551 (558).

¹⁰³⁰ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 16-19. “Hamlet is a human being, but he is only a son. Ulysses is a son to Laertes, but he is father to Telemachus, husband to Penelope, lover to Calypso, companion in arms of the Greek warriors around Troy and King of Ithaca. (...) Another thing, the history of Ulysses did not come to an end when the Trojan war was over. It began just when the other Greek heroes went back to live the rest of their lives in peace. (...) He was an inventor too. The tank is his creation. Wooden horse or iron horse – it doesn’t matter. (...) I see him from all sides, and therefore he is all-round man in the sense of the sculptor’s figure. But he is a complete man as well – a good man. At any rate that is what I intend that he shall be.” (“Hamlet é um ser humano, mas é somente um filho. Ulisses é filho de Laertes, mas é pai de Telémaco, marido de Penélope, amante de Calípsa, companheiro de armas dos guerreiros gregos no cerco de Tróia e rei de Ítaca. [...] E ainda, a história de Ulisses não chegou ao fim quando acabou a guerra de Tróia. Começou justamente quando os guerreiros gregos regressavam para viver o resto da vida deles em paz. Era também um inventor. O tanque foi criação dele. Cavalo de madeira ou cavalo de ferro - não importa/não faz diferença. [...] Vejo-o de todos os lados, e, como tal, ele é um homem redondo no sentido da figura do escultor. Mas é também um homem completo – um homem bom. Em todo o caso, é meu intento que venha a sê-lo.”)

notável capacidade de reinvenção. Inicialmente pensado (relembramos) como um conto de *Dubliners*, depois como seqüela de *A Portrait*,¹⁰³¹ *Ulysses* tem na sua origem um incidente insólito: na noite de 22 de Junho de 1904, na seqüência de uma agressão na rua, talvez por causa de uma rapariga, Joyce foi socorrido por Alfred Hunter, que se dizia ser judeu e ter uma mulher que lhe era infiel.¹⁰³² A solidariedade e humanidade deste homem muito surpreenderam Joyce, tanto mais que se sentia objecto de indiferença e hostilidade geral por parte dos seus conterrâneos.¹⁰³³ O papel de bom samaritano é transposto para Bloom, no momento em que, no final de “Circe”, presta auxílio a Stephen (debilitado pela embriaguez), como atesta o princípio de “Eumaeus”:

“Preparatory to anything else Mr Bloom brushed off the greater bulk of the shavings and handed Stephen the hat and ashplant and bucked him up generally in orthodox Samaritan fashion which he very badly needed.”¹⁰³⁴

Consagrado à arte da teologia, “Telemachus” cumpre a função de abertura com pompa e circunstância tintadas de burlesco. Recapitula elipticamente, por um lado, os acontecimentos marcantes do hiato entre *A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses* através do “monólogo” interior de Stephen, na verdade, um diálogo descontínuo

¹⁰³¹ Numa carta enviada a Ezra Pound, de 30 de Junho de 1915, Joyce refere a contiguidade entre as suas obras: “I have written the first two episodes [of *Ulysses*], a continuation of *Portrait* after three years’ interval blended with many of the persons of *Dubliners*’.” *Letters of James Joyce II*, ed. Richard Ellmann (New York: Viking Press, 1964) 383. (“Escrevi os dois primeiros episódios [de *Ulysses*], uma continuação de *Portrait* após três anos de intervalo misturado com muitas das personagens de *Dubliners*.)

¹⁰³² A concepção de Bloom resulta do cruzamento de vários judeus – Hunter e Charles Chance (também de Dublin, homem com muitas profissões, casado com uma cantora lírica) – são dois deles. O último aparece em *Ulysses* com o nome de C.P. McCoy, em “Lotuseaters”. Sobre esta questão, vide Terence Killeen *Ulysses Unbound* (Dublin: Wordwell & National Library of Ireland, 2005) 45.

¹⁰³³ Vide Ellmann, *Ulysses on Liffey* xv-xvi.

¹⁰³⁴ *U* 16.1-3 (501). “Preliminarmente a qualquer outra coisa, o senhor Bloom sacudiu a maior parte das aparas de madeira e entregou a Stephen o chapéu e a bengala de freixo e animou-o de modo geral à (boa) maneira ortodoxa samaritana da qual ele estava muito necessitado.” A relação com a atitude de Buck Mulligan, absolutamente contrária à sua, como veremos, transparece na linguagem, “bulk of the shavings”, “bucked”.

(bem diferente do de Molly, mas que a ele nos conduzirá) – refinamento do tom intimista da enunciação na primeira pessoa do diário –,¹⁰³⁵ a viagem a Paris, o regresso, a morte da mãe e o luto impossível, sinodoicamente representados pelo chapéu de Stephen atirado por Mulligan – “And there’s your Latin quarter hat (...).”¹⁰³⁶ E, ao fazê-lo, convoca no leitor a memória de *A Portrait*. Por outro lado, Joyce põe em cena neste momento inicial, com roupas e palavras de outros, a relação com a *língua* no sentido em que Derrida no-la dá a pensar, ou seja, enquanto inexorável ex-apropriação, sobre a qual, como vimos, reflectira inquieto o jovem Stephen – “The language in which we are speaking is his before it is mine...” –,¹⁰³⁷ a lei e a regra da composição de *Ulysses*, “history repeating itself with a difference”, a iterabilidade inerente à palavra, através da paródia da missa, retomando o azedume crítico em relação à religião, ao mesmo tempo que celebra o ritual católico como paradigma do acto de dar vida ao morto, ao ausente, pela rememoração ou, mais precisamente, pela anamnese da última ceia de Cristo, renovando a génese do mundo – “the word was made flesh” –,¹⁰³⁸ metáfora da escrita enquanto traçado testamentário de tinta e sangue. Aludindo embora à luz como origem

¹⁰³⁵ “I try to give the unspoken, unacted thoughts of people in the way they occur. But I’m not the first one to do it. I took it from Dujardin.” Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 94. (“Tento dar os pensamentos não-ditos, não-representados na forma em que ocorrem. Mas não sou o primeiro a fazê-lo. Tirei-o de Dujardin.”)

Embora tributário assumido do monólogo interior usado por Edouard Dujardin em *Les Lauriers sont coupés*, de 1887 (assim como por Dorothy Richardson em *Pilgrimage*), Joyce entende-o não tanto como técnica narrativa mas enquanto factor determinante de um género. Ao invés de o limitar a uma personagem, modula-o de acordo com cada personagem e situação, explorando as potencialidades dramáticas, jogando com as vozes narrativas orquestradas pelo “arranger”, “the nameless creative persona” (“a inominável *persona* criativa”), como lhe chama David Hayman. David Hayman, *Ulysses: the Mechanics of Meaning* (New York: Prentice Hall, inc., 1970) 69. Cf. Bernard Benstock, “Telemachus”, *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays* 5-7; Melvin J. Friedman, “Lestrygonians”, *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays* 132-135; Ellmann, *James Joyce* 534-535, 570-572.

¹⁰³⁶ *U* 1.519 (14). “Eis o teu chapéu à Quartier latin (...).” Cf. página 36 deste estudo.

¹⁰³⁷ *P* 172. Cf. páginas 141-143 deste estudo.

¹⁰³⁸ *P* 196. “...a palavra foi feita carne...” Cf. Rickard, *Joyce’s Book of Memory* 140.

da vida, a inversão do processo, em *Finnegans Wake*, dá a escutar através da homofonia, “flesh”, a dimensão *tanatográfica* da escrita: “(...) flash becomes word” (...).”¹⁰³⁹

Ulysses não comemora a última ceia, como sabemos, mas o encontro que marcou o início da relação de Joyce com Nora, embora o faça de uma forma absolutamente críptica, dado não haver qualquer referência explícita ou implícita ao evento que mudou a sua vida. Por outras palavras, trata-se de um monumento em memória da memória, lembrando diferentemente o que Stephen dissera em *A Portrait* no que toca o papel e a arte do artista: “(...) a priest of the eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life.”¹⁰⁴⁰ A promessa (feita através de Stephen) de tecer as suas asas, a sua arte, a partir das paralisantes redes institucionais cumpre-se plenamente: radical na renúncia à igreja católica, Joyce reapropria-se da retórica, dos rituais, do simbolismo, transformando-os em matérias-primas das suas obras, reinventando-os monumentalmente.¹⁰⁴¹ O ritual eucarístico é entretido com o teatral (e, também, com o texto homérico, memória dos feitos de Ulisses), outro exemplo da arte de dar voz, de incarnar o que não está presente, da confluência do que se vê e do que se ouve, do pictórico e do narrativo.

Nas suas considerações estéticas em *A Portrait*, repesando a distinção entre as diferentes formas de arte estabelecidas por Aristóteles, Stephen redefine-as a partir da

¹⁰³⁹ *FW* 267.16. “(...) clarão (carne) torna-se palavra (...).”

¹⁰⁴⁰ *P* 200. “(...) um padre da imaginação eterna, transmutando o pão da experiência de cada dia no corpo radiante da vida sempreviva.” Cf. Richard F. Peterson, “Stephen and the Narrative of *A Portrait of The Artist as a Young Man*” in *Joyce Centenary Essays*, ed. Richard Peterson *et al* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983) 24. Confirmam este propósito as palavras de Joyce reproduzidas pelo seu irmão: “Don’t you think (...) there is a certain resemblance between the mystery of the Mass and what I am trying to do? Stanislaus Joyce, *My Brother’s Keeper*, ed. R. Ellmann (London: Faber & Faber, 1958) 103. (“Não achas (...) que há uma certa semelhança entre o mistério da missa e o que eu estou a tentar fazer?”)

¹⁰⁴¹ Sobre a forma paradoxal de Joyce afirmar a sua diferença em relação à religião, observa Ellmann: “Christianity had subtly evolved in his mind from a religion into a system of metaphors (...). He converted the temple to new uses instead of trying to knock them down (...).” Ellmann, *James Joyce* 68. (“O cristianismo evoluiu subtilmente no seu espírito de uma religião para um sistema de metáforas [...]. Joyce converteu o templo a novos usos em vez de os tentar arrasar/destruir [...].”)

relação do artista com a sua obra, da imagem que apresenta de si, elegendo a forma dramática (intensamente explorada em “Circe”, como se viu) como a forma ideal de atingir a plenitude da imagem estética, dado conjugar a dimensão espacial e a dimensão temporal e de possibilitar a invisibilidade do artista.¹⁰⁴² No segundo episódio de *Ulysses*, enquanto observa o traçado de algarismos (codificação de origem árabe) do seu aluno, Stephen reflecte sobre a escrita como jogo de mímica e de máscaras, sugerindo através da palavra “mummery”, quase homófona de “memory” e de “mummy” (múmia), a contaminação da memória viva pela mnemotécnica, ou seja pela imitação: “Across the page the symbols moved in grave morrice, in the mummery of their letters, wearing quaint caps of squares and cubes.”¹⁰⁴³ A associação ou justaposição de “mummery” e “memory” repete-se de forma mais clara em *Finnegans Wake*: “Dear gone mummeries, goby! Tell the woyle I have lived true thousand hells.”¹⁰⁴⁴

Se a preferência de Joyce recai sobre *Hamlet*, distinguindo esta obra de forma tão especial, uma das razões prende-se, sem dúvida, com o facto de ser uma obra sobre a memória e em memória da memória, *in memoriam*, em memória dos mortos (o rei Hamlet, o príncipe Hamlet, o filho e o pai de Shakespeare, Hamnet Shakespeare e

¹⁰⁴² “These forms are: the lyrical form, the form wherein the artist presents his image in immediate relation to himself; the epical form, the form wherein he presents his image in mediate relation to himself and to others; the dramatic form, the form wherein he presents his image in immediate relation to others. (...) The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic, like that of material creation, is accomplished.” *P* 193-194. (“Estas formas são: a forma lírica, forma em que o artista apresenta a sua imagem em relação imediata com ele próprio; a forma épica, forma em que ele apresenta a sua imagem em relação mediata com ele próprio e com os outros; a forma dramática, forma em que apresenta a sua imagem em imediata relação com os outros. [...] A personalidade do artista, no princípio um grito ou uma cadência ou um estado de espírito e depois uma narrativa fluida e tremeluzente, refina-se finalmente para lá da existência, impersonaliza-se, por assim dizer. A imagem estética da forma dramática é vida purificada e reprojectada a partir da imaginação humana. O mistério da estética, assim como o da criação material, está cumprido.”)

¹⁰⁴³ *U* 2. 154-155 (23). “Ao longo da página os símbolos moviam-se numa grave dança mourisca, na pantomima das suas letras, usando estranhos e graciosos barretes de quadrados e cubos.”

¹⁰⁴⁴ *FW* 535.27. “Queridas mimórias/múmicas-memórias idas, (a)deusinho! Digam ao mundo que vivi mil verdadeiros infernos.”

John Shakespeare – coincidentemente também o nome próprio do pai de Joyce), uma *história de fantasmas* (à semelhança do ritual católico, afinidade mais evidente em inglês na palavra “Holy Ghost”), tal como *Ulysses*: “*Hamlet* is a ghoststory”.¹⁰⁴⁵ Vejam-se as palavras do fantasma: quando aparece, intima Hamlet a olhá-lo, a guardar a sua imagem, “Mark me”,¹⁰⁴⁶ quando se despede, exorta-o lembrar-se dele, a guardá-lo na sua memória, “Adieu, adieu, adieu. Remember me.”¹⁰⁴⁷ Estas palavras encontram-se nas formuladas em pensamento por Stephen (no papel do fantasma e de Hamlet), na discussão à volta de Shakespeare, “See this. Remember”:¹⁰⁴⁸

See this. Remember.

Stephen looked down on a wide headless caubeen, hung on his
ashplanthandle over his knee. (...) My casque and sword.

Listen.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ *U* 9. 141 (154). “*Hamlet* é uma história de fantasmas.”

¹⁰⁴⁶ *Hamlet*, I, v, 2. “Presta-me atenção/Ouve-me.”

¹⁰⁴⁷ *Hamlet*, I, v, 91. “Adieu, adieu, adieu. Lembra-te de mim/Recorda-me.” Em solilóquio, Hamlet responde ao imperativo, descrevendo de que forma a edificação do monumento em memória do pai dita o apagamento da *sua* memória:

“(…) Remember thee!

Yea, from the table of my memory
I’ll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix’d with baser matter: yes, by heaven!”

Hamlet, I, v, 97-104. (“[...] Recordar-te!/Sim, das tábuas da minha memória/ Hei-de todos os queridos registos triviais apagar, / Todas as máximas de livros, todas as formas, todos os vestígios passados, /Que a juventude e observação/experiência ali deixaram; /E só a tua ordem há-de viver/ Dentro do volume e do livro do meu cérebro/ Livre de restos. Sim, pelos céus!”) Sobre a relação de *Hamlet* e *Ulysses*, vide Rickard, *Joyce’s Book of Memory* 42-44.

¹⁰⁴⁸ De forma renovada, estas palavras serão repetidas “Oxen of the Sun”, conjugando o apelo a olhar e a escutar: “Mark this farther and remember.” *U* 14.1379 (344). “Observa isto mais adiante e lembra-te.”

¹⁰⁴⁹ *U* 9.294-300 (158). “Vê isto. Recorda. / Stephen olhou para um chapelão descabeçado, pendurado na sua bengala de freixo (cinza) que tinha sobre os joelhos. (...) Meu elmo e espada. / Escuta.”

O apelo a escutar, “Listen”, sucede ao apelo a olhar o que, além de reunir os sentidos tradicionalmente mais ligados à memória, constitui uma espécie de instrução quanto ao modo de ler *Ulysses* que coloca o leitor no papel de testemunha. Quando olha a sua bengala e o chapéu, Stephen vê neles outras formas: um elmo (do espectro), “casque”, que, por afinidade sonora, lembra as palavras “mask” (máscara) e “casket” (esquife), e uma espada, a de Hamlet, assim como o bisturi, a pena ou gráfió, a palavra, “sword”, do artista, adereços que invocam as armas de Perseu – estando o escudo representado na obliquidade da escrita.

Tudo se centra no que se vê e no que se ouve (a presença dos protagonistas, os diálogos entre as personagens, os solilóquios de Stephen, o espaço da torre), e, ao mesmo tempo, no que não se vê nem se ouve, figuras chamadas à cena seja através das palavras de Mulligan, seja por intermédio da memória de Stephen (a mãe, o seu leito de morte, o cenário de Elsinore). O leitor é, deste modo, convidado a ocupar o lugar de espectador, a “*escutar vendo*”, regra inerente à escrita ou ao desenho, sublinhada, como vimos, por Derrida em *Mémoires d’aveugle*: “(...) la lecture ne procède pas autrement. Elle écoute en regardant.”¹⁰⁵⁰ Joyce dá a primazia ao gesto, encena o episódio como pantomima, originalmente representação teatral sem palavras (do grego *pantomimos*, “actor”, “imitador de tudo”, de *panto-* “tudo”, “todos”, e *mimos* “imitador”, origem do latim *pantomimus*, “mimo”, “dançarino”), mas recria-a com música e dança, cruzando-a com a *Commedia dell’Arte*, tomando a seu cargo, além da dramaturgia e encenação, a coreografia, a cenografia, o jogo de luzes, o pano de fundo musical. A hibridez do género dramático do episódio é confirmada pelo excerto recordado por Stephen (e por

¹⁰⁵⁰ *MemA* 10. Cf. página 261 deste estudo.

Bloom) de uma canção pertencente a *Turko the Terrible*, por associação com a mãe que, na sua juventude, assistira à representação da peça.¹⁰⁵¹

I am the boy

who can enjoy

*Invisibility.*¹⁰⁵²

Tomadas de empréstimo, estas palavras, cuja visibilidade é graficamente realçada, denunciam o desejo de invisibilidade, ou ausência do autor, como qualidade primeira do artista Stephen-Joyce, desvelam o ritual de dissimulação que domina a sua arte, o jogo através do qual Joyce nos ilude e nos guia detrás das máscaras de Stephen, Bloom, Molly, Shakespeare, Hamlet, e outros, como também observa Cixous –¹⁰⁵³ “(...) tous les masques d’artiste dont Joyce s’affuble nous égarent autant qu’ils nous révèlent.”¹⁰⁵⁴ São seus duplos, seus fantasmas.¹⁰⁵⁵ Congrega-os numa santíssima trindade reinventada, “I, I and I. I.”,¹⁰⁵⁶ dando conta da heteronomia do “eu”, já sempre *mais de*

¹⁰⁵¹ Esta peça de Edwin Hamilton (1849-1919), possivelmente reescrita de uma pantomima popular, foi o primeiro espectáculo do género a subir ao palco do Gaiety Theatre of Dublin, em 1873. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 17. Embora pertencente à peça de Hamilton, o excerto refere-se à peça *Sinbad the Sailor* levada à cena no dia 26 de Fevereiro (dia de Santo Estêvão) de 1892 (a que Joyce terá assistido) que passou a integrar a personagem e a canção devido à sua popularidade em Dublin. Sobre este assunto, vide Robert M. Adams, *Surface and Symbol: The consistency of James Joyce’s Ulysses* (New York: Oxford University Press, 1962) 76-78.

¹⁰⁵² U 1. 259-261 (9). “Sou o rapaz/que pode fruir/da Invisibilidade.”

¹⁰⁵³ Em “Circe”, como se viu, o espelho onde Stephen e Bloom se olham mostra a imagem do espectro paralisado de Shakespeare. Cf. páginas 182-185 deste estudo.

¹⁰⁵⁴ Vide Hélène Cixous, *L’exil de James Joyce* 664. “(...) todas as máscaras do artista com que Joyce se disfarça confundem-nos tanto quanto nos revelam.”

¹⁰⁵⁵ Como que para reiterar a espectralidade em jogo na sua escrita, Stephen-Joyce define o que entende por fantasma: “ – What is a ghost? Stephen said (...). One who has faded into impalpability through death, through absence, through change of manners.” U 9. 147-149 (154). (“ – O que é um fantasma? disse Stephen [...] alguém que se desvaneceu na impalpabilidade pela da morte, pela da ausência, pela mudança de atitudes.”)

¹⁰⁵⁶ U 9. 212 (156). “Eu, eu e eu. Eu.”

um como nota Derrida – “un plus un font au moins trois” –,¹⁰⁵⁷ indício do desejo e impossibilidade de coincidência de si consigo. Logo a seguir, a trindade é modulada sob a simplicidade aparente de uma enumeração de vogais onde se escuta a reverberação de vários sentidos, “A.E.I.O.U.”,¹⁰⁵⁸ provável reinvenção do nome de Deus na tradição hebraica, secreto e impronunciável, “JHVH” ou “YHVH” (“JHWH” ou “YHWH”), “Yod-He-Vau-He” – nome lido por Derrida nas palavras “He war” –,¹⁰⁵⁹ o inefável *tetragrammaton*,¹⁰⁶⁰ “Secret of all secrets.”¹⁰⁶¹ Capitalizadas, transformadas em monumento lapidar, estas iniciais figuram, na nossa perspectiva, a inelutável mutabilidade da memória e da identidade, sobre as quais Stephen reflectira pouco antes (ainda em proximidade com o pensamento aristotélico) – “But I, entelechy, form of forms, am I by memory because under everchanging forms.” –,¹⁰⁶² e dizem a multiplicidade da identidade do autor, (in)definido em “Ithaca” como “Everyman or

¹⁰⁵⁷ G 55. Cf. páginas 102-103 deste estudo.

¹⁰⁵⁸ U 9. 213 (156). Estas vogais são consideradas pela maioria dos especialistas como uma alusão à dívida de Joyce a G. William Russel (“A.E”), “A.E. I owe you”. Cf. Robert Kellogg, “Scylla and Charybdis” in *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays* 174. No tempo de Frederico III (1415-93), a inscrição destas letras figurava nas moedas e edifícios públicos como iniciais de “Archidux Electus Imperator Optime Vivat”. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 165.

¹⁰⁵⁹ Vide “Envois”, CP 154. O passo é citado em “Deux mots pour Joyce”, UG 33.

¹⁰⁶⁰ As vogais do nome de Deus foram originalmente suprimidas para manter o seu nome em segredo e assim o proteger dos inimigos de Israel, um nome demasiado secreto para ser pronunciado; Adonai, Eloim são alguns equivalentes comuns de “YHWE”. O segredo manteve-se, mas a forma original do nome perdeu-se no tempo, vindo a ser traduzido como “Yahweh,” (Jehovah). A história da natureza críptica do nome é lembrada em “Ithaca”: “(...) the supernatural character of Judaic scripture: the ineffability of the tetragrammaton.” U 17.1900-1901 (595). “[...] o carácter sobrenatural da escritura judaica: a inefabilidade do tetragrammaton.” Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses*, 489. A ambiguidade trespassa o nome de Deus: o mais secreto elemento do *tetragrammaton*, o radical de “HWH”, “ser”, “vida” ou “mulher”, é também origem de “EHYH”, na tradução latina, Eva, “mãe de todos os viventes”. “YHWH” corresponde à primeira pessoa do singular e “EHYH”, à terceira. Vide Abraham Ibn Ezra, *Commentary on Pentateuch* (New York: Menorah Publ., 1988) 64. Deus revela-se a Moisés sem se revelar, nomeia-se sem se nomear, “EU SOU O QUE SOU” (“*Ehiéh ashér ehiéh*”), cf. páginas 117-118 e 238-239 deste estudo.

¹⁰⁶¹ U 10.844 (199). “Segredo de todos os segredos.”

¹⁰⁶² U 9.208-209 (156). “Mas eu, enteléquia, forma das formas, sou eu porque sujeito a formas sempre em mudança.”

Noman”,¹⁰⁶³ nome da figura sem nome nem sem rosto que surge no nevoeiro em “Circe” – “...*the featureless face of a Nameless One.*”¹⁰⁶⁴

Esta pluralidade de “todo mundo e ninguém” é reencenada como assinatura tumular ou epitáfio em *Finnegan’s Wake*, depois da intimação à oração – “Pray-your-Prayers”:¹⁰⁶⁵ “Till tree from tree, tree among trees tree over tree become stone to stone, stone between stones, stone under stone for ever. (...) / Ha he hi ho hu.”¹⁰⁶⁶ Está disseminada através de “H.C.E.”, sigla de “Here Comes Everybody”,¹⁰⁶⁷ “Haveth Childers Everywhere”,¹⁰⁶⁸ duas das numerosas mutações do nome Humprey Chimpen Earwicker, casado com ALP, Anna Livia Plurabelle (a voz do solilóquio do final), progenitores de Shem, Shaun e Issy. Dessas variantes do nome destacamos ainda outra, pelo facto de Joyce nela retomar a palavra epifania, fazendo-a retinir no texto e na memória do leitor, “*Yule Remember*”,¹⁰⁶⁹ enquanto assinatura e contra-assinatura – o duplo “oui-rire”, como lhe chama Derrida –,¹⁰⁷⁰ rindo-se do este que *vê e não vê*: “How culious an epiphany!”¹⁰⁷¹

¹⁰⁶³ U 17. 2008 (598). Cf. páginas 134-135 deste estudo.

¹⁰⁶⁴ U 11. 1043 (383). “(...) *o rosto informe de um Inominável.*”

¹⁰⁶⁵ FW 258.35. “Ora-tuas-orações”.

¹⁰⁶⁶ FW 259.1-9. “Até que árvore de árvore, árvore entre árvores árvore após árvore se torne pedra sobre/a pedra, pedra entre pedras, pedra sob pedra para sempre. (...) / Ha he hi ho hu.”

¹⁰⁶⁷ FW 32.19. “Aqui Vem Todomundo.”

¹⁰⁶⁸ FW 535-34. “Tem Filherdeiros Emtodolado”. Não é possível manter na tradução o jogo das iniciais.

¹⁰⁶⁹ FW 508.5. “Hades (Hás-de) Lembrar”

¹⁰⁷⁰ Em “Deux mots pour Joyce”, Derrida dá a pensar, como vimos (cf. páginas 34-35 deste estudo), a assinatura joyciana como um “oui-rire” retomando a questão da edificação e ruína da torre de Babel presente em “Ha he hi ho hu.”, passo em que se detivera em “Envois” (vide *La carte postale* 257-258). “Deux mots pour Joyce”, *UG* 31-49.

¹⁰⁷¹ FW 508.11. “Que culioso uma epifania!” (“Que epifania culiosa!”) O adjectivo, “culious”, resulta da justaposição da palavra em latim “culius”, “fundamento”, e “curious”.

A cena de abertura é dominada pela figura de Buck Mulligan, “Stately, plump”, no papel de anafado e despudorado celebrante.¹⁰⁷² “Chrysostomos” (palavra grega para “boca de ouro”, usada no sentido figurativo para referir o dom da eloquência), como lhe chama Stephen no primeiro momento de monólogo interior, aludindo aos dentes de ouro e à loquacidade da personagem, enverga como estranho paramento um roupão amarelo,¹⁰⁷³ desapertado, e toma como sucedâneos dos objectos litúrgicos os utensílios de barbear: a bacia e a navalha (em vez do cálice e do crucifixo) e o espelho (em vez da patena). Surge descendo uma escada o que, além de constituir um indício do estatuto de superioridade que alardeia (vem de cima), sugere a invisibilidade ou ruína da origem (não se vê de onde vem):¹⁰⁷⁴

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

– *Introibo ad altare Dei.*¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷² O adjectivo “plump” fora já associado como uma idêntica mordacidade em três momentos em *A Portrait* a alguns dos padres jesuítas, um deles congregando também a palavra “stately”: “The plump bald sergeantmajor (...)” *P* 68 (“O roliço sargento-ajudante careca [...]”); “(...) a plump young jesuit (...)”, *P* 78 (“[...] um jovem jesuita roliço [...]”); “He [Donovan] drew back from the other two in a *stately* fashion and placed a *plump* woollengloved hand on his breast [...]” (itálicos meus) *P* 191. (“Ele ficou para trás dos outros dois de uma forma *pomposa* e pousou a sua mão *roliça* enluvadadelã no seu peito [...].”)

¹⁰⁷³ Dourado (ou amarelo) e branco, as cores atribuídas na lista de correspondências, são as usadas nas cerimónias litúrgicas solenes (excepto no advento e missas fúnebres), como é o caso do dia 16 de Junho de 1904, dia de Saint John Francis Regis; dois santos com o mesmo nome próprio, “John”, são invocados no episódio a propósito de Mulligan (Oliver St John Gogarty), S. João Baptista e S. João Crisóstomo. Sobre este assunto vide Hugh Kenner, *Dublin’s Joyce* (London: Chatto & Windus, 1955) 228, n.1.

¹⁰⁷⁴ Joyce dá início a *Ulysses* repetindo a técnica narrativa do começo da *Odisseia*, cuja acção começa, como se sabe, *in medias res*, com o conselho dos deuses reunido para decidir o destino de Odisseus, na sequência do episódio com o filho de Poseidon, Polifemo.

¹⁰⁷⁵ *U* 1.1-5 (3). “Pomposo e roliço, Buck Mulligan veio do alto da escada, trazendo uma bacia de espuma de barbear sobre a qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Um roupão amarelo, solto, enfunava-se gentilmente atrás com a brisa leve da manhã. Elevou a bacia e entoou: – *Introibo ad altare Dei.*”

Começa por repetir as palavras em latim do intróito da missa, fragmento de um versículo de um salmo, “*Introibo ad altare Dei*”, intimando Stephen a responder, a repetir na qualidade acólito o final do versículo, “*Ad Deum qui laetificat juventutem meam*”.¹⁰⁷⁶ Inicialmente invisível, Stephen surge da obscuridade chamado à cena por Mulligan: “Come up, Kinch! Come up you fearful jesuit!”¹⁰⁷⁷ A displicente recusa em participar no jogo, em aceitar o papel de subalterno, além de reiteração silenciosa do mandamento luciferino, “*Non serviam*”, reflexo do seu posicionamento crítico em relação à religião católica e à soberania do estado inglês (representados por Mulligan e Haines) presentes nas palavras “*stately*” e “*crossed*”, é indiciadora da crescente animosidade entre ambos e epítome do inóspito ambiente doméstico (do tempo em que Joyce viveu na torre) recriado neste episódio.¹⁰⁷⁸ Em sua defesa, Stephen usa aqui duas das suas armas: o silêncio e o exílio. No final do episódio, chamar-lhe-á “*Usurper*”.¹⁰⁷⁹ Embora tenha pago a renda, é-lhe confiscada a chave, sai para não voltar e sem ter para onde ir, recusando até o abrigo generosamente oferecido por Bloom já de madrugada,

¹⁰⁷⁶ “Então irei ao altar de Deus, do Deus *que é* a grande minha alegria”, “Salmos” 43: 4, *Bíblia Sagrada*.

¹⁰⁷⁷ *U* 1.8 (3). “Sobe Kinch! Sobe meu jesuíta covarde.”

¹⁰⁷⁸ Mais adiante, esta rejeição é mais abertamente demonstrada no diálogo com o inglês Haines, repetindo diferentemente as palavras de S. Mateus e de S. Lucas (“Ninguém pode servir dois senhores”, “Mateus” 6:24; “Nenhum servo pode servir dois senhores”, “Lucas” 16:13), nomeando um terceiro amo, sem contudo o nomear, tratando-se provavelmente da Irlanda, quer em relação à situação de subserviência ao estado inglês, quer no que toca o exacerbado nacionalismo irlandês:

“– I am a servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian.

– Italian? Haines said.

A crazy queen, old and jealous. Kneel down before me.

– And a third, Stephen said, there is who wants me for odd jobs.

– Italian? Haines said again. What do you mean?

– The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church.” *U* 1.638-644 (17). (“– Sou um servo de dois senhores/amos, disse Stephen, um inglês e um italiano. / – Italiano? perguntou Haines. / Um rainha, velha e ciumenta. Ajoelha-te diante de mim. / – Italiano? perguntou Haines de novo. Que queres dizer? / – O estado do Império Britânico, respondeu Stephen, corando, e a santa igreja católica e apostólica romana.”) Cf. Abílio Hernandez Cardoso, *De Ítaca a Dublin: Ulysses ou a odisseia da palavra* (Doc.diss. Universidade de Coimbra, 1991) 44-46; Cf. Bernard Benstock, “Telemachus” in *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays* 12.

¹⁰⁷⁹ *U* 1. 744 (19). “Usurpador”.

votando-se à errância: “I will not sleep here tonight. Home also I cannot go.”¹⁰⁸⁰ Com diferentes matizes, repete-se a tentativa de voo do final de *A Portrait*.

A farsa prossegue com pretensa elevação do cálice e da hóstia, o momento solene da transformação do vinho e do pão no sangue e corpo de Cristo na eucaristia. Ao “produzir” a transmutação da espuma da bacia, parodiando as palavras de Cristo na última ceia, lembradas na missa,¹⁰⁸¹ “body and soul and blood and ouns”, o gesto de ilusionista circense do falso padre, duplo de Mefistófeles,¹⁰⁸² mima o poder criador da palavra, meio prodigioso de dar vida aos fantasmas, “white corpuscles”, do qual Stephen, “senhor que dá a vida”, relembramos, se proclamará herdeiro em “Oxen of the Sun” – “If I call them into life across the waters of Lethe will not the poor ghosts troop to my call? Who supposes it? I, Bous Stephanoumenos, bullockbefriending bard, am the lord and giver of their life”.¹⁰⁸³

He added in a preacher’s tone:

– For this, O dearly beloved, is the genuine Christine: body and soul and blood and ouns. Slow music, please. Shut your eyes, gents. One moment. A little trouble about those white corpuscles. Silence, all.¹⁰⁸⁴

¹⁰⁸⁰ U 1.739-740 (19). “Não dormirei aqui esta noite. Para casa também não posso ir.”

¹⁰⁸¹ “(...) tomou o pão; E tendo dado graças, o partiu e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo, que é partido por vós. Semelhantemente, também, depois de cear, tomou o cálice, dizendo: Este cálice é o Novo Testamento no meu sangue: fazei isto, todas as vezes que beberdes, em memória de mim.” *Bíblia Sagrada*, “Coríntios” I, 11:24-25

¹⁰⁸² A figura de Mulligan é concebida por Joyce (fiel ao seu projecto inicial, confirmado por Stanislaus) como duplo da personagem diabólica de *Faust*, de Goethe, outra obra insistentemente presente em *Ulysses*, especialmente em “Circe”. Sobre este assunto, vide Ellmann, *Ulysses on the Liffey* 11.

¹⁰⁸³ U 14.1113-1116 (339). Cf. página 36 deste estudo.

¹⁰⁸⁴ U 1.20-23 (3). “Acrescentou em tom de pregador: / – Porque isto, ó bem amados, é Cristina genuína: corpo e alma e sangue e chagas. Música lenta, por favor. Fechai os olhos, cavalheiros. Um momento. Uma pequena perturbação nestes corpúsculos brancos. Todos em silêncio.”

As palavras ou indicações cénicas que acompanham os gestos, “Shut your eyes, gents”, “Slow music”, “Silence, all”, serão repetidas com um sentido diferente tanto por Stephen em “Proteus” (como veremos), como por Bloom quando assiste à missa, em “Lotuseaters”, e, em pensamento, a converte numa missa negra, ritual sugerido por Mulligan através da palavra, “Christine”:¹⁰⁸⁵ “Jammed by the hour to slow music. That woman at midnight mass. (...) Shut your eyes and open your mouth. What? *Corpus*: body. Corpse. Good idea the Latin. Stupefies them first.”¹⁰⁸⁶ Notável a forma como Bloom, ao atentar na palavra em latim, “*Corpus*”, origem de “*corpusculum*” (“pequeno corpo”), alude ao poder encantatório da linguagem (efeito intensificado pelo facto de ser uma língua que não se entende), e a traduz duplamente acrescentando o seu significado com uma palavra idêntica, “corpse” (variante do francês “corps”, igualmente derivada de *corpus*) – também usada por Stephen quando tenta libertar-se do fantasma da mãe –, mas oposta ao sentido eucarístico, ligando, deste modo, o sagrado e o profano, a vida e morte.

A “perturbação” inicial dos corpúsculos brancos acorda o par de fantasmas mais assíduos de *Ulysses*, o da mãe de Stephen e o de Hamlet, além de outros. Se Stephen logrou escapar a participar no primeiro ritual, o mesmo não acontece em relação ao segundo. Com insolente sobranceira, Mercurial Malachi (Mulligan),¹⁰⁸⁷ o senhor da torre e das citações literárias, ataca-o com palavras tão aceradas quanto a sua

¹⁰⁸⁵ A palavra “Christine”, substituto feminino de *Corpus Christi*, reenvia para o contexto da missa negra celebrada com um corpo de mulher sobre o altar. Vide Don Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 6. Com efeito, uma missa negra é levada à cena em “Circe”, com um intróito adequado: “*Introibo ad altare diaboli.*” *U* 15.4669.

¹⁰⁸⁶ *U* 5.342-351 (66). “Aglomerados à hora da música lenta. Aquela mulher na missa da meia-noite. (...) Fecha os olhos e abre a boca. O quê? *Corpus*: corpo. Cadáver. Boa ideia o latim. Estupefá-los primeiro.”

¹⁰⁸⁷ Malachi, palavra de origem hebraica para “meu mensageiro”, é o nome do profeta que anuncia a vinda do profeta Elias; tem como equivalente o mensageiro dos deuses, Mercúrio, nome dado na mitologia romana a Hermes, o precioso auxiliar de Odisseus tanto no episódio de Calipso (intervindo junto dela) como no de Circe (dando-lhe o antídoto que o manteria imune ao feitiço).

navalha. Humilha-o, atirando-lhe à cara as roupas usadas que lhe dá: – “Ah, poor dogsbody! (...) I must give you a shirt and a few noserags. How are the secondhand breeks?”¹⁰⁸⁸ Remexe impiedosamente na sua ferida, escarnece do seu luto, acusa-o da morte da mãe (por não ter acedido à súplica dela para se ajoelhar e rezar), “He kills his mother but can’t wear grey trousers.”¹⁰⁸⁹ Reforça a acusação valendo-se de um pretense testemunho – “The aunt thinks you killed your mother”.¹⁰⁹⁰ Estas palavras lembram outras ainda mais cruéis, como Stephen, profundamente magoado, mas dissimulando o seu sentir – “shielding the gaping wounds which the words had left in his heart” –,¹⁰⁹¹ faz questão de lhe recordar: “*O, it’s only Dedalus whose mother is beastly dead.*”¹⁰⁹² Mulligan nega-lhe o reconhecimento do seu estatuto de artista, “dreadful bard”, ao contrário do reitor (um padre verdadeiro) do University College, em *A Portrait*, que, olhando o seu rosto, vê nele o artista: “You are an artist, are you not, Mr Dedalus? said the dean, glancing up and blinking his pale eyes.”¹⁰⁹³ Questiona a legitimidade do seu nome – “Your absurd name, an ancient Greek!” –,¹⁰⁹⁴ rebaptizando-o com um diminutivo sinónimo de “child” e onomatopeia do som da lâmina ao cortar, provável alusão ao seu humor cáustico – “O, my name for you is the best: Kinch the

¹⁰⁸⁸ U 1.112-113 (5). “Ah, pobre diabo! (...) tenho que te dar uma camisa e uns farraposdefocinho. Como estão as cuecas/calções em segunda-mão?” A penúria que assolou grande parte da vida de Joyce levava-o a usar e a pedir roupas usadas ao irmão, aos amigos, nomeadamente a Gogarty, como nesta carta enviada 3 de Junho de 1904: “I am singing at a garden fête on Friday and if you have a decent suit to spare or a cricket shirt send it or them.” *SL* 20. (“Vou cantar numa fête de jardim na sexta-feira e se tiveres um fato decente ou uma camisa de cricket a mais envia-o ou [envia-]os.”)

¹⁰⁸⁹ U 1.121 (5). “Ele mata a mãe mas não pode usar calças cinzentas.”

¹⁰⁹⁰ U 1. 88 (5). “A tia acha que mataste a tua mãe...”

¹⁰⁹¹ U 1. 216-217 (8). “escudando as feridas abertas que as suas palavras lhe haviam deixado no coração”.

¹⁰⁹² U 1. 198-199 (7). “*Oh, é só o Dédalos cuja mãe morreu que nem uma besta.*”

¹⁰⁹³ P 169. “É um artista, não é, senhor Dedalus? Disse o deão, olhando-o e piscando os seus olhos pálidos.”

¹⁰⁹⁴ U 1. 34 (3). “O teu nome absurdo, um grego antigo!”

knifeblade.”¹⁰⁹⁵ A tentativa de extorsão da sua identidade encontra-se condensada no momento em que Mulligan o obriga a confrontar-se com o reflexo da sua imagem no espelho, ou antes, com a ausência de reflexo. Stephen não se vê. Não se reconhece, “this dogsbody”. O rosto que vê espelhado é uma imagem arruinada, fissurada, “cleft by a crooked crack”, estranha e familiar, “Who chose this face for me?”, dividida, *vista* pelo olhar dos outros, denunciadora da abissalidade entre ele e o outro, o modelo e a representação, e, ao mesmo tempo, indício do desejo da circularidade narcísica. Em vez do seu rosto, o espelho, depois desdobrado noutros espelhos, devolve-lhe-á uma sucessão de espectros, entre eles, o da mãe:

– Look at yourself, he said, you dreadful bard!

Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack. Hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? This dogsbody to rid of vermin. It asks me too.¹⁰⁹⁶

Esta distância abissal está presente num outro espelho em *Finnegans Wake*, uma espécie de réplica fragmentária do confronto entre Mulligan e Stephen, como sugerem os motivos que nela confluem (a traição e a humilhação, “judas”, a alusão oblíqua a Hamlet e a Hamnet, a ênfase no visível e no audível), produzida por justaposição com a imagem epifânica do duplo mostrador relógio de Ballast Office, um rosto-máscara-mostrador de um “eu” intimado e impossibilitado de se olhar de frente, como Stephen: “Let me finish! Just a little judas tonic (...) to make you go green in the

¹⁰⁹⁵ U 1. 55 (4). “Oh, o meu nome para ti é o melhor: Kinch o gumedafaca.” Sobre o possível significado de “Kinch”, vide Don Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 6.

¹⁰⁹⁶ U 1. 134-138 (6). “ – Olha para ti, disse ele, bardo execrável! / Stephen inclinou-se para a frente e olhou o espelho erguido diante de si, fendido por uma tortuosa fissura/rachadura. Cabelo arrepiado. Como ele e os outros me vêem. Quem escolheu este rosto para mim? E este corpodeção para se ver livre de vermes. Ele pergunta-me também.”

gazer. Do you hear what I'm seeing, hammet? (...). Look! Do you see your dial in the rockingglass? Look well! (...) It's secret!"¹⁰⁹⁷

Em jeito de legenda ou título do retrato, Mulligan apõe a citação de Wilde no prefácio de *The Picture of Dorian Gray* (em que já nos detivemos) “– The rage of Caliban at not seeing his face in the mirror”.¹⁰⁹⁸ Tenta destitui-lo até do poder de assinar. Fazendo uso da terceira arma, a astúcia, Stephen contesta a pretensão do seu opositor: redesenha o retrato e contra-assina-o, converte-o no símbolo reinventado da arte irlandesa, “The cracked looking-glass of a servant.” Em silêncio, armado com a sua caneta ou escalpelo contra o bisturi do seu adversário – “He fears the lancet of my art as I fear that of his. The cold steelpen.” –,¹⁰⁹⁹ Stephen escuta no som que produz ao arrastar a sua bengala a reafirmação veemente do seu nome (acrescentado de onze letras “e”): “My familiar, after me, calling, Steeeeeeeeeeeephen!”¹¹⁰⁰

As palavras insidiosas de Mulligan arrastam Stephen para o abismo, vestem-no de Telémaco e Hamlet, ao aludir à sua demanda de um pai – “O, shade of Kinch the elder! Japhet in search of a father” –,¹¹⁰¹ ou, mais precisamente, por um substituto deste (em *A Portrait* Stephen reinventara a sua genealogia substituindo o pai biológico, Simon Dedalus,¹¹⁰² pelo mítico artífice, Dédalo, seu homónimo, como vimos; aqui será Bloom-

¹⁰⁹⁷ FW 193.15-17. “Deixa-me acabar! Só um pouco de tónico de judas [...] para te fazer ficar verde no fitador. Ouves o que estou a dizer, ‘hammet’ [junção de ‘hamlet’, ‘povoado’, ‘aldeia’ e, ‘hammer’, ‘martelo’]? Olha! Vês o teu mostrador no espelho basculante? Olha bem! (...) É segredo!”

¹⁰⁹⁸ U 1. 143 (6).

¹⁰⁹⁹ U 1. 152-153 (6). “Ele teme o lancete da minha arte como eu temo o dele. A fria canetadaço.”

¹¹⁰⁰ U 1. 629 (17). “Meu familiar/conhecido, atrás de mim, chamando: Steeeeeeeeeeeephen!”

¹¹⁰¹ U 1. 561. (15). “Ó sombra do Kinch mais velho! Japhet em busca de um pai.” A segunda parte da frase alude a uma obra de Frederick Marryat, de 1836, oficial da marinha e escritor, que relata as aventuras de jovem enjeitado em criança em busca do pai. Por outro lado, Japhet reenvia para o filho mais novo dos três filhos de Noé, que, reza a lenda, terá dado origem a vários povos, nomeadamente, ao grego. Vide Don Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce's Ulysses* 14.

Ulisses a ocupar esse lugar). O espaço da torre (circular como o palco de “The Globe Theatre”), agora cenário de uma outra representação, toma as cores sombrias das muralhas de Elsinore, entenebrecendo a manhã, similitude observada e testemunhada por Haines ao citar, como se repetisse a sua deixa, a fala de Horatio (testemunha da aparição do fantasma), assinalada pelo itálico: “(...) this tower and these cliffs here remind me somehow of Elsinore. *That beetles o’er his base into the sea, isn’t it?*”¹¹⁰³

A bacia de espuma de barbear convoca na sua memória a imagem da taça de excreções biliares que permanecia ao lado da mãe moribunda. Toma as proporções das águas do mar da baía de Dublin que Stephen olha do parapeito do terraço, “The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid”, hipérbole do remorso agudizado pelas palavras maléficas de Mulligan, acusando-o de matricídio. Atormentado pela perda, escuta a sua dor: “Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart.”¹¹⁰⁴ Uma memória desperta outras memórias – “Memories beset his brooding brain.”¹¹⁰⁵ Acompanhada pela memória dos odores do seu corpo, do seu hálito, mistura de morte e lágrimas, “wetted ashes”, a aparição do espectro da mãe em sonho reacende em Stephen a recordação da imagem dela no leito de morte:

Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted
body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax
and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a
faint odour of wetted ashes. (...) The ring of bay and skyline held a dull

¹¹⁰² A relação privilegiada entre Joyce e seu pai, John Joyce (Joyce era o filho preferido), por quem nutria grande afecto e admirava pelos seus dotes de cantor (Simon Dedalus aparece em “Sirens” a cantar), veio a degradar-se devido às consequências nefastas do alcoolismo no ambiente doméstico.

¹¹⁰³ U 1.566-567 (15). “(...) esta torre e estes rochedos lembram-me de alguma maneira Elsinore, [*a escarpa horrenda*] que se ergue na sua base, não é?” Trata-se do momento em que Horatio alerta Hamlet para os riscos de seguir o fantasma. *Hamlet*, I, iv, 71.

¹¹⁰⁴ U 1.101 (5). “Dor, que não era ainda a dor do amor, afligia-lhe o coração.”

¹¹⁰⁵ U 1.265-266 (9). “Memórias invadiam o seu cérebro meditativo.”

green mass of liquid. A bowl of white china had stood beside her
deathbed holding the green sluggish bile (...).¹¹⁰⁶

Os versos do poema “Who Goes with Fergus?”, de Yeats (poeta três vezes nomeado e muitas vezes citado), que Stephen cantara à cabeceira da mãe,¹¹⁰⁷ entoados por Mulligan, precipitam, reavivam mais lembranças:

—And no more turn aside and brood

Upon love’s bitter mystery

*For Fergus rules the brazen cars.*¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁶ U 1.102-109 (5). “Silenciosamente, num sonho viera até ele depois da morte, o seu corpo consumido dentro das amplas mortalhas castanhas exalando um odor de cera e de pau-rosa, a sua respiração, que se havia debruçado sobre ele, muda, reprovadora, um odor esmaecido de cinzas molhadas. (...) O anel da baía e a linha do horizonte continham uma massa inerte e verde de líquido. Uma bacia de porcelana branca tinha permanecido ao lado do leito de morte contendo a bÍlis verde e viscosa (...).”

¹¹⁰⁷ Estes mesmos versos, de que Joyce muito gostava, haviam antes sido cantados à cabeceira do seu muito amado irmão George, quando este se encontrava doente, que faleceu inesperadamente pouco tempo depois. Vide Ellmann, *James Joyce* 98.

¹¹⁰⁸ U 1.239-241 (9). Parte da versão inicial da peça *The Countess Cathleen*, de W.B. Yeats, obra também citada em *A Portrait* (vide P 204), o poema era cantado para confortar a protagonista que havia vendido a alma a fim de garantir alimento ao seu povo:

“Who will go drive with Fergus now,
And pierce the deep wood’s woven shade,
And dance upon the level shore?
Young man, lift up your russet brow,
And lift your tender eyelids, maid,
And brood on hopes and fear no more.

And no more turn aside and brood
Upon love’s bitter mystery;
For Fergus rules the brazen cars,
And rules the shadows of the wood,
And the white breast of the dim sea

And all dishevelled wandering stars.” W. B. Yeats, *The Collected Poems* [1933] (Dublin: Gill and Macmillan, n.d.) 48-49. (“Quem andar com Fergus agora, / E trespassar a escura sombra tecida de arvoredo, / E danar  beira-mar? / Jovem, ergue tua ruiva/fulva sobranceira, /E levanta tuas pálpebras delicadas, donzela, /E não mais se inquietem com esperanças e medos. // E não mais se retraiam e inquietem/ Sobre o amargo mistério do amor, /Porque Fergus governa os brnzeos carros, /E rege as sombras do bosque, / E o peito branco do mar sombrio, / E todas as dispersas/desalinhasdas estrelas errantes.”)

Fergus, o lendário rei irlandês filho de Roigh, abdicou do trono em favor do seu irmão Conchobar para se dedicar  vida de bardo errante. A sua figura representa o ressurgimento de uma Irlanda harmoniosa e livre após uma período obscuro e opressivo. Apesar de Fergus prometer uma vida livre de sofrimento e

A relação entre a memória e o esquecimento, a forma como uma palavra ou um evento inesperado pode desencadear uma sucessão de memórias, despertar, através de “a chance word”,¹¹⁰⁹ o que aparentemente estaria esquecido, é descrita através da voz anónima de um dos narradores de “Oxen of the Sun”: “A scene disengages itself in the observer’s memory, evoked, it would seem, by a word of so natural a homeliness as if those days were really present there (as some thought) with their immediate pleasures.”¹¹¹⁰ Mas, ao remeterem para a mais perfeita rememoração, estas palavras denotam o desejo da memória sem perda, da pura anamnese.

Gravando no texto o canto com que tentara suavizar a agonia da mãe, Joyce tece, com restos de lembranças auditivas, visuais, olfactivas, a memória do momento como um imenso sudário ou véu de luto que se desdobra numa sucessão de sombras colossais – “Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed” –¹¹¹¹, representado pelo espelho branco das águas do mar, espelho opaco e quebrado, descrito pela voz cúmplice e camaleónica de um dos narradores (ou do narrador dúplice),¹¹¹² quase se confundindo com os pensamentos do protagonista: “Inshore and farther out the mirror of water whitened (...).”¹¹¹³

preocupações, a canção tem em Stephen um efeito tão letal quanto o canto das sereias, como bem nota Zach Bowen. Vide Zach Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses* (New York: New York University Press, 1974) 66.

¹¹⁰⁹ U 14.1348 (344). “uma palavra fortuita”

¹¹¹⁰ U 14.1359-1362 (344). “Uma cena desenrola-se na memória do observador, evocada, dir-se-ia, por uma palavra de tão natural familiaridade como se aqueles dias estivessem ali realmente presentes (como alguns pensariam) com os seus prazeres imediatos.”

¹¹¹¹ U 1. 263 (9). “Júbilo fantasmático, dobrado e arrumado: almiscarado (almiscarperfumado).” Considerando a relação entre morte e ficção na escrita de Joyce, Paul Jay sublinha o carácter ao mesmo tempo críptico e catártico do autobiográfico, apontando o esquecimento como o objectivo primeiro da sua escrita. Vide Paul Jay. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1984) 146.

¹¹¹² É notória a existência de duas vozes diferentes, podendo tratar-se de dois narradores ou de um narrador com mais de uma voz: o que precede a entrada de Buck Mulligan e o acompanha é bastante diferente do narrador que segue Stephen, como também observa Kenner. Vide Hugh, *Joyce’s Voices* 67.

Quando, no nono episódio, a imagem da mãe no leito de morte de novo o assalta, Stephen lembra-se do espelho coberto com um pano, como era hábito fazer durante os velórios para prevenir o aparecimento do fantasma do falecido, mas a forma como é traduzido, “The sheeted mirror”, transforma-o em sugestiva metáfora do texto,¹¹¹⁴ reflexo, ao mesmo tempo, o verso de Yeats, “The white breast of the dim sea”. Visto estarem cobertos com moedas de bronze (como era costume fazer no Egipto, à semelhança de noutras culturas milenares, para pagar a viagem ao barqueiro que levava os defuntos para o outro mundo), os olhos não o fitam aqui acusatoriamente. O efeito, porém, não é menos perturbador: o brilho vítreo é substituído pelo metálico dando ao rosto o aspecto de máscara mortuária. Só neste espelho velado, amortalhado, são visíveis as lágrimas doridas e solitárias de Stephen:

Mother’s deathbed. Candle. The sheeted mirror. Who brought me into
this world lies there, bronzelidded, under few cheap flowers. *Liliata
rutilantium.*
I wept alone.¹¹¹⁵

Metáfora desse véu imenso e insustentável é, também, a nuvem negra que gradualmente cobre o céu, avistada por Stephen quando, mergulhado nas suas recordações, olha o mar e, simultaneamente, por Bloom, num tempo diferido pela

¹¹¹³ U 1. 243-244 (8). “Na costa e ao longe o espelho de água embranquecia (...).”

Quase de madrugada, em “Circe”, sob o efeito do álcool, Stephen repete os versos de Yeats. Bloom, a seu lado, tentando ajudá-lo (como Hunter, o bom samaritano, ajudara Joyce), percebe que o que ouve é poesia, embora confunda Fergus com Ferguson (nome de uma personagem feminina), e erre, como sempre, a citação. Olha-o e vê o rosto da mãe reflectido no rosto dele: “Face reminds me of his poor mother. In the shady wood. The deep white breast. Ferguson, I think I caught.” U 15. 4929-4950 (“Rosto lembra-me a sua pobre mãe. No sombrio bosque. O profundo peito branco. Ferguson, penso que captei.”)

¹¹¹⁴ Cf. página 40 deste estudo.

¹¹¹⁵ U 9. 221-224 (156). “Leito de morte da mãe. Vela. O espelho amortalhado/coberto. Quem me trouxe ao mundo jaz ali, pálpebrasdebronze, sob algumas flores baratas. *Liliata rutilantium.* /Chorei sozinho.”

escrita, no segundo começo de *Ulysses*, “Calypso”. Embora sejam as mesmas palavras, a primeira descrição é feita pelo narrador, enquanto que a segunda ocorre como monólogo interior de Bloom. Em ambos os casos, a visão da nuvem desencadeia pensamentos lúgubres (no caso do segundo, como que antecipando os dissabores do dia causados pela infidelidade de Molly): “A cloud began to cover the sun slowly, wholly. Grey. Far.”¹¹¹⁶ Vibrantes e melancólicos, tanto quanto o dedilhar das cordas da harpa (símbolo da Irlanda), “dark chords”, com que acompanhara o seu canto, os pensamentos de Stephen são finamente entrelaçados com os versos de Yeats:

A cloud began to cover the sun slowly, wholly, shadowing the bay in deeper green. It lay beneath him, a bowl of bitter waters. Fergus’ song: I sang it alone in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear my music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her wretched bed. For those words, Stephen: love’s bitter mystery.¹¹¹⁷

O sonho retorna. As palavras repetem-se, tornando mais evidente a assombração. Inelutável e lacerante, o espectro da mãe acaba por se “presentificar”, por “aparecer”, e dar lugar a um duelo no terraço da torre, subitamente transformado em câmara de morte. Envolto nas trevas, Stephen revive os momentos agônicos da mãe, reconstituição fragmentária intensificada com impressões visuais e auditivas redobradas pelo luto impossível. Do espectro, vê o rosto, os olhos de Medusa, fulgentes e

¹¹¹⁶ *U* 4. 218 (50). “Uma nuvem começou a cobrir o sol lentamente, totalmente. Cinzenta. Distante.”

¹¹¹⁷ *U* 1. 248-253 (8). “Uma nuvem começou a cobrir o sol lentamente, totalmente, ensombrando a baía de verde mais escuro. Jazia debaixo dele, uma bacia de águas amargas. A canção de Fergus: cantei-a sozinho em casa, restando as longas cordas escuras. A porta dela estava aberta: queria ouvir a minha música. Mudo de terror e pena fui até à sua cabeceira. Estava a chorar no seu leito desventurado. Por aquelas palavras, Stephen: o amargo mistério do amor.”

mortíferos, reflectindo a luz bruxuleante dos círios, ouve a respiração arquejante em contraponto com as palavras em latim da oração fúnebre. Quase sucumbindo ao abraço fatal, Stephen tenta em vão esconjurar a aparição. Reclama o direito à vida, à escrita:

In a dream, silently, she had come to him, her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, bent over him with mute secret words, a faint odour of wetted ashes.

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat* The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eyes on me to strike me down. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat.*

Ghoul! Chewer of corpses!

No, mother! Let me be and let me live.¹¹¹⁸

Ao atentar na questão da fatalidade de um certo *matricídio* inerente à escrita, em particular na escrita joyciana, distinguindo o conceito de mãe e maternidade, Derrida

¹¹¹⁸ U 1. 270-279 (9). “Num sonho, silenciosamente, viera até ele, o seu corpo consumido dentro das amplas mortalhas exalando um odor de cera e de pau-rosa, a sua respiração, debruçada sobre ele com secretas palavras mudas, um odor esmaecido de cinzas molhadas. / Os seus olhos vidrados, olhando-me fixamente de além morte, para agitar e dobrar a minha alma. Só sobre mim. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat.* O círiofantasma para lhe alumiar a agonia. Luzfantasmagórica na face torturada. A sua respiração rouca ruidosa estertorando de horror, enquanto todos rezavam de joelhos. Os seus olhos postos em mim para me derrubarem. / Vampiro! Mastigador de cadáveres. / Não, mãe! Deixa-me ser e deixa-me viver.”

Em “Circe”, episódio onde, como dissemos, reaparecem, animados, todos os fantasmas da obra, na cena a que Stephen dá o nome de “Dance of death”, repete-se a acusação de matricídio, o tormento dos remorsos, a confrontação com o fantasma da mãe, a rememoração do poema de Yeats e da oração fúnebre. Vide U 15.4140-4245.

mostra, em “La Veilleuse”, de que forma o desejo e a impossibilidade de matricídio constituem a condição da escrita – “l’écriture est tuante”.¹¹¹⁹ A escrita como velar de e velar sobre envolve a triagem entre a mãe natural e a maternidade: a mãe só nasce enquanto tal na maternidade, contaminada, fora de si, tal como o escritor em relação à escrita. Única, insubstituível, imperecível, a maternidade sobrevive à morte (natural ou não) da mãe. Não se circunscreve à mãe, passível de ser substituída, ficcionada: “La mère peut être remplacée – ou tuée – et la substitution, la fiction, donc la spéculation phantasmatique est possible.”¹¹²⁰ A maternidade não se dobra à ontologia ou fenomenologia da originariedade, marca antes o atraso originário, a irreduzível exapropriação: “Naître, l’événement du «naître» est déjà venu à la place de l’origine. (...) La question, oui, la question vient trop tard, *naître* a eu lieu, c’est à dire ce qui me vient – moi en somme – de l’autre. De l’autre moi. Avant moi l’autre moi. Qui est sans être mon double (...).”¹¹²¹ Quem escreve está sujeito a um certo matricídio (ou tentativa de matar a mãe) para se engendrar a si próprio, para se dar à luz a si próprio na escrita, para se reinventar como outro. Este nascimento como renascer em si só se dá graças ao outro, pelo desvio. E o desvio de si é a sua inscrição fugitiva na maternidade, no matricídio, na escrita como matricídio: a escrita – a linha, *double-bind*, que liga desligando, que se inscreve interrompendo-se, apagando-se – está no lugar do matricídio como luto impossível de si próprio. Irreduzível e espectral, a maternidade, veladora e sentinela, retorna continuamente, recrudescer o luto impossível: “Et elle veille, la veilleuse. Elle survit et elle surveille. Veillée funèbre. Wake. (...) La maternité, c’est ce qui n’en finira

¹¹¹⁹ J. Derrida, “La Veilleuse”, prefácio de *James Joyce ou l’écriture matricide* de J. Trilling (Belfort: Éditions Circé, 2001) 32. “a escrita é mortífera”

¹¹²⁰ J. Derrida, “La Veilleuse” 28. “A mãe pode ser substituída – ou morta, a substituição, a ficção, portanto, a especulação fantasmática é possível.”

¹¹²¹ J. Derrida, “La Veilleuse” 15. “Nascer, o evento do «nascer» já veio no lugar da origem. (...) A questão, sim, a questão vem demasiado tarde, *nascere* já teve lugar, isto é, o que me vem – eu em suma – do outro. Do outro eu. Antes do eu o outro eu. Que é sem ser o meu duplo.”

jamais d'appeler et échapper au matricide impossible. Donc le matricide. Et d'y provoquer l'écriture. D'y veiller et de la surveiller tel un spectre qui ne dort jamais."¹¹²²

O espectro da mãe é o espectro de si próprio.

Se a legitimidade da paternidade é questionada e definida por Joyce como um efeito de ficção jurídica, "Paternity may be a legal fiction",¹¹²³ já a maternidade, o "amor da mãe", ambíguo e bilateral (o amor da mãe pelo filho e do filho pela mãe), é definida de como aquilo que mais perto estará da verdade: "*Amor matris*, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life."¹¹²⁴ Esta questão, tão obsidiante quanto o fantasma da mãe, sua representação, presente mesmo quando está aparentemente ausente, ressoa ao longo da obra, manifesta-se na pergunta inquieta de Stephen formulada em "Proteus", "What is that word known to all men?", repetida em "Circe", dirigida ao fantasma da mãe, "Tell me the word, mother, if you know now. The word known to all men."¹¹²⁵ A resposta aparece antes da pergunta em "Nestor", "*Amor matris*: subjective and objective genitive.",¹¹²⁶ repete-se em "Scylla & Charybdis", primeiro em latim (como acabámos de ver), depois em inglês, "Love, yes. Word known to all men."¹¹²⁷

¹¹²² J. Derrida, "La Veilleuse" 8. "E ela vela, a veladora. Sobrevive e vigia. Vigília fúnebre. Wake (...) A maternidade, é aquilo que jamais cessa de apelar e escapar ao matricídio impossível. Donde o matricídio. E de aí provocar a escrita. De aí velar e de a vigiar qual espectro que jamais dorme."

¹¹²³ U 9.842-844 (170). Cf. página 91 deste estudo.

¹¹²⁴ U 9. 845 (170). "*Amor matris*, genitivo subjectivo e objetivo, talvez a única coisa verdadeira na vida."

¹¹²⁵ U 15. 4192-4193 (474). "Diz-me a palavra, mãe, se sabes agora. A palavra conhecida por todos os homens."

¹¹²⁶ A expressão ocorre pela primeira vez em "Nestor", quando Stephen olha para a figura franzina e desengonçada do seu aluno Sargent e pensa naquela que lhe deu a vida, o alimenta e o ama, pensando, ao mesmo tempo, na sua própria mãe, vide U 2.165-167 (23).

¹¹²⁷ U 9.429-430 (161). "Amor, sim. Palavra conhecida/sabida por todos os homens." Por decisão ou lapso de Joyce, a palavra "Love", bem como o parágrafo em que se encontra, não esteve durante sessenta e dois anos no texto de *Ulysses*, embora esta ausência apenas acentuasse a sua insidiosa presença. A decisão de

Joyce, “like the God of the creation”, concebe e dá à luz. Qual artífice divino, é mãe e pai de si e da sua obra, dos seus retratos, ao reescrever-se através da criação de Stephen, de Bloom, e, também, de Molly, bem como das outras personagens. A magnificência da sua arte é louvada através do elogio a Shakespeare, rebaptizado em *Finnegans Wake*, “Shakhisbeard”,¹¹²⁸ feito por John Eglinton: “After God Shakespeare has created most.”¹¹²⁹ E, deste modo, o que põe na boca de Stephen sobre a ambiguidade resultante da representação do papel de Rei Hamlet por Shakespeare aplica-se inteiramente a si próprio –“He is the ghost and the prince. He is all in all.” –,¹¹³⁰ constituindo um sinal manifesto da dimensão *auto-bio-tanato-hetero-gráfica* da sua escrita, reiterada na sua última obra: “Be ownkind. (...) Be irish. (...) Be offalia. Be hamlet. Be the property plot. (...) Be finish.”¹¹³¹ A escrita como sobrevivência está presente na teoria de Stephen sobre *Hamlet* (mas absolutamente adequada à obra joyciana), a seu ver um monumento tumular da inscrição de si e do outro, do pai e do(s) filho(s), selado pelo nome, Hamlet, duplo de Hamnet: “[*Hamlet, I am thy father’s spirit*] To a son he speaks, the son of his soul, the prince, young Hamlet and to the son of his body, Hamnet Shakespeare, who has died in Stratford that his namesake may live for ever.”¹¹³²

Gabler de incluir o parágrafo que figurava no manuscrito, contestada por uma boa parte dos especialistas, isola um dos sentidos implícitos, em detrimento do outro provável “death”. Vide Ellmann, prefácio de *Ulysses* xii.

¹¹²⁸ *FW* 177.32. “Abanasuabarba”

¹¹²⁹ *U* 9.1028-1029 (175). “Depois de Deus foi Shakespeare quem mais criou.”

¹¹³⁰ *U* 9.1018-1019 (174). “Ele é o fantasma e o príncipe. Ele é tudo em todos.” Cf. H. Cixous, *L’exil de James Joyce* 667-668; Goldberg, *Joyce* 70.

¹¹³¹ *FW* 465.31-34. “Sê a tua própria espécie. (...) Sê irlandês. (...) Sê ofália. Sê hamlet. Sê o enredo da propriedade. Sê acabar.” A palavra “properties” designa também os acessórios teatrais; “offalia” resulta da provável justaposição de Ophelia, com Offaly, condado no centro da Irlanda (nomeado na obra, vide *FW* 31.18), entre o rio Shannon e o relevo montanhoso de Slieve Bloom, junto do lugar onde foi compilado *The Book of the Dun Cow*), e “offal”, “restos de rês abatida”, “carne deteriorada”.

De Shakespeare, Joyce diz ainda, falando ao mesmo tempo de si, relembrando as palavras de Ulisses sobre o esquecimento que mina a memória em *Troilus and Cressida*:¹¹³³ “He carried a memory in his wallet (...).”¹¹³⁴

(2.2) *Signatures of all things I am here to read*

“Proteus” apresenta-se como uma outra abertura de *Ulysses*. Ou antes, como a abertura – papel que partilha com “Calypso” –, reposicionando “Telemachus” como prelúdio. Liberto do ambiente claustrofóbico de Martello Tower, depois de dar a aula de história, encontramos Stephen caminhando à beira-mar, na praia de Sandymount, enquanto reflecte sobre o visível e o invisível, o audível e o inaudível, o tempo e o espaço, e, ao mesmo tempo, sobre a permanente mutabilidade do mundo material. O tema do episódio, explica Joyce a Budgen, é a mudança, a metamorfose dos elementos da natureza disseminada na própria linguagem.¹¹³⁵ Ou, como dirá em *Finnegans Wake*,

¹¹³² U 9.171-173 (155). “Fala a um filho, o filho da sua alma, o príncipe, o jovem Hamlet e ao filho do seu corpo, Hamnet Shakespeare, que morreu em Stratford para que o seu homónimo possa viver para sempre.”

¹¹³³ “Time hath, my lord, a wallet at his back, / Wherein he puts alms for oblivion.” Shakespeare, *Troilus and Cressida*, III, iii, 145-146. (“O Tempo tem, meu senhor, uma sacola às costas. / Na qual põe esmolas no esquecimento.” Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 168.

¹¹³⁴ U 9.246 (156). “(Ele) Carrega uma memória na sua sacola”.

¹¹³⁵ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 49. “‘You catch the drift of the thing?’ said Joyce. ‘It’s the struggle of Proteus. Change is the theme. Everything changes – sea, sky, animals. The words, too.’” (“Capta a tendência/orientação da coisa? É a luta de Proteu. A mudança é o tema. Tudo muda – mar, céu, animais. As palavras também.”)

reenviando para o gnómon: “The proteiform graph itself is a polyhedron of scripture.”¹¹³⁶

Na primeira parte da *Odisseia*, “Telemaquia”, Menelau conta a Telémaco, que acabara de chegar à sua corte, a aventura da captura de Proteu, “o velho do mar” (filho de Tétis e Poseidon, guardador do rebanho de focas de seu pai, de quem recebera o dom da premonição), através do qual soubera que Odisseus se encontrava na ilha de Calipso. O sucesso desta tarefa impossível mas necessária para obter a informação sobre o caminho de regresso e o destino dos seus companheiros, deveu-se à ninfa Eidoteia, filha de Proteu, que instruiu Menelau sobre a única forma de o capturar: surpreendê-lo durante o sono do meio-dia – precisamente a hora do final do passeio de Stephen, “I am caught in this burning scene. Pan’s hour the faunal noon.” –,¹¹³⁷ para o poder agarrar antes de ele começar a metamorfosear-se.

A história de Proteu conduz-nos, através dos nomes, a outro mito ligado ao deus da escrita, Thoth, figura de incontornável importância na escrita joyciana, como vimos: o nome do lugar onde ocorreu o encontro, ilha de Pharos, do grego *Pharos*, deriva de *Pharaoh*; *Proteus* advém do egípcio *Prouti* (“Porta sublime”), nome um rei egípcio, habilíssimo na arte das metamorfoses,¹¹³⁸ ascendente, segundo a mitologia egípcia, dos protagonistas das aventuras em busca do “Livro de Thoth”, o príncipe Noferkephtan e Akhourí sua mulher. O mais extraordinário desta história é que Noferkephtan construiu um barco e a necessária tripulação em cera, figuras a que deu vida com o seu sopro e palavras mágicas. Com a ajuda dos seus homens-fantasmas abriu

¹¹³⁶ FW 107.8. “O gráfico proteiforme em si é um poliedro da escritura.”

¹¹³⁷ U 3. 442-443 (41). “Estou preso nesta cena incandescente. Hora de Pan o meio-dia de fauniano.”

¹¹³⁸ Heródoto refere um outro Proteu, rei do Egito durante a Guerra de Tróia. Em *Helena*, de Eurípedes, *Proteu*, rei da ilha de *Pharos*, no delta do Nilo (casado com a nereida Psamate, de quem teve dois filhos, Idoteu e Teoclímenes), que acolheu a protegida de Hermes, Helena, para a proteger de Menelau. A Helena levada por Paris, aprisionada depois por Menelau aquando da queda de Tróia, mais não era do que uma cópia ou fantasma.

um buraco nas águas do Nilo, nas imediações da ilha de Pharos, onde encontrou o mítico livro (debaixo de um ninho de escorpiões e serpentes, encerrado em sete caixas) que continha os segredos do céu, do mar e do mundo subterrâneo.¹¹³⁹ Depois de Noferkephtan matar (com palavras mágicas) a serpente divina que guardava o livro, Akhouri leu as “palavras de poder” que concediam a capacidade de entender para além do inteligível (todas as linguagens do mundo animal), de poder ver para além do sensível, de abarcar o imperceptível, de divisar através da opacidade.¹¹⁴⁰ Porém, Thoth não permitiu que a descoberta dos seus segredos perdurasse e ficasse impune: fez queixa a Rá que, aceitando as razões apresentadas, castigou com a morte Noferkephtan e toda a sua família. Ora estes poderes, obliquamente aludidos em “Proteus”, são, justamente, os idealizados pelo artista Joyce-Stephen que deseja, à semelhança do príncipe egípcio, dar vida às figuras de sombra desenhadas no papel, transmutar o inanimado em corpo e sangue, como no ritual eucarístico. A paixão (o desejo e o sofrimento) de ver, o desejo de poder entender, ler, escrever, “Signatures of all things I am here to read”, de dominar todas as línguas da *babel-lebab*, manifesta-se com toda a intensidade na sua escrita.

No ensaio “A Portrait of the Artist”, descrevendo os caminhos percorridos, as suas leituras, a sua aprendizagem, já Joyce comparara o artista a um hábil alquimista com o poder de ler “signatures of all nature”: “His heaven was suddenly illuminated by a horde of stars, the signatures of all nature, the soul remembering the ancient days. Like

¹¹³⁹ Na sua abordagem de “Proteus”, Stuart Gilbert refere esta história contada por Victor Bérard, em *Les phéniciens et l’Odyssée* (obra que Joyce possuía), embora não lhe dê a relevância merecida pela associação com Thoth. Vide S. Gilbert, *James Joyce’s Ulysses* [1930] (London: Faber and Faber, 1963)109-110.

¹¹⁴⁰ “Akhouri, la fille du Prouti, lit les formules: «Aussitôt j’enchantai le ciel, la terre, le monde de la nuit, les eaux. Je connus tout ce que disaient les oiseaux du ciel, les poissons de l’abîme, les quadrupèdes (...) Je vis les poissons de l’eau, car il y avait une force divine qui les faisait monter à la surface de l’eau.»”. Victor Bérard, *Les phéniciens et l’Odyssée* (Paris: Librairie Armand Colin, 1927), II 52. («Akhouri, a filha do Prouti, leu as fórmulas: «De imediato encantei o céu, a terra, o mundo da noite, as águas. Soube tudo o que diziam os pássaros do céu, os peixes do abismo, os quadrúpedes [...]. Vi os peixes da água, porque havia uma força divina que os fazia assomar à superfície da água.»”)

an alchemist he bent upon his handiwork, bringing together the mysterious elements, separating the subtle from the gross.”¹¹⁴¹ Mantendo estes traços, o artista gizado em *Stephen Hero* possuiria o dom ideal de entrever a essência das coisas (uma concepção marcada ainda pelo platonismo) e de as recriar diferentemente na sua obra,¹¹⁴² de acordo com os seus desígnios estéticos, cumprindo na perfeição o papel de mediador entre *o mundo da sua experiência* e *o dos seus sonhos* – um papel que implica não uma especial acuidade do olhar, mas uma *certa cegueira*, como presente o jovem artista e constatará o artista feito.¹¹⁴³

Dedicado à arte da filologia, este episódio consiste num longo e singular solilóquio –¹¹⁴⁴ com alguns diálogos imaginários (como, por exemplo, o que decorre em casa da sua tia Sara, onde pensara ir) ou de momentos lembrados – onde o narrador, quase ausente, se encontra dissimulado por detrás de um registo idêntico ao do

¹¹⁴¹ “A Portrait of the Artist”, *Poems and Shorter Writings* 214. “O seu céu foi subitamente iluminado por uma horda de estrelas, assinaturas de toda a natureza, a alma lembrando os dias antigos. Qual alquimista debruçou-se sobre a sua obra, reunindo os elementos misteriosos, separando o subtil/refinado do vulgar.”

¹¹⁴² O platonismo reaparece na sua pureza em *Ulysses* verbalizado por George Russell: “Art has to reveal to us ideas, formless spiritual essences.” *U* 9.48-49 (152) (“A arte tem que nos revelar ideias, essências espirituais sem forma.”). Ao artista, acrescenta nomeando Shelley e Shakespeare, caberia o papel de dar corpo às *ideias*: “Plato’s world of ideas.” *U* 9.48-49. (“O mundo das ideias de Platão.”) Stephen responde em pensamento, traduzindo jocosamente o incorpóreo numa trindade diferente mas ainda logocêntrica, posicionando-se no lugar de Cristo: “Father, Word and the Holy Breath. Hiesos Kristos, magician of the beautiful, the Logos who suffers in us at every moment.” *U* 9.61-63 (152) (“Pai, Palavra e o Santo Sopro. Hiesos Kristos, mago do belo, o Logos que sofre em nós em cada momento.”) Pouco depois, define satiricamente a questão da essência: “Horseness is the whatness of allhorse.” *U* 9.84-85 (153) (“A equinêsência é a substância de todocavalo.”)

¹¹⁴³ *SH* 82. “The artist he imagined, sitting in the position of mediator between the world of his experience and the world of his dreams — a mediator, consequently gifted with twin faculties, a selective faculty and a reproductive faculty. To equate these faculties was the secret of artistic success: the artist who could disentangle the subtle soul of the image from its mesh of defining circumstances most exactly and re-embodiment it in artistic circumstances chosen as the most exact for it in its new office, he was the supreme artist.” (“Imaginava o artista, sentado no lugar de mediador entre o mundo da sua experiência e o mundo dos seus sonhos – um mediador, consequentemente dotado de faculdades gémeas: uma faculdade selectiva e uma faculdade reprodutiva. Equacionar estas faculdades era o segredo do sucesso artístico: o artista que pudesse destrinçar com a maior exactidão a alma subtil das coisas do seu enredo de circunstâncias características e reincorporá-las nas condições artísticas eleitas como as mais exactas para tal no seu novo ofício, seria o artista supremo.”)

¹¹⁴⁴ A filologia e o solilóquio figuram, no esquema de Linati, como a arte e a técnica atribuídas ao episódio.

protagonista (como acontecera em “Telemachus”, mas mais marcadamente), figurando a invisibilidade desejável do autor. A sua leitura reflexiva conjuga e questiona dois pensamentos: o de Aristóteles,¹¹⁴⁵ nomeado através do epíteto dado por Dante (citado, *autenticado*, na língua original), “*maestro di color che sanno*”,¹¹⁴⁶ sobre a paradoxal modalidade do visível, os limites do *diáfano* (traduzido comumente como “transparente”) lugar da cor e do visível; o do teólogo Jakob Boehme (1575-1624), famoso pela teoria dos contrários, e segundo o qual o mundo é um livro ou conjunto de assinaturas de Deus, manifestação da sua presença, passíveis de serem decifradas, concepção em que veio beber o idealismo de Berkeley.¹¹⁴⁷

Stephen começa por se propor ler o que vê, a *escutar vendo*, como se fosse um quadro ou um livro, “coloured signs”, na verdade um *quadro de ruínas*, “Signatures of all things I am here to read” – apropriação de *Signatura Rerum*, título da obra de Jakob Boehme.¹¹⁴⁸ Ao fazê-lo, apõe a sua assinatura à do criador através do acto de nomear o que tem à sua frente, “coloured signs”, os restos trazidos pela maré, com *restos* ou palavras de outros: enumera os elementos, “seaspawn and seawrack, the

¹¹⁴⁵ As alusões aos textos de Aristóteles são, segundo Gifford, referentes a *De Sensu et Sensibili* e *De Anima* IV, 131. Vide, Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce's Ulysses* 32. Durante o primeiro período que passou em Paris (1903), Joyce estudou intensivamente a obra de Aristóteles (na biblioteca de Sainte Geneviève, passando lá muitas noites, lembradas em “Nestor”, vide *U* 2.68-70), anotando passos e reflexões, no caderno que veio a tomar a designação de “Paris Notebook” (Vide CW 143-146), integrados depois na sua escrita, como demonstra, entre outros, Aubert. Vide Jacques Aubert, *The Aesthetics of James Joyce* (London: John Hopkins University Press, 1992) 84-99 e 127-137. Sobre a importância do pensamento de Aristóteles na obra de Joyce, vide também Ellmann, *Ulysses on the Liffey* 2-18.

¹¹⁴⁶ Dante, *Divina Comédia*, “Inferno” iv: 131-132. (“mestre daqueles que sabem”) A palavra “color” invoca pela proximidade homofónica a palavra em inglês “colour”. A citação refere-se ao momento em que Dante encontra o filósofo.

¹¹⁴⁷ Sobre a presença destes pensadores, vide sobretudo, J. Mitchell Morse, “Proteus” in *James Joyce's Ulysses: Critical Essays* 34-35; Sara Danius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics* (Ithaca & London: Cornell University Press, 2002) 171-173.

¹¹⁴⁸ Joyce tinha um exemplar desta obra na sua biblioteca pessoal. Vide Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, Appendix, “Joyce's Library in 1920”, 102. Ellmann refere a conversão da palavra “assinatura” de Boehme em terminologia artística levada a cabo por Yeats, gesto que, a seu ver, Joyce seguiu em “Proteus”. Vide Ellmann, *The Consciousness of Joyce* 11.

nearing tide, that rusty boot”, definindo-os pela cor, “Snotgreen, bluesilver, rust.”¹¹⁴⁹

Intima, ao mesmo tempo o leitor a fazer o mesmo – *a fechar os olhos e tentar ver* –, a ler, a *escutar vendo*, a contra-assinar:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sponce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.¹¹⁵⁰

A palavra eleita por Joyce para iniciar o episódio, para começar repetindo, “Ineluctable”, pertencente não a Aristóteles mas a Virgílio,¹¹⁵¹ manifesta a

¹¹⁴⁹ Este modo de reinvenção é consonante com a noção de arte enquanto processo natural composto por diversos estádios, redescoberta por Joyce, em Paris, ao corrigir a tradução da definição aristotélica: “*e tekhnè mimeitai ten physin* – This phrase is falsely rendered as ‘Art is an imitation of Nature’. Aristotle does not here define art; he says only, “Art imitates Nature” and means that the artistic process is like the natural process (...).” “Paris Notebook”, *CW* 145. (“*e tekhnè mimeitai ten physin* – “Esta frase é falsamente vertida como ‘A arte é uma imitação da natureza’. Aristóteles não define aqui a arte, ele diz apenas, ‘A arte imita a natureza’ e quer dizer que o processo artístico é como o processo natural [...]”). De certa forma, Joyce antecipa a teoria enunciada pelo aprendiz de artista em *A Portrait*: “When we come to the phenomena of artistic conception, artistic gestation, and artistic reproduction I require a new terminology and a new personal experience.” *P* 190. (“Quando tratamos do fenómeno da concepção artística, gestação artística e reprodução artística exijo uma nova terminologia e uma nova experiência pessoal.”)

¹¹⁵⁰ *U* 3.1-9 (31). “Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas coisas estou aqui para ler, filhosedemar, ruínademar (ruínamarítima), a maré aproximando-se, aquela bota corroída. Verderranho, azulprata ferrugem: Limites do diáfano: Signos coloridos. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele sabia deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com a mona conta eles, claro. Vai devagar. Calvo era ele e milionário, *maestro di color che sanno*. Limites do diáfano nos. Porquê nos? Diáfano, adiafano. Se conseguires pôr os cinco dedos através dele é um portão, se não é uma porta. Fecha os olhos e vê.”

irredutibilidade do que, sendo infinitamente mutável como Proteu, não se deixa vencer pela luta, não se deixa fixar ou agarrar numa única leitura. Tal como o quadro multiforme e em incessante mutação que Stephen tem diante de si, ou o texto que se abre à frente dos olhos do leitor. E todo e qualquer quadro, seja ou não retrato, *olha*: e quem olha um quadro vê-se visto, vê-se *inelutavelmente* confrontado com o olhar espectral do outro, com a estranheza da alteridade absoluta e inapropriável, como anteriormente demonstramos com Derrida,¹¹⁵² inevitabilidade também observada por Didi-Huberman ao pensar a dimensão paradoxal do *ver* a partir, precisamente, do passo inicial de “Proteus”: “Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Ineluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d’avec ce qui nous regarde.”¹¹⁵³

Stephen dobrará depois a sua assinatura através do poema que tenta escrever ou forjar de olhos fechados, “thought through my eyes”, para, deste modo, a monumentalizar e arruinar, pondo em cena a heteronomia do autor, *mais de um*, e, por conseguinte, a natureza singular e plural da assinatura com que Joyce autentica os retratos de Stephen, Bloom, Molly e outros, genialmente lavrada no passo de *Finnegans Wake* citado em epígrafe: “And that salubrated sickenagiaour of yaours have teaspilled all my hazeydency. Forge away, Sunny Sim!”¹¹⁵⁴ Através de “Sunny Sim” reinscreve o

¹¹⁵¹ A palavra “inelutável” surge no momento em que Eneias ouve a confirmação do que sonhara: a queda de Tróia na sequência do ardil arquitetado por Ulisses, vide Virgílio, *Eneida* II: 324-326. Sobre esta questão vide, Abílio Hernandez Cardoso, *De Ítaca a Dublin: Ulysses ou a odisseia da palavra* 100. O herói virgiliano aparece em *Finnegans Wake* como o primeiro e o último alquimista, Shem, que produz tinta com os seus excrementos e transforma o seu corpo na sua obra: “Then, pious Eneas (...) the first till last alshemist wrote over every square inch of the only foolscap available, his own body (...)” *FW* 185.27.36. (“[...] Depois, o pio Eneias [...] o primeiro até ao último ‘alshemist’ [junção de “ash” e “alchemist”] escreveu sobre cada centímetro do único papel disponível, o seu próprio corpo [...].”

¹¹⁵² Cf. páginas 250-251 deste estudo.

¹¹⁵³ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992) 9. “O que vemos não vale – não vive – aos nossos olhos senão por aquilo que nos olha. Inelutável é contudo a cisão que separa em nós o que vemos daquilo que nos olha.”

diminutivo (da infância e juventude) do círculo doméstico, “Sunny Jim”,¹¹⁵⁵ transformando do seu nome, Jim, em nome de deus, “Sim”, deus da mitologia eslava, abreviatura também da sua arte, a simulação. E assim forja a sua marca, a sua *assinatura* dupla e enganadora, “sickenagiaour”, audível apenas pela proximidade fônica: plural, “yaours”, infiel; infiel, “giaour” (do persa, *gaur*, “adoradores do fogo”, nome dado aos não muçulmanos na Turquia); bífida “nag(a)” (do sânscrito *naga*, serpente); esborratada ou arruinada “teaspilled all my hazeydency”. Erige e louva o seu cenotáfio em memória da memória e em memória de si: “Ave. And let it be to all remembrance.”¹¹⁵⁶

Inelutável – “(...) inéluctable et paradoxale, paradoxale parce qu’inéluctable.” –¹¹⁵⁷, a modalidade do visível começa por ser definida pelo termo aristotélico, *diáfano*, e pelo seu contrário, *adiáfano*, termo da forja joyciana. O *diáfano* é, para Aristóteles, o nome da cor em potência, pura *dynamis*, incolor, e, como tal, invisível, mas incorporada, no sentido em que se expande e atravessa todos os corpos – é o princípio e condição da possibilidade de visibilidade da cor, o mesmo é dizer, um veículo do visível; a cor seria o limite dos corpos. A luz (no sentido aristotélico) é concebida como a cor do diáfano; mas a cor em si é o diáfano, não a luz, actualizada pela passagem através de um corpo singular.¹¹⁵⁸ O *adiáfano* corresponderá, portanto, à opacidade, às trevas, ao invisível, “the black adiaphane.”¹¹⁵⁹ O visível envolveria a

¹¹⁵⁴ FW 305.3-5. “E essa tunossa salubrada (salúbre-celebrada) *adoeserpentinfiel* (perde-se na tradução a proximidade fônica com a palavra “assinatura”) manchoudechá toda na minha brumascendência (“haze”, “ascendency”, e/ou “ardency”). Forja sem parar, Sunny Sim!”

¹¹⁵⁵ O nome (derivado de um slogan popular de flocos de cereais) fora-lhe dado devido à sua natureza alegre e afável. Vide Ellman, *James Joyce* 25.

¹¹⁵⁶ FW 305.27-30. “Avé. E que seja lembrado para todo sempre.”

¹¹⁵⁷ Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* 9. “(...) inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável.”

¹¹⁵⁸ Reportamo-nos aqui à reflexão de Didi-Huberman sobre os conceitos aristotélicos formulados em *De Sensu et Sensibili* e *De Anima*, vide *La peinture incarnée* (Paris: Minuit, 1985) 28-30.

¹¹⁵⁹ U 3.26 (31). “o negro adiáfano”.

palpabilidade dos corpos, “By knocking his sconce against them”,¹¹⁶⁰ trazendo à cena a experiência do tocar, sentido tido pela filosofia ocidental como aquele que está mais intimamente ligado ao saber.

De olhos fechados, Stephen ensaia *shibboleths* – palavra de duplos sentidos, palavra de vida e palavra de morte, consoante a pronúncia, tomada por Derrida para referir indecibilidade do passo/não-passo inerente à experiência da travessia –,¹¹⁶¹ avançando a mão de cego, “If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door”, traçando, aventurando-se no abismo, *comme si un œil sans paupières s’ouvrait au bout des doigts*.¹¹⁶² A experiência do *ver*, como bem ver, só é possível para Joyce como um *ver tocante*, um olhar cego e vidente, análogo ao pensado por Derrida (como se viu) ao desconstruir o modelo óptico, auditivo e tátil, em *Mémoires d’aveugle*. Daí o imperativo de fechar os olhos na *tentativa de ver* para além da inelutável visibilidade (marcada por nós entre parênteses), “Shut your eyes and (*try to*) see”, impossibilidade patente nas palavras de Joyce que, embora herdeiro do pensamento platônico e agostiniano, procura na confluência e no desvio uma outra via. Essa tentativa é uma prova e uma provação interminável, como observa Didi-Huberman ao reflectir sobre a experiência do espectador ou leitor diante de uma tela ou texto: “La main cherchera sans jamais rien trouver: il n’y a pas de limites, il n’y a pas de surface, tout cela pourtant que l’œil continue de voir. Scission, drame, du tactile et de l’optique.”¹¹⁶³

¹¹⁶⁰ Segundo Adams, trata-se de uma alusão à refutação de Dr. Johnson do idealismo de Berkeley (fundado na convicção de que no universo tudo era ideal, negando a existência da matéria), provando a existência da matéria dando um forte pontapé numa pedra. Stephen repete com a cabeça o gesto de Johnson. Vide Robert Martin Adams, *Surface and Symbol: The consistency of James Joyce’s Ulysses* 134.

¹¹⁶¹ Cf. página 80, n. 209.

¹¹⁶² *MemA* 11. Cf. páginas 245-247 deste estudo.

¹¹⁶³ Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur* 31. “A mão continuará a procurar sem jamais encontrar: não há limites, não há superfície, tudo aquilo que no entanto o olho continua a ver. Cisão, drama, do óptico e do tátil.”

A experiência do traço, do desenho ou da escrita, envolve a experiência do *im-possível*, *viajar para além dos limites*, como vimos com Derrida.¹¹⁶⁴ São gestos de cego os que Joyce aqui esboça: “I am getting so nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it: they do.” Ao traduzir o gesto de cego em palavras, Joyce desenha o seu próprio gesto, a sua (dupla) cegueira no acto de traçar ao traçar. E, ao mesmo tempo, antecipa e prepara a entrada do afinador de pianos cego em “Sirens” (que desencadeará as reflexões de Bloom sobre a cegueira, como se verá) apenas visível através do som da sua bengala, “Tap”, que perpassa ao longo do texto. Ponderando o espaço e o tempo, escutando a “Ineluctable modality of the visible” e perscrutando a “ineluctable modality of the audible”, Joyce-Stephen cita os conceitos de Lessing, *nebeneinander* (“lado a lado”, “espaço”) e *nacheinander* (“um depois do outro”, “tempo”), repensa-os, remodela-os, demonstrando de que forma a sua arte, ao contemplar a fragmentação e a descontinuidade da narrativa, ao multiplicar os pontos de vista, cria uma inequívoca impressão de simultaneidade, de espacialização do tempo e temporalização do espaço, produzindo o efeito de relatividade espaço-temporal, “A very short space of time through very short times of space”:¹¹⁶⁵

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells. You are walking through it howsomever. I am, a stride at a time.
A very short space of time through very short times of space. Five, six:
the *nacheinander*. Exactly: and that is the ineluctable modality of the

¹¹⁶⁴ *MemA* 58. Cf. página 238 deste estudo.

¹¹⁶⁵ Neste aspecto, a escrita joyciana aproxima-se da teoria de relatividade espaço-temporal teorizada por Bergson, segundo o qual, independentemente da técnica artística em questão, tempo e espaço são indissociáveis da forma: “La beauté n’appartient qu’à la forme, et toute forme a son origine dans le mouvement qui la trace. La forme n’est que du mouvement enregistré.” (A beleza não pertence senão à forma, e toda a forma tem a sua origem no movimento que a traça. A forma não é senão movimento registado.) Citado por Georges Matoré em *L’espace humain: l’expression de l’espace dans la vie, la pensée et l’art contemporains* (Paris: Librairie A. G. Nizet, 1976) 156.

audible. Open your eyes. No. Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er
his base, fell through the *nebeneinander* ineluctably! I am getting on
nicely in the dark. My ash sword hangs at my side. Tap with it: they do.
My two feet in his boots are at the ends of his legs, *nebeneinander*.
Sounds solid: made by the mallet of *Los Demiurgos*.¹¹⁶⁶

Com efeito, num mesmo espaço de tempo confluem espaços e tempos diferentes, passado, presente e futuro: enquanto anda de olhos fechados e ouve o barulho dos restos de conchas debaixo dos seus pés, mergulha no abismo do tempo, retorna ao precipício rochoso de Elsinore (e a Martello Tower), apropriando-se das palavras de Horatio recitadas anteriormente por Haines, agora sem itálicos, formuladas como hipótese do que pode advir. Conclui a palpabilidade do espaço e a sonoridade dos passos e das palavras, alia-as ao som dos instrumentos criadores dos demiurgos, cuja arte gostaria de dominar, “made by the mallet of Los Demiurgos”.¹¹⁶⁷ Mas, como dissera Sócrates, o artista, nem criador nem demiurgo, limita-se a simular, a produzir a cópia, o fantasma.¹¹⁶⁸ A luz do meio-dia dá lugar à noite, à semelhança do que acontecera em “Telemachus”.

¹¹⁶⁶ *U* 3.10-18 (31). “Stephen fechou os olhos para ouvir as suas botas esmagar crepitantes restos e conchas. Estás a caminhar através disso de todaequalquermaneira. Eu sou, uma passada de cada vez. Um breve espaço de tempo através de muito breves tempos de espaço. Cinco, seis: *nacheinander*. Exactamente: e isso é a inelutável modalidade do audível. Abre os olhos. Não. Credo! Se eu cair numa escarpa que se ergue na sua base, caio pelo *nebeneinander* inelutavelmente! Estou a ir (a dar-me) tão bem no escuro. A minha espada de freixo/cinza pende a meu lado. Tacteia com ela: eles fazem-no. Os meus dois pés nas suas (possessivo ambíguo: dos pés e de Mulligan) botas estão no final das suas pernas, *nebeneinander*. Sons sólidos: feitos pelo malho dos *Los Demiurgos*.”

¹¹⁶⁷ Trata-se de uma alusão ao poema de Blake, “Book of Los”. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 43. Dele dissera Joyce no ensaio “William Blake”: “To him, all space larger than a red globule of human blood was visionary, created by the hammer of Los.” *CW* 222. (“Para ele, todo o espaço maior do que um glóbulo vermelho de sangue humano era visionário, criado pelo martelo de Los.”). Na filosofia platónica e neo-platónica, o demiurgo era uma divindade subalterna criadora do mundo físico.

¹¹⁶⁸ Cf. páginas 68-70 deste estudo.

Esta reflexão sobre o visível e o audível retoma os passos dados à volta da questão em *A Portrait*, quando Stephen refuta e reformula a teoria estética aristotélica de Lessing, alicerçada na divisão rígida entre as artes do tempo (escrita, música) e as artes do espaço (desenho, pintura, escultura).¹¹⁶⁹ Ao conceber da arte como epifania, Joyce, repensando os conceitos de Aquino, defende a transcendência da linguagem das limitações da linguagem verbal e pictórica, entende a imagem estética como algo simultaneamente temporal e espacial – “An esthetic image is presented to us either in space or in time.”¹¹⁷⁰ A sua concepção vai, de certa forma, ao encontro da noção derridiana de traço ou inscrição, *graphein*, válida, como vimos, tanto para as ditas artes do tempo como para as artes do espaço: “Le trait qui se prête à l’estampe, la ligne qui *s’imite* appartient à tous les arts, aux arts de l’espace autant qu’aux arts de la durée, à la musique non moins qu’à la peinture. (...) Car le trait est l’espacement lui-même et marquant les figures, il travaille autant les surfaces de la peinture que le temps de la musique.”¹¹⁷¹

¹¹⁶⁹ “Lessing, said Stephen, should not have taken a group of statues to write of.” *P* 194 (“Lessing, disse Stephen, não devia ter tomado um grupo de estátuas para escrever sobre aquilo.). Na perspectiva de Lessing, o poeta trabalha com o visível e o audível, enquanto que o artista plástico dispõe somente do visível. A seu ver, a especificidade de materiais de cada uma das artes evidenciam as diferenças entre elas: a literatura (e a música) toma forma pela articulação de sons no tempo, implica uma estrutura sequencial, representa acções, movimentos, sugerindo corpos, imagens; a pintura (o desenho e a escultura) representa corpos, insinuando através deles movimentos. Vide G.E. Lessing, *Estética*, trad. de Juan C. Probst (Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1949). Já em *Stephen Hero*, Stephen marcara a sua discordância em relação a Lessing, retomando a crítica de Joyce, então estudante em Paris, a Aristóteles, segundo o qual a escultura seria uma arte unicamente espacial (vide “Paris Notebook”, *CW* 145): “(...) the Laocoon of Lessing irritated him. He wondered how the world could accept as valuable contributions such fanciful generalizations.” *SH* 38 ([...] o Laocoon de Lessing irritava-o. Perguntava-se como podia o mundo aceitar como contributos válidos generalizações tão fantasiosas.”). Joyce tinha um exemplar da obra de Lessing *The Laocoon and Other Prose Writings* na sua biblioteca pessoal. Vide Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, Appendix, “Joyce’s Library in 1920”, 117.

¹¹⁷⁰ *P* 192. “Uma imagem estética é-nos apresentada quer no espaço quer no tempo.” Esta definição é similar à formulada por Ezra Pound, no ensaio “A Few Dont’s”: “An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.” Ezra Pound, *Literary Essays* [1918] (New Directions Publishing: New York, 1968) 4 (“Uma ‘Imagem’ é aquilo que se apresenta como um complexo intelectual e emocional num instante de tempo.”)

¹¹⁷¹ *G* 297-298. “O traço que se presta à estampa, a linha que *se imita* pertence a todas as artes, às artes do espaço como às artes da duração (*durée*), à música não menos do que à pintura. (...) Porque o traço é o

Stephen tenta agarrar, percepçionar, o tempo, a quarta dimensão dita invisível e incomensurável. Alinha dois tempos como movimentos no espaço, inventando um singular relógio de sol: o tempo que os seus pés levam a afundar-se na areia molhada e o fluir do dia cadenciado pelos frémitos de luz no espaço da praia:

Through the barbacans the shafts of light are moving ever, slowly ever
as my feet are sinking, creeping duskward over the dial floor. Blue
dusk, nightfall, deep blue night. ¹¹⁷²

Deambula no cascalho das suas memórias, tão ruinosas e em mutação quanto o espaço em que se encontra, comparável à “paisagem” da memória delineada por Derrida: “Elle roule, elle se déroule comme une vague qui emporte tout, sur des plages que je connais trop. Elle porte tout, cette mer, et des deux côtés, elle s’enroule, elle emporte et s’enrichit de tout, elle remporte, rapporte, déporte et se gonfle encore de ce qu’elle arrache.”¹¹⁷³ Revisita a sua experiência de Paris, as noites na biblioteca, os seus projectos de escrita, um tempo interrompido pelo telegrama avisando a morte próxima da mãe que o faria regressar – “Nother dying come home father”, a gralha a acentuar a fatalidade –,¹¹⁷⁴ vendo esse tempo como um tempo distante, “I was young”:

próprio espaçamento ao marcar as figuras, ele trabalha tanto as superfícies da pintura quanto o tempo da música.”

¹¹⁷² U 3.271-274 (37). “Através das barbacãs, os raios de luz estão a mover-se sempre, sempre (tão) lentamente como os meus pés a afundarem-se, arrastando-se rumo ao crepúsculo sobre o chão mostrador (de relógio). Crepúsculo azul, anoitecer, noite azul profunda.”

¹¹⁷³ *MoA* 57. “Move-se, desenrola-se como uma onda que arrasta tudo, para as praias que eu conheço demasiado. Transporta tudo, este mar, e dos dois lados, enrola-se, arrasta e enriquece-se com tudo, volta a trazer, restitui, destitui e incha ainda com tudo o que extorque.” *O monolinguismo do outro*.

¹¹⁷⁴ U 3.199 (35). “Nãe a morrer regressa a casa pai.”

Reading two pages apiece of seven books every night, eh? I was young.
You bowed to yourself in the mirror, stepping forward to applause earnestly, *striking face*. *Hurray for the Goddamned idiot!* Hray! No-one saw: tell no-one. Books you were going to write with letters for titles.¹¹⁷⁵ (itálicos meus)

Neste momento de solidão e introspecção, o espelho em que Stephen então se debruçara, dando conta da coincidência impossível com a sua imagem – “My Latin quarter hat (...) other me. Hat, tie, overcoat, nose. *Lui, c’est moi.*” –,¹¹⁷⁶ adquire e excede as dimensões do episódio. É um espelho nocturno onde reaparece o espectro que vira no espelho de “Telemachus” (avivado quando vê um cão com os donos correndo na praia e, depois, quando depara com a carcaça de um cão): “Dogskull, dogsniff, eyes on the ground, moves to one great goal. Ah, poor dogsbody! Here lies poor dogsbody’s body.”¹¹⁷⁷ Stephen recupera o insulto de Mulligan transformando-o no seu cognome, epitáfio e título deste quadro: a palavra “dogsbody” sugere uma transmutação paralela à eucarística: como se fosse lida no reflexo de um espelho, “Dog” (em honra de qual se celebra a missa negra de “Circe”) é inversão da palavra “God”.

¹¹⁷⁵ U 3.136-139 (34). “Lendo duas páginas de cada vez de sete livros em cada noite, hein? Eu era jovem. Fazias vénias a ti próprio diante do espelho, dando um passo para a frente para aplaudires veementemente/seriamente, rosto impressionante. Hurra pelo maldito idiota! Rra! Ninguém viu: não digas a ninguém. Livros que ias escrever com letras por títulos.”

¹¹⁷⁶ U 3.174-183 (35). “O meu chapéu do Quartier latin (...) outro eu. Chapéu, gravata, sobretudo, nariz. *Lui c’est moi.*”

¹¹⁷⁷ U 3.350-351(39). “Canicrânio, canifaro, olhos no chão, avança para um grande alvo. Ah, pobrecorpodecão (pobre diabo)! Aqui jaz o pobrecorpodecão.” (A tradução elide os sentidos da inversão “dog/god”)

O cão, esclarece Joyce, simboliza o tema do episódio, é o protagonista de várias metamorfoses – “He is the mummer among the beasts – the Protean animal.” (“Ele é o mimo entre os animais – o animal proteico.”) Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 53. A metamorfose toma o nome de outro animal (reminiscência do sonho de Haines), “Panther: all animals.” (“Pantera: todos os animais.”) Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 54. Devido a um episódio da sua infância, Joyce tinha medo de cães, passando esse temor para Stephen. Vide Ellmann, *James Joyce* 25.

Neste espelho opaco e de pedra, “His shadow lay over the rocks as he bent, ending”, vislumbra-se um auto-retrato de sombra traçado com o bordão de freixo e cinza, “ash” (palavra derivada da raiz indo-europeia, *as- , “queimar”, “brilhar” e do do sânscrito *asah*, “cinzas”, “pó”), de um outro, “his”, tendo como pano de fundo a abóbada celeste magnificamente estrelada, sob a qual caminha, errando (qual judeu que nada tem de seu) com sandálias emprestadas (na realidade, as botas de Mulligan), “in violet night beneath a reign of uncouth stars”. O ritual divinatório associado ao bordão de freixo insinua a incerteza e a obscuridade do caminho intrínsecas ao traço,¹¹⁷⁸ figuração do apelo do “insabido” e do “invisto”. Ressalta na escuridão a constelação de Cassiopeia, com a forma de “W”, lida por Stephen (justamente quando se detém na questão do nome em “Scylla & Charybdis”) como a assinatura de Shakespeare nas estrelas, não só por analogia da forma com a primeira letra do seu nome (William), mas também pelo facto de a estrela Delta (que dela faz parte) ter deixado um rastro na vida dele.¹¹⁷⁹ É uma *assinatura tumular*, se escutarmos a forma piramidal do duplo “A” sugerido (na forma invertida) pela letra “W”, como o silêncio do “a” da *différance*:

A star, a daystar, a firedrake, rose at his birth. It shone by day in the
heavens alone, brighter than Venus in the night, and by night it shone

¹¹⁷⁸ Na cultura romana, para marcar o lugar, o *templum*, onde decorreria a leitura dos sinais de augúrio no voo das aves, era habitualmente usado como instrumento um pau, ou cana, sem nós, curvado na ponta. Segundo a mitologia celta, o freixo tinha a qualidade de ir directamente ao coração, razão pela qual era usado para fazer lanças. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 45-46.

¹¹⁷⁹ Descoberta pelo astrónomo dinamarquês Thycho Brahe, a 11 de Novembro de 1572, a estrela Delta manteve-se visível durante seis meses, causando grande impacto pelo seu brilho invulgar. Sobre este assunto, vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 198. Quando esta estrela foi descoberta tinha Shakespeare nove anos e meio, o seu impacto foi tal que chegou a ser interpretada como uma segunda estrela de Belém anunciadora da segunda vinda de Messias (a letra “M” é quase um “W” invertido) – curiosamente, será Bloom a dar corpo ao retorno do Messias em “Circe” (vide *U* 15.1834).

over delta in Cassiopeia, the recumbent constellation which is the signature of his initial among the stars.¹¹⁸⁰

Invocando a assinatura celeste de Shakespeare, Joyce, com a máscara de Stephen, inscreve sobre a sombra dele o seu auto-retrato antecipando a aparição do espectro do ilustre poeta isabelino como seu duplo, de Bloom e de Joyce no espelho de “Circe” (como vimos) – espectro que grita “Iagogo”, dissimulando o nome próprio de Joyce (James) no equivalente (adulterado) em castelhano.¹¹⁸¹ E, no mesmo lance, ao pensar a escrita como endereçamento ao outro, ao interrogar-se sobre a errância da escrita, Stephen-Joyce apela àqueles que decifrarão os seus sinais escritos, “Who watches me here? Who ever anywhere will read these written words?”, inscrevendo na sua obra o leitor, representante dos leitores possíveis, e Shakespeare, o impossível e desejado leitor, como sugere a recorrência da letra “W”, e da palavra “will”:

¹¹⁸⁰ U 9.928-931 (172). “Uma estrela, uma estrela diurna, um dragão (fogo), surgiu no seu nascimento. Brilhou de dia sozinha nos céus, mais brilhante do que Vénus na noite, e de noite brilhou no delta de Cassiopeia, a constelação recumbente que é a assinatura da sua inicial entre as estrelas.” Em “Ithaca”, um múltiplo traçado astronómico, referente ao aparecimento de estrelas na altura do nascimento de Shakespeare, Bloom, Rudy (seu filho, morto aos onze dias) e Stephen, unindo as suas vidas numa paraláctica genealogia celestial e nocturna: “(...) the appearance of a star (1st magnitude) of exceeding brilliancy dominating by night and day (...) about the period of the birth of William Shakespeare over delta in the recumbent neversetting constellation of Cassiopeia and of a star (2nd magnitude) of similar origin but of lesser brilliancy which had appeared in and disappeared from the constellation of the Corona Septentrionalis about the period of the birth of Leopold Bloom and of other stars of (presumably) similar origin which had (effectively or presumably) appeared in and disappeared from the constellation of Andromeda about the period of the birth of Stephen Dedalus, and in and from the constellation of Auriga some years after the birth and death of Rudolph Bloom, junior (...)” U 17.1118-1130 (575). (“[...] a aparição de uma estrela [de magnitude 1] de extremo brilho dominando a noite e o dia [...] por altura do nascimento de William Shakespeare no delta na recumbente nuncaposta constelação de Cassiopeia e de uma estrela [de magnitude 2] de origem similar que aparecera e desaparecera da constelação de Corona Septentrionalis por altura do nascimento de Leopold Bloom e de outras estrelas [presumivelmente] de similar origem que haviam [efectivamente ou presumivelmente] aparecido na e desaparecido da constelação de Andrómeda por altura do período do nascimento de Stephen Dedalus, e na e da constelação de Auriga alguns anos após do nascimento e morte de Rudolph Bloom, júnior [...].”) A associação de Stephen à constelação de Andrómeda, vizinha da constelação de Perseu e de Cassiopeia, redobra a sua ligação com o mito: após a decapitação de Medusa, Perseu resgatou a princesa Andrómeda (filha do rei etíope Cefeu e de Cassiopeia) que havia sido agrilhoada a um rochedo e posta à mercê de um monstro marinho para acalmar a ira de Poseidon.

¹¹⁸¹ James e Jacob derivam do hebreu *Ya'aqov*, que deu origem ao grego *Iakobos* e ao latim *Iacobus*. Joyce adopta a variante do nome em italiano para título do auto-retrato que manteve na sombra até ao final da sua vida, *Giacomo Joyce*.

His shadow lay over the rocks as he bent, ending. Why not endless till the farthest star? Darkly they are there behind this light, darkness shining in the brightness, delta of Cassiopeia, worlds. Me sits there with his augur's rod of ash, in borrowed sandals, by day beside a livid sea, unbeheld, in violet night walking beneath a reign of uncouth stars. I throw this ended shadow from me, manshape ineluctable, call it back. Endless, would it be mine, form of my form? Who watches me here? Who ever anywhere will read these written words? Signs on a white field. Somewhere to someone in your flutiest voice.¹¹⁸²

Será Bloom, em “Nausicaa”, como vimos, a encontrar o poema de Stephen deixado na areia, a incarnar os possíveis leitores, a reiterar a iterabilidade repetidamente lembrada, gravada, mais uma vez, no traçado nocturno de *Finnegans Wake*: “Leave the letter that never begins to go find the latter that ever comes to end, written in smoke and blurred by mist and signed of solitude, sealed at night.”¹¹⁸³ *Ulysses* é, nas palavras de Derrida, “une immense postcard.”¹¹⁸⁴

A justaposição de tempos e espaços paralelos, a paralaxe, a visão estereoscópica, como que resultante da observação simultânea através de lentes, de microscópio e de telescópio, é “descoberta”, experimentada, reinventada por Stephen.

¹¹⁸² U 3. 408-416 (40). “A sua sombra estendia-se sobre as rochas enquanto ele se inclinava, acabando. Porque não infinda até à mais longínqua estrela? Sombriamente, estão detrás desta luz, escuridão brilhando na claridade, delta de Cassiopeia, mundos. Eu sento-me ali com o meu bordão de cinza/freixo de augúrio, de sandálias emprestadas, de dia ao lado de um mar lívido, por contemplar, na noite violeta caminhando sob um reino de estrelas. Lanço esta sombra acabada de mim, inelutável formahumana, chamo-a de volta. Infinda, seria minha, forma da minha forma? Quem me observa aqui? Quem alguma vez lerá algures estas palavras escritas? Signos num campo branco. (De)Algures para alguém na tua voz de flauta mais maviosa.”

¹¹⁸³ FW 337 “Deixa a carta que nunca começa para encontrar a última que nunca chega ao fim, escrita em fumo e esborratada/obscurecida pela bruma e assinada de solidão, selada na noite.”

¹¹⁸⁴ Deux mots pour Joyce”, UG 63. “(...) um imenso postcard.”

Aos seus olhos, a visão fragmentária e plural que conjuga a proximidade e a distância, seria a que permitiria ter uma visão simultânea de pormenor e de conjunto, a que possibilitaria a leitura ideal de todas as assinaturas. Detrás da cortina, ou da máscara da personagem, Joyce troça do leitor, “You find my words dark”, assina com seu riso – “o oui-rire”, como lhe chama Derrida:¹¹⁸⁵

Coloured on a flat: yes, that’s right. Flat I see, then think distance, near,
far, flat I see, east, back. Ah, see now! Falls back suddenly, frozen in
stereoscope. Click does the trick. You find my words dark. Darkness is
in our souls do you not think? Flutier.¹¹⁸⁶

A visão aqui em demonstração, não corresponde, obviamente, à visão no sentido comum, envolve o esmagamento da perspectiva tridimensional, “Coloured on a flat” (similar ao encetado pelo impressionismo, explorado depois pelos cubistas e futuristas), de que resulta a multiplicidade de pontos de vista, a abolição de um ponto de vista único – tanto mais que Stephen está sem óculos, sem poder ver nitidamente, como ficamos a saber em “Circe”.¹¹⁸⁷ É antes um pestanejar, um piscar de olho, “Click does the trick”, o fechamento da câmara-escura, o momento de obscuridade necessária como

¹¹⁸⁵ Cf. páginas 34 e 35 deste estudo.

¹¹⁸⁶ U 3.418-421 (40). “Coloridos numa superfície plana: sim, é isso mesmo. Vejo plano, depois penso distância, próximo, longe/distante, vejo plano, leste, para trás). Ah, vê/vejo agora! Cai para trás de repente, imobilizado em estereoscópio. Clique, é o truque (prestidigitação). Achas as minhas palavras obscuras. A obscuridade está nas nossas almas não achas? Mais flauta.”

¹¹⁸⁷ O passo do episódio cuja arte é, como se disse a alucinação, reedita o momento supracitado de “Proteus”, “ilumina-o” de certa forma, pois só aqui sabemos que Stephen andou sem óculos todo o dia, à semelhança do ocorrido em *A Portrait*, “Sixteen years ago”: “STEPHEN/ (*brings the match near his eye*) Lynx eye. Must get glasses. Broke them yesterday. Sixteen years ago. Distance. The eye sees all flat. (*He draws the match away. It goes out.*) Brain thinks. Near: far. Ineluctable modality of the visible. (*He frowns mysteriously*) Hm. Sphinx.” U 15.3627-3632. (“STEPHEN/[*aproxima o fósforo do olho*] olho de linxe. Tenho de arranjar óculos. Parti-os ontem. Há dezasseis anos. Distância. O olho vê tudo plano [*atira o fósforo fora*] Cérebro pensa. Perto: longe. Inelutável a modalidade do visível [franziu as sobrancelhas misteriosamente. Hum. Esfinge. [...].”)

condição do ver, dada a pensar, como vimos, por Derrida, como a paradoxal verdade do olho, “le point de vue” (com duplo sentido em francês, “ponto de vista” e “sem vista”).¹¹⁸⁸ As palavras “Click does the trick” traduzem esse paradoxo: embora remetam, num plano imediato, para a fotografia, a escrita de luz, *photographia*, a verdade é que estão perpassadas pelas trevas, “darkness”, pela cegueira, “Shut your eyes”, e, por conseguinte, reenviam para a escrita de sombra, *skiagraphia*. Joyce retoma esta questão em *Finnegans Wake*, ao mostrar o seu retrato arruinado: (...) the pink of punk perfection as photography in mud.”¹¹⁸⁹

A palavra fotografar leva-nos à história extraordinária do homem que a inventou, Filoteu do Sinai ou de Batos (do grego, *Philótheos*: *phílos*, amigo, e *théos*, Deus), que Joyce conheceria, pelo menos como nome adoptado por Giordano Bruno na

¹¹⁸⁸ Cf. páginas 213-215.

¹¹⁸⁹ *FW* 277.23-26. “(...) o rosa(do) da perfeição fútil da fotografia na lama/lodo.” (A palavra “punk”, usada no passado com sentido de “prostituta”, “meretriz”, significa também “madeira podre”, “pó”, “cinzas”.)

Várias são as referências à fotografia na obra joyciana, como veremos em “Nausicaa”. Uma delas ocorre no conto “Grace” em *Dubliners*. Através de Martin Cunningham, no seguimento da discussão com Mr Forgarty, sobre o mote do papa Leão XIII, Joyce louva a invenção da fotografia, grifando a sombra como sua imprescindível condição, “Lux in Tenebris”; para provar a sua afirmação, Cunningham refere o poema sobre a invenção da fotografia: “‘It was Lux in Tenebris, I think – Light in Darkness.’ (...) ‘Allow me,’ said Mr. Cunningham positively, ‘it was Lux upon Lux.’ (...) ‘I remember reading,’ said Mr. Cunningham, ‘that one of Pope Leo’s poems was on the invention of the photograph – in Latin, of course.’” “Grace” in *Dubliners* [1914], ed. Robert Scholes (New York: Viking Press, 1959) 189-190. Doravante referenciada por *D*. (“Era Lux in Tenebris, penso – Luz sobre Trevas.’ [...] ‘Permita-me’, disse Cunningham categórico, ‘era Luz sobre Lux’ [...] ‘Lembro-me de ler,’ disse o senhor Cunningham, ‘que um dos poemas do papa Leão XIII era sobre a invenção da fotografia – em latim claro.’” O poema de Leão III aludido é “Ars Photographica” (1867):

“Expressa soils spiculo
Nitens imago, quam bene
Frontis decus, vim luminum
Refers, et oris gratiam.

O mira virtus ingeni,
Novumque monstrum! Imaginem
Naturae Apelles aemulus
Non pulchriorem pingeret.”

(“Desenhado pelo lápis luminoso do sol, / Quão bem, imagem cintilante/Expressas a graciosidade da frente, / O brilho dos olhos, e a beleza do rosto.// Oh maravilhoso poder da mente/ Novo prodígio! Imagem (semelhança)/ maravilhosa que nem Apelle o rival/ da natureza pôde pintar.” Sobre este assunto, vide Adams, *Surface and Symbol*, 178-179.

obra *Cantus Circaeus* (Philothei Iordani Bruni Nolani).¹¹⁹⁰ A história desta figura misteriosa que viveu num tempo incerto, entre os séculos IX e X, na mais extrema reclusão e silêncio num despenhadeiro em Horeb (perto do ou no lugar onde Moisés viu a “Sarça Ardente”),¹¹⁹¹ é recontada por Didi-Huberman com base nos manuscritos do eremita encontrados enterrados na areia (copiados vezes sem conta e disseminados pela Europa e Oriente).¹¹⁹² O curso da vida de Filoteu mudou no dia em que mergulhou nas águas de um lago de mármore vermelho, em Damasco ou Constantinopla, de onde retornou com um novo nome, *Philótheos*, e com a certeza de que o mais essencial de si havia sido revelado pela água, *to kat’eikona*, “l’être-selon-l’image”,¹¹⁹³ o ser segundo a imagem de Deus. O grande desejo deste homem de quem ninguém jamais ouviu uma palavra, que votava os seus dias a fitar o sol de olhos bem abertos e vigilantes, abstendo-se de beber e comer, era transformar-se a si próprio numa imagem, uma imagem diáfana. Procurava, assim, consagrar-se à *mnème*, vigiando a contaminação da memória viva, das “boas imagens” pelas “imagens de sombra” do esquecimento. Deste duelo atroz entre a luz e as trevas, olhando o sol em busca da verdade divina, resultou um dia um evento excepcional (ou uma ilusão de tanto fixar o sol): sentiu que a imagem de Deus se havia imprimido, gravado, fotografado, *phôteinographetai*, dentro de si. Esta impressão fotográfica não corresponde à ideia de produzir imagens visíveis, mas, nota Didi-Huberman, ao desejo de fazer uma experiência singular e irreproduzível. Fotografar para Filoteu, que renegava as palavras artista e imaginação, significava a

¹¹⁹⁰ Vide Rickard, *Joyce’s Book of Memory* 145.

¹¹⁹¹ “Êxodo” 3:1-8.

¹¹⁹² Vide Didi-Huberman, *Phasmes. Essays sur l’aparition* (Paris: Éditions Minuit, 1998) 49-56.

¹¹⁹³ Didi-Huberman, *Phasmes. Essays sur l’aparition* 51. “o-ser-segundo-a-imagem”.

demanda de uma luz “sans forme ni figure” que ilumina através da cegueira que produz:
“(…) une lumière au regard de laquelle *voir* équivaudrait à ne *plus rien voir*.”¹¹⁹⁴

Prefigurado como Narciso, Stephen tenta sondar o abismo negro do espelho das águas do mar, entre o desejo e a impossibilidade de narcisismo, ferida agudizada pela melancolia, pela presença obsidiante do fantasma da mãe, apesar da aparente libertação, “Pain is far.”¹¹⁹⁵ Como no mito, tem uma única companhia, a invisível Eco – implícita na pergunta “Who watches me here?” –, representada pela figura feminina que avista à beira-mar, mutação da fulgurante visão da rapariga-pomba que vira em *A Portrait*, depois retraçada por Stephen, no princípio “Proteus”, como a (possível) variante feminina de Thoth, no poema que celebra o seu encontro com um vampiro (por justaposição com o fantasma da mãe e as três Parcas, além de outras figuras femininas, Eileen, Emma, Mercedes).¹¹⁹⁶ Sobre essa imagem traça o retrato ruinoso de uma “lady of letters” gravado na sua memória, uma figura velada de olhos ensombrados (que entrevê ou pensa entrever), enquadrada por uma janela.

A opacidade das suas meias, “yellow stockings, darned with lumpy wool”,¹¹⁹⁷ representa o *adiáfano*, a impossibilidade da ideal transparência, da diafaneidade, a invisibilidade própria do traço sobre a qual atentámos com Derrida, a escrita ou o desenho como sinais visíveis do invisível:

¹¹⁹⁴ Didi-Huberman, *Phasmes. Essays sur l'aparition* 55. “(…) uma luz à luz da qual *ver* equivaleria *anão ver mais nada*.”

¹¹⁹⁵ U 3.444 (41). “A dor está longe/distante.”

¹¹⁹⁶ Cf. páginas 36-42 deste estudo.

¹¹⁹⁷ U 3.431-432 (40). “(…) meias amarelas, cerzidas de com lã grossa.”

She trusts me, her hand gentle, the longlashed eyes. Now where the blue hell am I bringing her beyond the veil? Into the ineluctable modality of the ineluctable visuality. She, she, she. What she? The virgin at Hodges Figgis' window on Monday (...). Keen glance you gave her. Wrist through the braided jesse of her sunshade. She lives in Leeson park with a grief and kickshaws, a lady of letters.¹¹⁹⁸

Assim configurado, este retrato, na verdade um auto-hetero-retrato, visto nele estar também o retratista (presente, também, no próprio traço) – “Keen glance you gave her” –, é um jogo de aparências, de véus ou dobras, de opacidades e evanescências, que apela ao olhar sem nada revelar ou dar a ver senão o que resta da idealidade, da verdade. Stephen olha, mas do que vira não persiste senão uma imagem arruinada, passível apenas de ser cantada na escrita. Ao mesmo tempo que revisita o mito de Eco e Narciso, Joyce repõe em cena o mito de Orfeu e Eurídice, outra história de amor marcada pela fatalidade da perda, pela interdição de cruzar o olhar, impossibilidade que é, de facto, a condição do canto, do traço, do “désœuvrement” da obra, como observa Blanchot: “Il perd Eurydice, parce qu’il la désire par-delà les limites mesurées du chant, et il se perd lui-même, mais ce désir et Eurydice perdue et Orphée dispersé sont nécessaires au chant, comme est nécessaire à l’œuvre l’épreuve du désœuvrement éternel.”¹¹⁹⁹

¹¹⁹⁸ U 3.424-430 (40). “Ela confia em mim, a mão dela meiga, os longuiciliados olhos. Agora por que inferno azul estou a levá-la para lá do véu? Para dentro da inelutável modalidade da inelutável visualidade. Ela, ela, ela. Qual ela? A virgem da vitrina/janela de Hodges Figgi, na segunda-feira (...). Olhar intenso lhe lançaste. O punho através da peia entrançada da sombrinha. Vive em Leeson park com um luto e bagatelas, uma dama de letras.” Em *Giacomo Joyce* “A lady of letters” surge no final de um fragmento referente a Amália Popper e à leitura que terá feito de *A Portrait*. GJ 237.

¹¹⁹⁹ Blanchot, *L’espace littéraire* 228. “Ele perde Eurídice, porque a deseja para lá dos limites medidos do canto, e perde-se a si mesmo, mas este desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, como é necessária à obra a provação de desobramento eterno.”

Audível no rumor das ondas, o queixume, “grief”, de Eco, resposta ao apelo impaciente e desesperado de Narciso, “Call: no answer”,¹²⁰⁰ agora atento na escuta, “Listen”, torna-se também visível: através da fluidez musical das aliteraões e assonâncias, a linguagem imita o eco, mima o canto de Eco, a reinvenção da linguagem por ela inaugurada, pondo em cena a arte da metamorfose de “Proteus”, e da arte de Thoth, sugerida pelo tear da lua (a lua é uma das suas insígnias): “(...) forthflowing, wending back: loom of the moon”.¹²⁰¹ Também neste lugar tumular, “a green grave”, desabrocha uma flor fluida, uma rosa verde, diferente mas similar à que floresce no túmulo velado, “green place”, de *A Portrait*, emergindo da espuma evanescente:

Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos.
 Vehement breath of waters amid seasnakes, rearing horses, rocks. In
 cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent,
 its speech ceases. It flows purling, widely flowing, floating foampool,
 flower unfurling.¹²⁰²

É uma flor moldada na forma de uma Eva, “Heva, naked Eve”,¹²⁰³ reinventada como sereia no corpo de uma Vénus captada no momento do seu nascimento – “a naked woman shining in her courts, she draws a toil of waters” –,¹²⁰⁴

¹²⁰⁰ U 3.278 (37). “Chamo: sem resposta.”

¹²⁰¹ U 3.467-468 (41). “...fluindo para a frente, voltando para trás: tear da lua.”

¹²⁰² U 3. 456-460 (37). “Escuta: uma faladondas de quatropalavras: siisuu, hrss, rsseeiss, uuus. Sopro/ respiração veemente de águas entre mariserpentes, cavalos empinados, rochas. Em taças de rochas ela chapinha: flop, chlop, chlap: presa em cascos (caixas de tambor/ realejos, “barrel organ”). E, esgotada, a sua fala cessa. Flui sussurrando, fluindo amplamente, fontedeespuma flutuante, flor desfraldando-se.”

¹²⁰³ U 3.41 (32). “Heva, Eva nua” Ao nomear Eva, Joyce lembra a forma original do seu nome, “Heva”. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 44.

prova da sublime arte do artista, antítese da infecunda espuma do impostor, Mulligan. Velada pela espuma das ondas, esta Eva-Vénus-Sereia sugere o quadro “Vénus *Anadyomène*”, “Vénus saindo do mar”, a mítica obra-prima de Apelle de Cos da qual restam somente as descrições de Plínio.¹²⁰⁵ A lenda veio associar-lhe a história de um outro pintor do seu tempo, Protogénes:¹²⁰⁶ depois do quadro acabado, insatisfeito com o que pintara, num acto de desespero Apelle atirou contra a tela a esponja molhada de restos de tinta, nublando o corpo de Vénus como se fosse um véu de espuma. Celebrando a obra de Apelle e a de Joyce, e, simultaneamente, a de Derrida, referindo o movimento de retraimento e retraçamento próprio do traço, Didi-Huberman dá o nome de jogo *anadyomène* ao efeito da aparição e desapareção, de fulguração e apagamento próprio da pintura.¹²⁰⁷

¹²⁰⁴ U 3.468-469 (41). “mulher nua resplandecendo na sua corte arrasta uma rede de águas”. Vénus é a origem da palavra *venenum* (parente de *pharmakon*), lembra Didi-Huberman, vide *La peinture incarnée* 131

¹²⁰⁵ O quadro, segundo Plínio, foi feito a pedido de Alexandre Magno que desejava ter um retrato da sua concubina favorita nua. Constatando a paixão de Apelle pelo modelo, ofereceu-lha depois como prova de admiração e reconhecimento da sua arte. O desaparecimento do quadro, conta Plínio, contribuiu paradoxalmente para a sua sobrevivência: “La *Vénus Anadyomène*, c’est-à-dire sortant de la mer, a été consacrée par le dieu Auguste dans le temple de son père César. Ce tableau a été célébré par des vers grecs qui l’ont vaincu, mais illustré. Le bas de cette figure ayant été endommagé, on ne put trouver personne capable de la restaurer. Ainsi ce dommage même tourna à la gloire de l’artiste. Le temps et la pourriture détruisirent ce tableau; et Néron, pendant son règne, le remplaça par un autre, de la main de Dorothée. Apelle avait commencé aussi, pour les habitants de Cos, une autre *Vénus* qui aurait surpassé même sa première; mais la mort jalouse l’empêcha de l’achever, et personne ne se trouva qui voulût la continuer en suivant l’esquisse.” Plínio, *L’histoire naturelle* XXXV (xxxvi) 28-29. (“A *Vénus Anadyomène*, quer dizer, saindo do mar, foi consagrada pelo deus Augusto no templo de César seu pai. Este quadro foi celebrado por versos gregos que o venceram, mas ilustraram. Tendo sido danificada a parte de baixo desta figura, não se encontrou ninguém capaz de a restaurar. Assim o próprio dano tornou-se a glória do artista. O tempo e a podridão destruíram este quadro; e Nero, durante o seu reino, substituiu-o por outro, a mão de Doroteia. Apelle havia começado também, para os habitantes de Cos, uma outra Vénus que teria ultrapassado a primeira; mas a morte ciumenta impediu-o de a acabar, e ninguém encontrou quem a quisesse continuar seguindo o esquiço.”)

¹²⁰⁶ Não conseguindo um dia reproduzir a baba do cão que pintara, Protogénes arremessou uma esponja de limpar os pincéis, produzindo com o acaso o efeito que não conseguira com a técnica. Vide Plínio, *L’histoire naturelle*, Livro XXXV (ix) 39-40.

¹²⁰⁷ Vide Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* 13.

Sob a pele de Proteu, Stephen alia à arte da metamorfose, condensada na palavra de duplo sentido “changeling” (enjeitado, mutante),¹²⁰⁸ o dom da premonição patente no sonho que tivera após o tumulto desencadeado pelo pesadelo de Haines. Tenta lembrar-se do sonho registrando, num momento memorável, o movimento tateante nas brumas do esquecimento, a escuta do sopro murmurante do outro, a demanda da reinvenção da linguagem: o artista, Stephen-Joyce, cinzelando as palavras, transforma o advérbio em verbo: “I am almosting it.”¹²⁰⁹ Com efeito, o sonho, traçado nocturno, impalpável e efêmero, antecipa o encontro com Bloom na noite de “Circe”, “Street of harlots” (onde Bloom aparece trajado de califa), o apelo do que não sabe nem vê (do “invisto” e do “insabido”), e a fé, ou crença, do que poderá vir a ver, “You will see who”:

After he woke me last night same dream or was it? Wait. Open hallway.
Street of harlots. Remember. Haroun al Raschid. I am almosting it. That
man led me, spoke. I was not afraid. The melon he had he held against
my face. Smiled: creamfruit smell. That was the rule, said. In. Come.
Red carpet spread. You will see who.¹²¹⁰

¹²⁰⁸ Stephen dá conta do seu estado em incessante mutação e, ao mesmo tempo, da rejeição e isolamento absoluto a que está votado no espaço onde nasceu e cresceu: “I moved among them on the frozen Liffey, that I, a changeling, among the spluttering resin fires. I spoke to no one: no one to me.” *U* 3.307-309 (38). (“Movia-me entre eles no Liffey gelado, aquele eu, um enjeitado, entre o crepitar dos fogos de resina. Não falava com ninguém: ninguém comigo.”)

¹²⁰⁹ “That’s all in Protean character of the thing. Everything changes: land, water, dog, time of the day. Parts of speech change, too. Adverb becomes verb.” Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 55. (“Está tudo no carácter proteico da coisa. Tudo muda: terra, água, cão, a hora do dia. Partes de palavras/linguagem mudam, também. O advérbio torna-se verbo.”)

¹²¹⁰ *U* 3. 365-369 (39). “Depois de ele me acordar ontem à noite (o) mesmo sonho ou não era? Espera. Um vestíbulo aberto. Rua de meretrizes. Lembro. Haroun al Raschid. Estou quaseando-o. Aquele homem conduzia-me, falava. Eu não tinha medo. O melão que (ele) tinha aproximou-o da minha cara. Sorriu: cheiro de fruta suculenta. Essa era a regra, disse. Dentro. Vem. Carpete vermelha estendida. Verás quem.”

No final das densas onze páginas de “Proteus”, Stephen pensa nos voos sonhados no final de *A Portrait*, nas viagens por fazer, interroga-se sobre o rumo incerto da travessia a empreender com sandálias em segunda-mão (ou pé), “hismy sandal”. Em vez de Dédalo, invoca o anjo caído, Lúcifer, reiterando, na negação, “No”, o mandamento “*Non servian*”: “Allbright he falls, proud lightning of the intellect, *Lucifer, dico, qui nescit occasum*. No. My cockle hat and staff and hismy sandal shoon. Where? To evening lands. Evening will find itself.”¹²¹¹

Aparentemente redentora, a visão do veleiro – o “Rosevean”, navio escuna que chegou ao porto de Dublin no dia 16 de Junho de 1904 –,¹²¹² simboliza as grilhetas institucionais, faz parte do cenário da paralisia de Dublin insinuada de viés através das palavras “threemaster”, alusão aos três amos, e “crosstrees”, os mastros onde estão presas e enroladas as velas (as asas),¹²¹³ alusão ao martírio, à crucificação de Cristo. Além disso, está a regressar e não a partir. É um navio fantasma que vem completar este

¹²¹¹ U 3. 486-489 (42). “Todobrilhante (resplandecente), orgulhoso relâmpago do intelecto, *Lucifer, dico, qui nescit occasum*. Não. O meu chapéu concha e bastão e a suaminha sandália chanca. Onde? Para terras da noite. A noite encontra-se-á a si própria.”

¹²¹² O veleiro, a cuja tripulação pertence Murphy, o marinheiro que Stephen e Bloom encontram em “Eumaeus”, é identificado em “Wandering Rocks”: “(...) the threemasted schooner *Rosevean* (...)” U 11.1098 (205). (“[...] *Rosevean* o escuna de três mastros [...].”)

¹²¹³ Quando questionado por Budgen a propósito da adequação da palavra “crosstrees” (o termo náutico comum para referir especificamente aqueles mastros é “yards”, “vergas”), Joyce esclarece: “But the word ‘crosstrees’ is essencial. It comes in later on and I can’t change it. After all, a yard is also a crosstree for the onlooking landlubber.” Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 57. (“Mas a palavra ‘crosstrees’ é essencial. Aparece mais tarde e não posso mudá-la. Afinal, uma verga é um mastro para o marinheiro de água doce que o vê.”). A palavra reaparece em “Scylla & Charybdis”, após a entrada de Mulligan na biblioteca, assinalada por um versículo bíblico, relativo ao encontro de Elias com Achab para lhe lançar a maldição divina, repetido interiormente por Stephen, “Has thou found me, O mine enemy?” U 9. 483 (“Já me achaste, inimigo meu?”, “I Reis” 21:20, *Bíblia Sagrada*). Lembrando-se da manhã tormentosa na torre de Sandycove, da paródia da missa, do encontro marcado no bar (“Ship”) declinado por telegrama, Stephen assume-se como oficiante silencioso e satiriza o Pentecostes, o episódio da descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, sob a forma de dom das línguas, forjando um simulacro de Cristo na cruz, não na forma de pomba mas de morcego: “He Who Himself begot middler the Holy Ghost and Himself sent Himself, Agenbuyer, between Himself and others, Who (...), stripped and whipped, was nailed like bat to barndoor, starved on crosstree (...)” U 9.493-496 (162) (“Ele Que tornou Ele Próprio/Mesmo mediador o Espírito Santo e Ele Mesmo se enviou a Si Mesmo, Agenbuyer [Redentor], entre Ele Mesmo e outros, Que [...] desnudado e chicoteado, foi pregado como um morcego na porta do celeiro, faminto numa verga (árvore-cruz) [...].”). Remata o ritual um exerto de partitura, acompanhando as palavras do cântico glorificando o criador: “*Glo—o—ri—a in ex—cel—sis De—o.*” U 9.500 (162).

sombrio retrato, lembrando, por oposição, as asas que tardam em despontar e o apelo e as promessas acenadas pelos braços nocturnos do final de *A Portrait* – “the black arms of tall ships (...) their tales of distant nations”:

He turned his face over a shoulder, rere regardant. Moving through the air high spars of a threemaster, her sails brailed up on the crosstrees, homing, upstream, silently moving, a silent ship.¹²¹⁴

¹²¹⁴ U 3. 503-505 (42). “Virou o rosto por cima do ombro, fitando a ré. Movendo através do ar os altos lenhos de um três-mastros, as suas velas recolhidas nas cruzetas, regressando, rio acima, movendo-se silenciosamente, um navio silencioso.”

(3.) O jogo de olhares e de cegueiras: ... *je vois sans voir*...

If you imagine it's there you can almost see it.

James Joyce, Ulysses

(...) comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir.

Jacques Derrida, Mémoires d'aveugle

It was like the paintings that man used to do on the pavement with all the coloured chalks and such a pity too leaving them there to be all blotted out (...).

James Joyce, Ulysses

(3.1) ...*if he were a painter*

Apesar Joyce ter manifestado sua ignorância em relação à pintura – “painting (of which I know nothing) –,¹²¹⁵ o hábito de fotografar determinados quadros para os poder olhar, examinar, atenta e demoradamente, atesta o seu interesse e gosto pelos efeitos estéticos produzidos pelo jogo de luz e sombra, pelas cores e pela perspectiva: “Joyce is in reality a good judge of painting (...). I have seen him take pictures (...) and look at them close up near a window like a myope reading small print.”¹²¹⁶ Segundo Budgen, no final a sua impressão era coincidente com os atributos dos quadros

¹²¹⁵ SL 102. “pintura (da qual nada sei)”.

¹²¹⁶ Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 189. “Joyce é na realidade um bom apreciador de pintura. (...) Tenho-o visto tirar fotografias (...) e olhar de perto para elas junto a uma janela como um míope lendo letras pequenas.”

observados: “At the end of his examinations he would always attribute to the painting the qualities it in fact had.”¹²¹⁷ E mesmo que Joyce não tivesse especial interesse, estava pelo menos a par da ruptura com os modelos de representação tradicional (o estilhecimento da perspectiva, a abolição da mimese), encetada pelos pintores impressionistas, depois explorada pelos futuristas e cubistas, através da revista *The Egoist*, dirigida por Ezra Pound (grande admirador e precioso apoiante de Joyce), onde, relembramos, *A Portrait* começou a ser publicado periodicamente a partir de 1914.¹²¹⁸ Uma tal proximidade propiciou um enriquecimento cujos efeitos se repercutiram no desenvolvimento das suas concepções estéticas. Por fatal coincidência, a pintura estará presente na sua vida até pouco antes da sua morte: no dia 10 de Janeiro de 1941, depois de ter visitado com Nora uma exposição de pintura impressionista, em Zurique, Joyce sentiu-se mal, vindo a falecer (na sequência da úlcera duodenal de que sofria) passados três dias, a 13 de Janeiro.¹²¹⁹

O facto de Joyce ter concebido “Nausicaa” sob a égide da pintura é uma prova evidente de um certo saber e familiaridade em relação a esta arte.¹²²⁰ Com efeito, já em *Dubliners* (e desde os primeiros ensaios, como se viu) a pintura está

¹²¹⁷ Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 190. “No final das suas examinações ele atribuía sempre ao quadro as qualidades que de facto ela tinha.”

A homenagem sob a forma de paródia prestada em *Finnegans Wake* aos mestres da pintura barroca e renascentista, Botticelli, Tintoretto, Veronese, Correggio, Masaccio, é reveladora seu interesse por esta arte: “(...) Botticelli and Tintoretto and Veronese and Correggio with their extrahand Mazzaccio (...)” *FW* 435.7-9. (“[...] Botticelli e Tintoretto e Veronese e Correggio com a mãoextra deles Mazzaccio [...].”)

¹²¹⁸ O facto de Joyce ter oferecido a Budgen um exemplar do *Manifesto Futurista* de Boccioni comprova o quanto estava a par das inovações artísticas da época.

¹²¹⁹ Vide Ellmann, *James Joyce* 754.

¹²²⁰ No plano enviado a Linati, a pintura surge como a arte deste episódio. Vide Ellmann, *Ulysses on the Liffey*, “Appendix”. Curiosamente, a reacção à publicação de “Nausicaa” na revista *Little Review* de Julho/Agosto de 1921, deu origem a um processo que quase levou à prisão a directora, Margaret Anderson, e Jane Heap, sua associada, e interditou a continuidade da serialização iniciada em Março de 1918. Na tentativa de desvalorizar a obscenidade apontada a este episódio, o advogado John Quinn argumentou que a escrita de Joyce, tal como à pintura cubista, não era indecente mas repugnante. Vide Ellmann, *James Joyce* 518-519.

manifestamente presente num dos momentos mais belos do último conto, “The Dead”, um traçado nocturno, um endereçamento amoroso, um auto-hetero-retrato legendado, “Distant music”, e assinado pela mão de Joyce-Gabriel que deseja ter a mestria de um pintor (desejo duas vezes repetido), “if he were a painter”. Gabriel Conroy, nomeado por Bloom em “Nausicaa”,¹²²¹ olha para Gretta, sua mulher, parada nas escadas, suspensa no tempo, envolta em sombras, “He could not see her face”, escutando enlevada e nostálgica a melodia entoada por Bartell D’Arcy (um dos pretendentes de Molly em *Ulysses*), *The Lass of Aughrim*, outrora cantada pelo seu antigo namorado Michael Furey (falecido muito jovem). Gabriel não a reconhece de imediato. O que vê diante de si é uma imagem simultaneamente estranha e familiar, intangível apesar da proximidade, ensombrada e assombrada pelo espectro do jovem do qual só mais tarde saberá quando Gretta, antes de se deitar, lhe conta a história, deixando nele uma profunda e insarável ferida.¹²²²

¹²²¹ U 13.1125 (309). Ao repetir o nome, Joyce suscita no leitor a memória do conto e sublinha o funcionamento da sua escrita: o nome de Gabriel Conroy surge três linhas depois de Bloom ter considerado os benefícios da repetição na memorização, associando a litania rezada na capela e a publicidade, área da sua profissão: “Pray for us. And pray for us. And pray for us. Good idea the repetition. Same thing with ads. Buy from us. And buy from us.” U 13.1122-1124 (309). Já em “Calypso” Gretta fora lembrada por Bloom quando este pensa escrever uma história a quatro mãos com Molly: “What had Gretta Conroy on?” U 4.522 (56).

¹²²² Quando Gabriel olha para o espelho dos olhos de Gretta e se vê substituído pelo o fantasma, percebe que jamais sairá vencedor daquele duelo: “(...) at that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive being was coming against him, gathering forces against him in its vague world.” “The Dead” in *Dubliners* 252. ([...] na hora em que ele tinha esperado triunfar, um ser qualquer impalpável e vingativo estava a vir contra ele, reunindo forças contra ele no seu mundo vago.) De certa forma, este episódio reescreve um dos momentos de maior sofrimento e ciúme da vida de Joyce, aquele que tornaria obsidante o motivo da traição na sua escrita, particularmente em *Ulysses*: quando regressou pela primeira vez a Dublin, Vincent Cosgrave (baptizado na ficção com o nome de Lynch), seu colega da universidade, contou uma história (sem fundamento) sobre o relacionamento que Nora teria mantido com ele na altura que esta se encontrava com Joyce. Vide Ellmann, *James Joyce* 288-290. O nome próprio do antigo namorado de Gretta coincide com o de dois namorados de Nora, Michael Feeney e Michael Bodkin, ambos falecidos muito jovens; Willy Mulvagh (pronunciado *Mul-vey*), outro namorado, empresta o apelido ao primeiro namorado de Molly, Harry Mulvey, oficial da marinha inglesa, lembrado por Bloom, em “Nausicaa”, recordando o que ela contara sobre o encontro de ambos em Gibraltar, quando tinha quinze anos, e lembrado por Molly em “Penélope”. Sobre as duas relações de Nora anteriores a Joyce, vide Ellmann, *James Joyce* 164-165. Bartell D’Arcy foi um namorados de Molly já depois de casada, como esta confirma em “Penélope” (vide U 18.273-275), e como recorda Bloom em “Lestrygonians” (vide U 8.181-183); consta do séquito de amantes (ampliado pelo narrador, talvez para dar conta do tormento de Bloom) enumerados em “Ithaca” (vide U 17.2133- 2142).

He was in a dark part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something. (...) He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. Distant Music he would call the picture if he were a painter.¹²²³

O desejo ou o sonho que orienta a mão de Joyce na composição de *Ulysses* é desenhar, ainda que substituindo um *traço por outro*, tecer numa *grafia de palavras invisíveis*, como Derrida perante a incapacidade de desenhar – “*trait pour trait*” –,¹²²⁴ um retrato de Dublin de tal modo vívido que pudesse espelhar plenamente as especificidades humanas e arquiteturais da cidade, traçar um acervo de memórias de tal

¹²²³ D 245. “Ele estava numa parte escura da entrada olhando para o alto da escadaria. Uma mulher estava parada junto do primeiro lance de escadas, também na sombra. Não conseguia ver o rosto dela, mas via os gomos de terracota e rosa-salmão da saia que a sombra fazia parecer preto e branco. Era a sua mulher. Estava encostada no corrimão, ouvindo alguma coisa. (...) Ficou imóvel na obscuridade da entrada, tentando apanhar a ária que a voz cantava e olhando para cima para a sua mulher. Havia graciosidade e mistério na pose dela como se ela fosse o símbolo de algo. Perguntou-se de que seria símbolo uma mulher parada nas escadas na sombra, ouvindo música distante. Se fosse pintor pintá-la-ia naquela pose. O chapéu de feltro azul realçaria o bronze do cabelo contra a escuridão e os gomos escuros da saia destacariam os claros. Música distante chamaria ele ao quadro se fosse pintor.”

¹²²⁴ *MemA* 44-45. Cf. páginas 251-252 deste estudo.

modo completo que permitisse resgatar a cidade de uma eventual destruição ou do esquecimento:

I want (...) to give a picture of Dublin so complete that if the city one day suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book.¹²²⁵

O quadro que Joyce se propõe compor de memória, já sempre arruinada desde a origem, não é, obviamente, nem realista nem naturalista, mas uma imagem engenhosamente arquitectada, complexa e fragmentária, composta por uma miríade de elementos e facetas que exigem do leitor ou espectador um movimento incessante entre a proximidade e a distância, entre a visão de pormenor e de conjunto, para tentar ver “a picture of Dublin”. Colocados no papel de viajantes, sem o fio de Ariadne para nos guiarmos na imensa teia, estamos sujeitos a uma adaptação constante à instabilidade vertiginosa de pontos de vista, à provação de uma viagem interminável e imprevisível nesta trama de tempos e espaços.

Bloom (do qual o leitor nada sabe) aparece pela primeira vez em “Calypso”, segundo começo de *Ulysses* (o primeiro da *Odisseia*), oficiando um ritual bem diferente do celebrado por Mulligan à mesma hora em “Telemachus”: com especial solicitude e bonomia, prepara o pequeno-almoço de Molly e da gata com quem entabula a primeira conversa da manhã. O diálogo com a gata indicia, desde logo, a sua aptidão para tentar perceber a linguagem dos animais,¹²²⁶ um dom raro que Bloom reconhece em Molly –

¹²²⁵ Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 69. “Quero (...) apresentar um quadro tão completo que se um dia a cidade desaparecesse de repente da face da terra ela pudesse ser reconstruída a partir do meu livro.”

“Understand animals too that way. Solomon did. Gift of nature.” –,¹²²⁷ bem como a sua natural predisposição para escutar e ver e tentar entender todo o tipo de linguagens, mesmo o silêncio ou o não dito (por exemplo, o que Molly não verbaliza em relação ao encontro com Boylan), e até os sons mecânicos, como manifesta em pensamento em “Aeolus”, enquanto ouve as máquinas tipográficas e as vozes à sua volta, numa atitude similar e diferente da de Stephen, “Signatures of all things I am here”: “Everything speaks its own way. Sllt.”¹²²⁸

A primeira diferença entre os dois protagonistas manifesta-se na linguagem, visível tanto nos monólogos interiores como nas vozes dos narradores que os acompanham. Ao intelectualismo conceptual de Stephen sucede um registo prosaico, sem que tal signifique que o saber e a cultura de Bloom sejam de algum modo inferiores, conforme nota Goldberg, “Leopold Bloom represents what Stephen lacks (...).”¹²²⁹ Confundir, errar, reinventar as memórias, as citações ou alusões é um dos traços peculiares deste singular artífice. As especificidades dos temperamentos de Bloom e de Stephen são sintetizadas em “Ithaca”: “The scientific. The artistic.”¹²³⁰ Mas tanto um como outro se encontram isolados, exilados, vítimas de segregação por parte dos seus conterrâneos, de usurpação (Stephen, por Mulligan, e Bloom, por Blazes Boylan), impedidos de voltar a casa (Bloom esqueceu-se das chaves, Stephen ficou sem chave).

¹²²⁶ Como dissemos, este diálogo é um dos momentos reveladores do modo joyciano de pensar a questão do animal, do humano e do não-humano, análogo e diferente do de Derrida. Cf. páginas 131-132 deste estudo.

¹²²⁷ U 13.1093-1094 (234). “Percebe os animais também daquela maneira. Salomão fazia-o. Dom da natureza.”

¹²²⁸ U 7.177 (100). “Tudo fala à sua maneira. Sllt.”

¹²²⁹ Goldberg, *Joyce* 80. “Leopold Bloom representa o que falta a Stephen (...).”

¹²³⁰ U 17.560 (558). “O científico. O artístico.”

No espaço compósito da mente de Bloom confluem fragmentos de memórias, de imagens, de trechos musicais, de leituras, pensamentos ou registos do que vê e ouve. Bloom é, como dissemos, o artista amadurecido (tem trinta e oito anos, aproximadamente a idade de Joyce na altura em que escreve *Ulysses*), um artista especialmente dotado, como afirma Lenehan fazendo-lhe justiça, ao contrário dos outros, em “Wandering Rocks”:

– He’s a cultured allroundman, Bloom is, he said seriously. He’s not one of your common or garden ... you know ... There’s a touch of the artist about old Bloom.”¹²³¹

Tal como Stephen, também Bloom atenta no intricado tecido de si, na natureza insondável e mutável do ser, “chameleon”, no tecer e desfazer da sua imagem, como acontece no momento relatado parodicamente num estilo oitocentista em “Oxen of the Sun”, o episódio passado na maternidade, palco de conversas sobre a gestação e o nascimento, um tempo de vida, tal como o da primeira infância, impossível de resgatar das trevas do esquecimento. Enquanto aguarda entre os estudantes de medicina e Stephen por notícias do nascimento da criança de Mrs Mina Purefoy, Bloom olha-se e tenta em vão agarrar as imagens de si, as sombras reflectidas numa tela ou mortalha espelhada, que se desdobram num cortejo vertiginoso de espectros, “in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror”. Efabula os retratos do marinheiro enquanto jovem, veste-o de cavaleiro andante, “knighterrant”, imagens depressa reduzidas a um minúsculo ponto, engolidas e amortalhadas pelas névoas do espelho, pelo abismo da imemorabilidade da memória:

¹²³¹ U 10.581-583 (193). “ – É um homem culturalmente abrangente, o Bloom, disse seriamente. Não é um sujeito vulgar... sabe... Há um toque de artista no velho Bloom.”

What is the age of the soul of man? As she hath the virtue of the chameleon to change her hue at every new approach, to be gay with the merry and mournful with the downcast, so too is her age changeable as her mood. No longer is Leopold, as he sits there, ruminating, chewing the cud of reminiscence, that staid agent of publicity and holder of a modest substance in the funds. A score of years are blown away. He is young Leopold. There, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself. That young figure of then is seen, precociously manly, walking on a nipping morning from the old house in Clanbrassil street to the high school, his booksatchel on him bandolier wise, and in it a goodly hunk of wheaten loaf, a mother's thought. Or it is the same figure, a year or so gone over, in his first hard hat (ah, that was a day!), already on the road, a fullfledged traveller for the family firm, equipped with an orderbook, a scented handkerchief (not for show only), his case of bright trinketware (alas! a thing now of the past!) (...). But hey, presto, the mirror is breathed on and the young knighterrant recedes, shrivels, dwindles to a tiny speck within the mist.¹²³²

¹²³² U 14. 1038-1061 (337). “Qual é a idade da alma do homem? Tal como tem a virtude do camaleão de mudar de matiz a cada nova aproximação, ser jovial com os felizes, e pesarosa com os desventurados, assim a sua idade é tão mutável quanto o seu humor. Já não é Leopold, quando se senta ali, ruminando, remastigando o bolo de reminiscências, aquele calmo agente de publicidade e detentor de modestos recursos em fundos. Uma vintena de anos sumiu-se. É o jovem Leopoldo. Ali, como que num arranjo retrospectivo, um espelho dentro de um espelho (hei, presto), ele contempla-se. Aquela jovem figura de então é vista, precocemente viril, caminhando numa gélida manhã da velha casa na rua Clanbrassil para o liceu, a sacola à bandoleira, e dentro dela um bom pedaço de pão de trigo, cuidado de mãe. Ou é a mesma figura, mais ou menos um ano depois, no seu primeiro chapéu a sério (ah, esse é que foi um dia importante!), já na estrada, um viajante maduro da firma familiar, equipado com um livro de encomendas, um lenço perfumado (não apenas decorativo), a maleta de quinquilharia brilhante (ai, agora uma coisa do passado) [...]. Mas hei, presto, o espelho embacia-se com o bafo e o jovem cavaleiroandante retrocede, murcha, reduz-se a uma pintinha na névoa.”

Bloom compõe os seus quadros usando o saber e experiência do dia a dia da sua profissão, agente publicitário – “The gentle art of advertisement”:¹²³³ com restos, recortes de palavras e imagens, recria outros anúncios, convicto de que o sucesso depende do efeito produzido no espectador, do apelo ao olhar, como sublinha ao mostrar a sua ideia do anúncio de Keys, em “Aeolus”: “Catches the eye, you see.”¹²³⁴ Mas as suas verdadeiras obras-primas são os retratos de Molly. Constantemente invocada, a imagem dela é retraçada a partir de estilhaços do passado entrecruzados com imagens ou memórias de outras figuras femininas do passado ou do presente, “reais” (da sua vida) e fictícias, heroínas da literatura, da pintura, de peças musicais, da mitologia, tornando-a permanentemente *presente*, mesmo na aparente ausência. Molly só aparece em “Calypso” e em “Penelope”, e, momentaneamente, em “Wandering Rocks”, no vislumbre de um braço aflorando a uma janela, “(...) while a generous white arm from a window in Eccles street flung forth a coin.”,¹²³⁵ repetido pouco depois, diferentemente, “A woman’s hand flung forth a coin over the area railings. It fell on the path.”¹²³⁶

¹²³³ U 7.608 (111). “A gentil (doce) arte da publicidade.”

¹²³⁴ U 7.151 (99). “Atrai o olhar, vê/percebe.” De notar, a proximidade homofônica entre “eye” e “I” explorada por Joyce tanto em “Nausicaa” como ao longo da sua escrita.

¹²³⁵ U 10. 221-223 (185) “(...) enquanto um generoso braço branco atirou uma moeda de uma janela na rua Eccles.”

¹²³⁶ U 10. 249-253 (185). “A mão de uma mulher lançou uma moeda para a zona dos carris. Caiu na linha.” A sua identidade (que intuímos enquanto leitores já de certo modo experientes) só é confirmada no momento em que um cartão, ao voltar a ser colocado na janela, mostra o número da porta: “(...) number 7 Eccles street.” U 10. 543 (192).

(3.1.1) ... *shadows entwined*...

Após as peripécias do dia (o cumprimento de deveres, entre eles, o funeral de Patrick Dignam, em “Hades”, os afazeres profissionais, a ida ao jornal *Evening Telegraph*, em “Aeolus”, e as deambulações pela cidade, designadamente, a passagem pelo bar do Ormond Hotel em “Sirens”, onde depara com Boylan prestes a ir ao encontro de Molly), e de ter saído miraculosamente incólume do ambiente hostil de “Cyclops” ascendendo gloriosamente aos céus – “(...) ben Bloom Elijah, amid clouds of angels ascend to the glory of the brightness (...)” –, ¹²³⁷ encontramos Bloom à beira-mar, na praia de Sandymount, agora um cenário paradisíaco, rendido às artes de sedução de Gerty MacDowell, a protagonista de “Nausicaa”.

Um conjunto de similaridades e diferenças fundamentais aproximam “Proteus” e “Nausicaa”. São os únicos episódios passados exclusivamente no exterior, exactamente na mesma praia. O primeiro consiste, como vimos, num longo solilóquio. O segundo, além dos diminutos e esparsos diálogos (não entre os protagonistas), conjuga dois “solilóquios” a pelo menos duas vozes: um é entoado pelo “arranger”, “a creature of many faces”, como nota Hayman,¹²³⁸ mediando a mais de uma voz os pensamentos de Gerty; o outro é dominado pela voz de Bloom entrecortada pela voz do “arranger”. Se, em “Proteus” (dedicado à filologia), Stephen fecha os olhos à luz da manhã para tentar captar a essência das coisas, em “Nausicaa” (consagrado à pintura), Bloom, condicionado pela distância e pela luz crepuscular – “The shepherd’s hour: the

¹²³⁷ U 12.1116-1117 (283). “(...) ben Bloom Elias, entre nuvens de anjos ascende à glória do esplendor (...)”

¹²³⁸ Hayman, *Ulysses: The Mechanics of Meaning* 78. “uma criatura de muitas faces”. Esta figura de muitas faces e vozes, visível e invisível, está representada no texto pela figura misteriosa avistada por Bloom no cemitério, em “Hades”, Macintosh, que reaparece em vários momentos sem nunca ser identificada (vide U 6.805-807).

hour of folding: hour of tryst” –,¹²³⁹ entrega-se à fruição do que pensa ver, modelando os quadros eróticos de Gerty. Ambos olham as figuras femininas ali presentes nos diferentes tempos, mas o modo de *olhar* de cada um é bem distinto. Essa distância que os separa e os une é assinalada no final de “Scylla & Charybdis”, quando Stephen pressente na silhueta anónima que vê passar, “A man”, a figura anunciada no seu sonho, “Seas between”, ao mesmo tempo que Mulligan, sarcástico, lhe cola o epíteto, possibilitando ao leitor atento a sua identificação: “The wandering jew (...)”:¹²⁴⁰ “My will: his will that fronts me. Seas between. A man passed out between them, bowing, greeting.”¹²⁴¹

As qualidades pictóricas de “Nausicaa” manifestam-se na composição do espaço cénico e das personagens, no tratamento criterioso das cores, das formas, da luz, da perspectiva, no carácter apelativo do imenso painel. Ligados pela luz, elemento simultaneamente temporal e espacial, tempo e espaço tornam-se fluidos. Se, por um lado, a luz consiste num ponto de referência primordial para cálculo das horas, seja através de um relógio de sol, seja por dedução, como faz Bloom quando Cissy lhe pergunta as horas e repara que o seu relógio parou (à hora do encontro de Molly com Boylan, “Funny my watch stopped at half past four.”)¹²⁴² – “(...) he thought it must be after eight because the sun was set.”;¹²⁴³ por outro, constitui a condição de visibilidade

¹²³⁹ U 13.1168-1169 (310). “A hora do pastor: a hora da dobra: hora do encontro amoroso”.

¹²⁴⁰ U 9.1209 (179). “O judeu errante (...)” Em “Cyclops”, Bloom defende-se da xenofobia dos homens de Dublin, das acusações que mancham a sua ascendência judaica e tenta resgatar o bom nome da sua raça através de nomes respeitados e ilustres, incluindo-se numa genealogia que tem Deus como origem: “Mendelsohn was a jew and Karl Marx and Mercadante and Spinoza. And the Saviour was a Jew and His father was a jew. Your God.” U 12.1804-1805 (280). (Mendelson era judeu e Karl Marx e Mercadante e Spinoza. E o Salvador era judeu e o pai d’Ele era judeu. O vosso Deus.”)

¹²⁴¹ U 9.1202 (179). “A minha vontade: a vontade dele enfrenta a minha. Mares entre. Um homem passou por eles, inclinando-se, cumprimentando.” A palavra “will” suscita uma dupla leitura, podendo significar aqui testamento, desejo.

¹²⁴² U 13.846-847 (303). “Engraçado o meu relógio parou às quatro e meia.”

do espaço e da aparência cromática dos elementos, reveladora da imponderabilidade do visível e do invisível, como observa Bloom: “Colours depend on the light you see.”¹²⁴⁴ A luz representa a *palette* do pintor: a sua aparência branca resulta da mistura de todas as cores do espectro solar, visíveis no traço impalpável do arco-íris: “Roygbiv Vance taught us: red, orange, yellow, green, blue, indigo, violet.”¹²⁴⁵

Como numa tela, tudo se centra num jogo de olhares e cegueiras, especialmente na intensa troca de olhares entre Gerty e Bloom (ainda que mal se vejam), na forma como se lêem um ao outro, assinando os retratos e auto-retratos que vão esboçando em silêncio: “Still it was a kind of language between us.”¹²⁴⁶ É um modo de ler, de *ver escutando*, diferente e similar ao de Stephen, que implica a suspensão da visão, do tempo e do espaço. E é também uma outra reposição do mito de Narciso e Eco.

Vários são os espelhos presentes neste episódio. O espelho enquanto objecto, cuja importância no universo feminino é salientada por Bloom, observador sagaz – “Best place for an ad to catch a woman’s eye on a mirror.” –,¹²⁴⁷ é o instrumento

¹²⁴³ U 13.547-548 (296). “(...) pensou que devia passar das oito porque o sol se tinha posto.”

¹²⁴⁴ U 13.1132 (309). “As cores dependem da luz que se vê.”

¹²⁴⁵ U 13.1075-1076 (308). “Roygbiv Vance ensinou-nos: laranja, amarelo, verde, azul, índigo, vermelho.” “Roygbiv” é uma mnemónica das cores pela ordem do espectro solar transformada no nome próprio de um professor de Bloom. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 65. O apelido coincide com o dos pais de Eileen, referidos, como se viu, no início de *A Portrait*.

¹²⁴⁶ U 13.944 (305). “Era ainda uma espécie de linguagem entre nós.”

¹²⁴⁷ U 13.919-920 (304). “O melhor lugar para um anúncio captar o olhar de uma mulher num espelho.” Já em “Sirens”, ao antever o momento em que Molly abrirá a porta a Boylan, Bloom pensara no papel do espelho no quotidiano feminino: “Last look at mirror always before she answers the door.” U. 11.589-590 (225). (“Último olhar para o espelho sempre antes de abrir a porta.”)

De notar, a sugestiva proximidade homofónica entre “eye” e “I” cultivada por Joyce, como foi já notado, tanto em “Nausicaa” como ao longo da sua escrita. Um dos momentos mais ilustrativos ocorre em “Sirens”, no diálogo entre Miss Kennedy e Miss Douce sobre Bloom, espectador e testemunha semi-dissimulada pela linguagem: “– (...) Will you ever forget his goggle eye? (...) –And your other eye! / Bloowhose dark eye read Aaron Figatner’s name.” U 11.146-150 (213) (“Alguma vez esquecerás o seu olho (eu) esbugalhado? [...] – E o teu outro olho (eu)! / Bloocujo olho(eu) escuro lia o nome de Aaron Figatner.”) A homofonia entre “I” e “eye” é também apontada por Kinberly J. Devlin, “See ourselves as others see us: Joyce’s Look at the Eye of the Other”, *PMLA* 104: 5 (October 1989) 882-893.

imprescindível usado por Gerty para ensaiar o sorriso, as lágrimas, o efeito produzido pelas roupas e adereços através do eco que “responde” (como o espelho mágico da história da “Branca de Neve”): “(...) she knew how to cry nicely before the mirror. You are lovely Gerty, it said.”¹²⁴⁸ Mas os espelhos mais relevantes do episódio são os *olhos* de Gerty e de Bloom: é através deles que sondam o efeito produzido no outro e que efabulam os ecos de si e do outro. Desta galeria espelhada faz parte o jogo de espelhos das mentes de ambos: no dela, desdobra-se uma série de reflexos de si, da sua história, da sua vida ideal, e reproduções dos seus heróis a partir dos quais projecta os retratos de Bloom; no dele, desfilam as imagens de Gerty, os retratos plurifacetados de Molly, os espectros que o assombram, assim como os seus auto-retratos.¹²⁴⁹ É uma sucessão de miragens (ilusão de óptica de água em desertos de areia; palavra etimologicamente próxima de “mirror”, do latim, *mirare*), consonante com o significado do episódio estabelecido por Joyce no plano enviado a Linati, “The Projected Mirage”.

Adoptando o estilo de novela vitoriana, o narrador, mais precisamente o “arranger”, descreve, num registo trocista, os tons deste jardim do Éden à beira-mar plantado traçado à imagem da heroína, Gerty Macdowell. A luz crepuscular matiza, modela, envolve o espaço da praia “in its mysterious embrace”. Somos chamados a ver, embora o cair da noite anuncie o comprometimento inevitável da visibilidade. Nem Gerty nem Bloom são visíveis no início, a não ser simbolicamente: ela, na imagem de “Mary, star of the sea”; ele, nos homens que oram na capela em busca de refúgio e

¹²⁴⁸ U. 13.192-193 (288). “(...) ela sabia como chorar graciosamente diante do espelho. Estás encantadora (um amor) Gerty, dizia ele.” No gesto anónimo relatado em “Oxen of the Sun”, referente a “Wandering Rocks” (três episódios antes), reconhecemos o rosto de Gerty mirando-se no seu apêndice, “When Conmee passed she glanced at her lovely echo in that little mirror she carries.” U. 14.1159-1160 (288). (“Quando Conmee passou ela olhou para o seu eco encantador naquele pequeno espelho que traz.”)

¹²⁴⁹ Cf. John Gordon, *James Joyce’s Metamorphoses* (Dublin: Gill & Macmillan, 1981) 76-77.

consolação presumivelmente oferecidos por Maria para as atribulações da vida, “a beacon ever to the stormtossed heart of man”:

The summer evening had begun to fold the world in its mysterious embrace. Far away in the west the sun was setting and the last glow of all too fleeting day lingered lovingly on sea and strand, on the proud promontory of dear old Howth guarding as ever the waters of the bay, on the weedgrown rocks along Sandymount shore and, last but not least, on the quiet church whence there streamed forth at times upon the stillness the voice of prayer to her who is in her pure radiance a beacon ever to the stormtossed heart of man, Mary, star of the sea.¹²⁵⁰

Mimando o movimento do espectador diante de um quadro, o plano à distância dá lugar a um plano aproximado de três raparigas acompanhadas de um bebé e dois gémeos, fazendo castelos na areia e jogando à bola. Só depois, quando os gémeos se desentendem, temos o primeiro grande plano de Gerty, apresentada de forma irónica pelo “arranger”, que simula as pretensões da personagem à categoria de heroína, imitando, ao mesmo tempo, a surpresa do leitor (para quem ela é uma desconhecida): “But who was Gerty?”¹²⁵¹ Bloom permanece quase anónimo até ao momento da revelação formal da sua identidade (a meio do episódio) – “Leopold Bloom (for it is he) stands silent” –,¹²⁵² embora o leitor (já com alguma experiência nestes mares) o

¹²⁵⁰ U 13.1-8 (284). “O entardecer de Verão começara a envolver o mundo no seu misterioso abraço. Ao longe no oeste o sol punha-se e o último brilho de um dia mui fugaz demorava-se amorosamente no mar e no areal, no orgulhoso promontório do velho e querido Howth guardando como sempre as águas da baía, sobre as rochas cobertas de algas ao longo da costa de Sandymount e, por fim e nem por isso menos, na silenciosa/tranquila igreja de onde por vezes na quietude fluía a voz de uma prece àquela que é no seu puro esplendor um perpétuo farol para o atormentado coração do homem, Maria, estrela do mar.”

¹²⁵¹ U 13. 78 (285). “Mas quem era Gerty?”

reconheça desde os primeiros sinais da sua presença e do seu olhar,¹²⁵³ e à medida que Gerty vai pintando os retratos dele.

Moldada à imagem das heroínas dos romances populares e vestida de acordo com os ditames da moda difundidos pelas revistas femininas da época, Gerty é um compósito de roupas e palavras de outros,¹²⁵⁴ ou, como pertinentemente observa Kenner, “She is a massive epiphany of second hand-living.”¹²⁵⁵ Ela é uma versão caricatural do autor que assim põe em prática o princípio da imitação, da representação – “Be offalia. Be hamlet.” –, expondo a heteronomia do autor. A mais importante das heroínas que lhe serve de modelo pertence a *The Lamplighter*, um romance muito em voga desde meados do século XIX, referido por Gerty, cuja protagonista tem o mesmo nome, Gertrude. Porém, a heroína joyciana está longe de ser um modelo de virtudes como a sua homónima, não corresponde de todo ao ideal vitoriano que parece pretender incarnar, a donzela perfeita, classe média, casadoira, reservada: é pobre, coxa e transgride as regras de conduta puritana.¹²⁵⁶ Mas o seu simplismo bacoco não é senão aparente: se é certo que Gerty representa o produto gerado pelo mundo cristalizado de Dublin, a verdade é

¹²⁵² U 13. 745 (300). “Leopold Bloom (porque é ele) permanece em silêncio”.

¹²⁵³ O primeiro indício ocorre imediatamente antes da apresentação de Gerty, quando Cissy Caffrey pede a Edy Boardman para levar um dos gémeos, Tommy, aflito para satisfazer uma necessidade fisiológica: “(...) behind the pushcar where the gentleman couldn’t see (...)”. U 13. 76-77 (285). (“[...] detrás do carrinho onde o cavalheiro não podia ver [...]”) O segundo precede a intensificação de olhares entre Gerty e Bloom, dando conta da importância que ela lhe atribui, quando reage às palavras “unladylike” de Cissy, “(...) she was sure the gentleman opposite heard what she said.” U 13.256-257 (290). (“[...] ela tinha a certeza que o cavalheiro em frente ouvira o que ela tinha dito [...]”).

¹²⁵⁴ Kenner, *Dublin’s Joyce* 257. “É uma massiva epifania de vida em segunda-mão.”

¹²⁵⁵ Durante a composição de “Nausicaa”, Joyce pediu, a 5 de Janeiro de 1920, a sua tia Mrs William Murray que lhe enviasse exemplares de revistas de modas e novelas populares, certamente com o propósito de recolher os elementos necessários para a construção de Gerty. Na mesma carta pede-lhe que lhe descreva pormenores da praia de Sandymount e espaços circundantes, o que revela a necessidade de avivar as imagens já esbatidas na sua memória para escrever este episódio. Vide *SL* 247.

¹²⁵⁶ Maria Cummings, *The Lamplighter* (Boston, John P. Jewette & Company, 1854). Sobre as relações entre as duas heroínas, vide Abílio Hernandez Cardoso, *De Ítaca a Dublin* 372-380.

que a ruptura com o modelo dominante indicia a tentativa de mudança.¹²⁵⁷ Prova disso é o facto de apontar criticamente como factor de decadência e paralisia um vício supostamente comum a muitos irlandeses, o alcoolismo, a que o pai dela não escapou: “But that vile decoction which has ruined so many hearths and homes had cast its shadow over her childhood days.”¹²⁵⁸

Num tom trocista, o “arranger” apresenta formalmente a protagonista como um ícone de beleza irlandesa, dando até um título ao quadro “a specimen of winsome Irish girlhood”. Regendo as várias vozes narrativas, simulando a forma como Gerty se vê e como pensa que é vista, o “arranger” desempenha o papel de mediador ou tradutor tendencioso, “She was pronounced beautiful by all who knew her”. Começa pela pose romântica, contemplativa, “lost in thought, gazing into the distant sea”, passa à

¹²⁵⁷ A natureza *sui generis* deste episódio tem suscitado interpretações contraditórias por parte de alguns especialistas, embora actualmente a tendência lhe reconheça o mérito. Goldberg, tal como outros na sua pegada, desvalorizou por completo a figura de Gerty: “(...) we may wonder if she is quite worth twenty pages of his powder and shot.” (“[...] podemos perguntarmo-nos se ela vale as vinte páginas da sua pólvora e tiros.”) S. L. Goldberg, *The Classical Temper: A Study of James Joyce’s Ulysses* (New York: Barnes and Noble, 1961) 141. Em contrapartida, “Nausicaa” tem vindo a merecer a atenção das especialistas femininas que ora colocam Gerty no papel de vítima da conjuntura social e religiosa da época, como é o caso de Marilyn French (vide *The Book as World: James Joyce’s Ulysses* [Cambridge: Harvard University Press, 1993] 158), ora a consideram uma heroína romântica, como Susette Henke (vide Susette Henke, *Joyce’s Mysterious Sinsbook* [Columbus: Ohio State University Press, 1978] 153-172). Outras ainda, apontam Gerty como produto da visão sexista de Joyce (vide Sandra Gilbert & Susan Gubar, “Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality”, *New Literary History*, vol. 16:3 (Spring 1985) 515-543, perspectiva refutada por Bonnie Kime Scott (vide *James Joyce and Feminism* [Bloomington: Indiana University Press, 1984] 63).

¹²⁵⁸ U 13.296-297 (290). “Mas aquela vil decocção que arruinou tantas famílias e lares lançara a sua sombra sobre os dias da infância dela.”

O alcoolismo do pai de Joyce teve consequências terríveis, quer ao nível financeiro, quer ao nível do ambiente doméstico arruinado com as cenas de violência crescente contra os filhos (excepto Joyce) e a mulher, Mae Joyce, um dia vítima de tentativa de estrangulamento que, não fora Joyce ter acorrido a tempo, podia ter sido fatal. (vide Ellmann, *James Joyce* 41). A condenação da violência doméstica está patente na continuação da citação anterior: “(...) for if there was one thing of all things that Gerty knew it was that the man who lifts his hand to a woman save in the way of kindness, deserves to be branded as the lowest of the low.” U 13. 300-303 (290). (“[...] porque se havia uma coisa entre outras coisas que Gerty sabia era que o homem que levanta a mão a uma mulher, salvo num gesto de bondade, merece ser marcado como o mais baixo dos homens.”). Ainda assim, Joyce tinha uma grande admiração por John Joyce, um homem encantador, culto, sensível, com uma bela voz (celebrada em *Ulysses*) e um sentido de humor invulgar, antes de sucumbir ao vício, razão pela qual a sua figura foi uma das mais inspiradoras da sua obra, nomeadamente para criação da personagem H.C.E.

delicadeza da sua figura, “slight and graceful” reduzindo-a, logo a seguir, ao ridículo pela referência aos purgantes aos quais deve a silhueta esbelta de que tanto se orgulha:

Gerty MacDowell who was seated near her companions, lost in thought, gazing into the distant sea was, in very truth, as fair *a specimen of winsome Irish girlhood* as one could wish to see. She was pronounced beautiful by all who knew her though, as folks often said, she was more a Giltrap than a MacDowell. Her figure was slight and graceful, inclining even to fragility but those iron jelloids she had been taking of late had done her a world of good much better than the Widow Welch’s female pills and she was much better of those discharges she used to get and that tired feeling.¹²⁵⁹ (itálicos meus)

O grande plano de Gerty mostra-a como uma colagem patética de *clichés*, uma obra-prima da arte de bem-maquilhar ou pintar.¹²⁶⁰ Qual simulacro de cera pintado

¹²⁵⁹ U 13. 79-88 (285-286). “Gerty MacDowell que estava sentada perto das suas companheiras, perdida em pensamentos, olhando fixamente o mar distante, era em boa verdade um tão belo espécime de beleza adolescente irlandesa quanto se poderia desejar ver. Era tida como bela por todos os que a conheciam embora, como as pessoas costumavam dizer, fosse mais uma Giltrap do que uma MacDowell. A sua figura era esbelta e graciosa, inclinando-se mesmo para a fragilidade mas aqueles geloides de ferro que ultimamente tomava tinham-lhe feito um bem imenso bem melhor do que as pílulas femininas da Widow Welch e ela estava muito melhor daquelas descargas que costumava ter e aquela sensação de cansada.” É já na fase de revisão de provas tipográficas, a 21 de Outubro de 1921, que Joyce acrescenta “much better than the Widow Welch’s female pills”, tal como acontece com a maior parte das referências a revistas, produtos ou adereços da personagem. Vide *Ulysses*: “Sirens”, “Cyclops”, “Nausicaa” & “Oxen of the Sun”. A *Facsimile of Placards for the Episodes*, JJA 239.

¹²⁶⁰ Fritz Senn considera que o retrato de Gerty não é tanto uma composição pictórica, mas resultado de um processo de recorte e colagem: “She is composed of traits assembled in a technique of collage and montage, in keeping with the chapter’s art, painting.” Senn, “Nausicaa”, *James Joyce’s Ulysses. Critical Essays* 290. (“É composta por traços ligados numa técnica de colagem e montagem, mantendo a arte do capítulo, a pintura.”) Sobre a colagem como técnica plástica e narrativa em *Ulysses*, vide Robert Martin Adams, *Surface and Symbol* 226-248; Archie Loss, “Joyce’s Use of Collage in ‘Aeolus’”, *JML* 9: 2 (May 1982) 177. É, sem dúvida, uma técnica mista que serve o propósito de Joyce. Na perspectiva de Picasso, relatada por Françoise Gilot, o uso da colagem como técnica plástica tinha em vista mostrar como materiais diferentes se podiam conjugar e dar corpo a “uma realidade em competição com a natureza”: “O fim que tínhamos em vista ao usar a colagem era mostrar que materiais diferentes podiam conjugar-se para se tornarem no quadro uma realidade em competição com a natureza. Tentámos desembaraçar-nos da ilusão óptica para encontrar a ‘ilusão do espírito’. Um bocado de papel nunca era utilizado para

à imagem de Maria, o retrato toma forma e cor à medida que outros detalhes são acrescentados: a tez virginal, a boca botão-de-rosa, as mãos: “The waxen pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid’s bow, Greekly perfect. Her hands were of finely veined alabaster (...).”;¹²⁶¹ o porte majestoso: “There was an innate refinement, a languid queenly *hauteur* about Gerty which was unmistakably evidenced in her delicate hands and higharched instep.”¹²⁶²

Como se nos aproximássemos de uma tela, o nosso olhar é conduzido para os olhos azuis da heroína: a cor de Maria, o azul, uma das cores do episódio (a outra é cinza), substitui a cor simbólica da Irlanda, o verde. A pergunta “Why have women such eyes of witchery?”, alusiva ao estereótipo do olhar fatal feminino e à herança de Medusa, chama a atenção para o fascínio exercido pela imagem, pelo olhar, e serve de introdução à explanação sobre a arte de bem modelar ou bem sombrear os olhos, de criar o artifício adequado para atrair o olhar do outro – “What ravening shadow! What dovelly line!”¹²⁶³ Cada pormenor é ilustrado (ou autenticado) com as fontes onde colheu os conselhos de cosmética:

(...) *a charm few could resist. Why have women such eyes of witchery?*

Gerty’s were of the bluest Irish blue, set off of lustrous lashes and dark

representar um jornal; servíamo-nos dele para definir uma garrafa, um violino ou um rosto. Não se empregava nenhum elemento no seu sentido literal, mas sempre fora do seu contexto habitual, para produzir um choque entre visão original e a sua nova definição final. Se um bocado de jornal se pode tornar uma garrafa, isso leva-nos a reflectir tanto a respeito dos jornais como das garrafas”. Françoise Gilot, *A minha vida com Picasso* (Lisboa: Europa-América, 1965) 87-88.

¹²⁶¹ U 13. 87-89 (285). “A palidez de cera do seu rosto era quase espiritual na sua pureza de marfim embora a boca botão-de-rosa fosse um verdadeiro arco de Cupido, helenicamente perfeita. As suas mãos eram de alabastro finamente raiado (...).”

¹²⁶² U 13.97-98 (285) “Havia um refinamento inato, uma lânguida *hauteur* em Gerty que era iniludivelmente evidenciada nas mãos delicadas e no altoarquado do peito dos pés.”

¹²⁶³ FW 357. 16-17. “Que sombra corvídea! Que linha pombarosa!”

expressive brows. Time was then when those brows were not so silkily seductive. It was Madame Vera Verity, directress of the Woman Beautiful page of Princess Novelette, who had first advised her to try eyebrowline which gave her that haunting expression to the eyes, so becoming in leaders of fashion, and she had never regretted it.¹²⁶⁴

(itálicos meus)

Concluído o rosto, segue-se a descrição do cabelo que o emoldura, a sua coroa-de-glória: “But Gerty’s crowning glory was her wealth of wonderful hair. It was dark brown with a natural wave in it.”¹²⁶⁵ Completam a sua aparência o guarda-roupa e os adereços minuciosamente descritos, numa sequência que simula o deslizar do olhar do espectador pela figura: a blusa azul a combinar com os olhos, a saia cingindo a silhueta, o chapéu-auréola (de cuja aba se servirá para dissimular os olhos ao olhar para Bloom):

Gerty was dressed simply but with the instinctive taste of a votary of Dame Fashion for she felt that there was just a might that he might be out. A neat blouse of electric blue selftinted by dolly dyes (because it

¹²⁶⁴ U 13.107-113 (286). “(...) um encanto a que poucos conseguiam resistir. Porque têm as mulheres tais olhos de sedução? Os de Gerty eram do mais azul azul-irlandês, ornados de cílios lustrosos/reluzentes e expressivas sobrancelhas escuras. Tempos houve em que aquelas sobrancelhas não eram tão sedosamente sedutoras. Fora Madame Vera Verity, directora da página Woman Beautiful da Princess Novelette, que primeiro a tinha aconselhado a usar o lápisdesobrancelha que lhe dava aquela expressão assombiante/obsessiva aos olhos, tão atraente nas líderes da moda, e jamais se arrependera disso.” *The Princess’s Novelettes* (1886-1904) era uma revista semanal publicada em Londres que incluía, além das colunas sociais, conselhos de moda e cosmética, a publicação periódica de capítulos de um romance e de uma história completa. Porém, nem a referência ao título da rubrica, “Woman Beautiful”, nem o nome da directora, Madame Vera Verity, são verdadeiros (contrariando a veracidade duplamente sugerida pelo nome); o nome deriva de G. Vera Miller, autora das “novelas” publicadas anos a fio na revista, onde era louvada como uma das mais ilustres escritoras da época. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 317.

¹²⁶⁵ U 13.116-117 (286). “Mas a coroa de glória de Gerty era a riqueza do seu cabelo maravilhoso. Era castanho com ondas naturais.”

was expected in the *Lady's Pictorial* that electric blue would be worn) (...) and a navy threequarter skirt cut to the stride showed off her slim figure to perfection. She wore a coquettish little love of a hat of wideleaved nigger straw contrast trimmed with an underbrim of eggblue chenille and at side a butterfly bow of silk to tone.¹²⁶⁶

Os sapatos último grito da moda e as meias transparentes completam a figura: “Her shoes were the newest thing in footwear (...).”¹²⁶⁷ “(...) her shapely limbs encased in finespun hose (...).”¹²⁶⁸ Além do que está à vista, o leitor ainda tem acesso ao mostruário da sua *lingerie*, “for undies were Gerty’s chief care”,¹²⁶⁹ adereçada com fitas coloridas para usar conforme a circunstância – traz naquele dia a fita azul, cor da sorte para as noivas: “She was wearing the blue for luck, hoping against hope, her own colour and lucky too for a bride to have a bit of blue somewhere (...).”¹²⁷⁰

¹²⁶⁶ U 13.150-158 (287). “Gerty estava vestida com simplicidade mas com o instintivo gosto de devota da Dame Fashion porque sentia que havia a possibilidade de ele andar por ali. Uma elegante blusa azul-eléctrico que ela própria tinha tingido com bonequinhas de pintar (pois previa-se na *Lady's Pictorial* que o azul-eléctrico viesse a ser usado) [...] e uma saia a três quartos azul-marinho, cortada ampla, realçava a sua figura esbelta na perfeição. Usava um coquette e adorável chapéu de palha negra de abas largas guarnecidas a contrastar com um forro de chenille ‘eggblue’ e de lado um laço borboleta de seda a condizer.” (“eggblue” é abreviatura de “robbin’s egg blue” ou “duck’s egg blue”, designação da cor azul esverdeado, cor da casca dos ovos de tordo e de algumas espécies de pato.)

As palavras entre parênteses foram acrescentadas a 21 de Outubro de 1921, na fase de correcção de provas tipográficas. Vide *Ulysses: “Sirens”, “Cyclops”, “Nausicaa” & “Oxen of the Sun”. A Facsimile of Placards for the Episodes*, JJA 249. (*Lady's Pictorial* era uma revista de moda, sociedade, arte, literatura, música, pretensamente dirigida para a classe alta, publicada semanalmente em Londres. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce's Ulysses* 317.) O pormenor do chapéu foi introduzido também na fase de revisão de provas tipográficas, a 21 de Outubro de 1921, vide *Ulysses: “Sirens”, “Cyclops”, “Nausicaa” & “Oxen of the Sun”. A Facsimile of Placards for the Episodes*, JJA 241.

¹²⁶⁷ U 13.164-165 (287). “Os sapatos eram a última novidade em calçado (...).”

¹²⁶⁸ U 13.170 (288). “(...) as pernas esculturais envolvidas em finíssimas meias (...).”

¹²⁶⁹ U 13.171 (288). “porque as roupas interiores eram a principal preocupação de Gerty”.

¹²⁷⁰ U 13.179-180 (288). “Usava o azul para ter sorte, esperando apesar de tudo, a cor dela e também dá sorte se uma noiva tiver algures um pouquinho de azul (...).” Trata-se de uma referência à rima popular inglesa vulgarizada na era vitoriana: “Something old, something new/ Something borrowed, something

Só então passamos à história. Gerty engendra a sua autobiografia como se fosse um painel com os episódios essenciais da sua vida estruturados numa linguagem fluida e segundo uma cronologia confusa. As núpcias com Reggy Wylie por quem ainda sonha ser um dia pedida em casamento, a concretização do sonho, são contadas no imperfeito (com valor de futuro) “has been arranged”, e o sonho tornado realidade, eternizado na intemporalidade dos sinos a tocar, é narrado no passado através do presumível relato do evento pelas colunas sociais, como que para certificar a ficção onírica. Em contraponto com o ilusório clímax, a consciência da impossibilidade de realização do sonho esboçada no princípio da frase retumba no final, “was not to be”, marcando o retorno à realidade:¹²⁷¹ “Yes, she had known from the very first that her daydream of a marriage has been arranged and the weddingbells ringing for Mrs Reggy Wylie T.C.D. and in the fashionable intelligence Mrs Gertrude Wylie was wearing a sumptuous confection of grey trimmed with expensive blue fox was not to be.”¹²⁷² Apesar disso, rememora ainda o sonho da lua-de-mel, da casa ideal e até da vida em comum, usando o condicional com o valor de futuro plausível, previsível: “(...) they would go on the continent for their honey moon (three wonderful weeks!) and then, when they settled down in a nice snug and cosy little homely house, every morning they would both have brekky, simple but perfectly served (...).”¹²⁷³

blue/ And a silver sixpence in her shoe.” (Algo velha, algo nova/Algo emprestado, algo azul/ E uma moeda de prata no sapato.”)

¹²⁷¹ Sobre as peculiaridades sintáticas de “Nausicaa”, vide Fritz Seen, “Syntactic glides” in *James Joyce and the Difference of Language* (ed. Laurent Milesi) 29-42.

¹²⁷² U 13.195-199 (288). “Sim, ela soubera desde o princípio que seu sonho de casamento aprazado e os sinos nupciais tocando para Mrs Reggy Wylie T.C.D. e nas crônicas da moda Mrs Gertrude Willie levava uma sumptuosa confecção cinza guarnecida com dispendiosa raposa azul não era para ser.” Inicialmente, no manuscrito, esta frase era bem mais curta: “Yes, she had known from the very first it was not to be.” (*MS Rosenbach*). Mais tarde o “it” foi ampliado, dando lugar ao presente quadro. Vide *Ulysses: “Sirens”, “Cyclops”, “Nausicaa” & “Oxen of the Sun”. A Facsimile of Placards for the Episodes*, JJA 243. Cf. Fritz Seen, “Syntactic glides” in *James Joyce and the Difference of Language* (ed. Laurent Milesi) 40.

Como modelo pictórico das suas ficções Gerty toma a imagem idílica do calendário que tem na casa de banho, “the picture of halcyon days”,¹²⁷⁴ diante do qual tem por hábito divagar sobre as hipotéticas histórias românticas do par nele representado, “You could see there was a story behind it”, efabulações de um mundo ideal, passado, em que se inclui como protagonista:

(...) the picture of halcyon days where a young gentleman man in the costume they used to wear then with a threecorned hat was offering a bunch of flowers to his lady love with oldtime chivalry through her lattice window. You could see there was a story behind it. The colours were done something lovely. She was in a soft clinging white in a studied attitude and the gentleman was in chocolate and he looked a thorough aristocrat. She often looked at them dreamily when she went there for a certain purpose and felt her own arms that were white and soft just like hers with the sleeves back and thought about those times (...).¹²⁷⁵

¹²⁷³ U 13.237-239 (289). “(...) iriam ao continente em lua-de-mel (três semanas maravilhosas!) e depois, quando se instalassem numa linda casinha aconchegada e confortável acolhedora, todas as manhãs tomariam o pequeno-almocinho, simples mas servido na perfeição (...).”

¹²⁷⁴ Segundo Thornton, a expressão “halcyon days” refere-se ao termo usado por Plínio, em *História Natural* para designar as duas semanas de bonança marítima na altura do solstício de inverno (“Verão de S. Martinho”), época em que o guarda-rios ou martim-pescador (“halcyon”) põe os ovos; a expressão é retomada por Shakespeare em *Henry VI*, no momento em que de Joana D’Arc anseia pela paz (vide *Henry VI*, I, ii, 131-132). Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 310.

¹²⁷⁵ U 13. 334-342 (291) “(...) o quadro dos dias alciónicos em que um jovem cavalheiro num traje que costumavam usar outrora com um chapéu tricórnio estava a oferecer um ramalhete de flores à sua dama amada com o cavalheirismo dos velhos tempos pela da janela de treliça. Via-se que havia uma história detrás daquilo. As cores estavam qualquer coisa de adorável. Ela estava de suave (vestido) branco cingido numa pose estudada e o cavalheiro estava em chocolate e parecia um perfeito aristocrata. Olhava-os muitas vezes sonhadoramente quando ia ali para um certo fim e tocava os próprios braços que eram brancos e suaves tal como os dela com as mangas reviradas e pensava naqueles tempos (...).” Como acontece com muitos outros objectos, ou coisas imateriais, como por exemplo, “The Sins of the Past”, “The Halcyon Days”, tornam-se personagens em “Circe” (U 15.330).

Ao imitar os estilos literários do passado, recorrendo a descrições longas e rebuscadas e a um registo marcadamente obsoleto, Joyce parodia também os modelos clássicos de representação na literatura e na pintura.¹²⁷⁶ O seu gesto visa especialmente a tendência maneirista de induzir à visualização através de exaustivas descrições e o conceito de narratividade pictural, recorrente na pintura de temática histórica e religiosa, baseado na representação de um momento-chave de um evento, “the pregnant moment”,¹²⁷⁷ através do qual o espectador é levado a “ler” a história, ou seja, a deduzir o que aconteceu antes e prever que o acontecerá depois.

A faceta de Gerty-filha-coração-de-ouro complementa o relato – “A sterling good daughter with a little heart worth its weight in gold.” –,¹²⁷⁸ uma genuína descendente de Maria, como autenticam as insígnias que guarda junto das suas relíquias. A janela do calendário, moldura do encontro amoroso do par nele representado, tem como equivalente neste jogo de representações a janela da capela que enquadra o encontro de Gerty e Bloom. Dela se evolvem aromas de incenso, pedaços de orações e cânticos que envolvem os protagonistas e a narrativa, tornando contíguos os dois espaços: o do interior da capela (que não vemos) e o exterior (que vemos, pelo menos, de duas perspectivas), aliando, assim, o sagrado e o profano. Num dos lados está Gerty

¹²⁷⁶ Numa carta enviada a Budgen a 6 de Janeiro de 1920, Joyce resume as técnicas de representação, a mistura de estilos, a paródia de modelos, usadas neste episódio: “*Nausikaa* is written in a namby-pamby jammy marmalady drawersy (alto là!) style with effects of incense mariolatry, masturbation, stewed cockles, painter’s palette, chitchat, etc etc.” *SL* 246. (“*Nausikaa* é escrito num estilo patético-insípido fácil delicadoce roupa íntima (alto là) com efeitos de ardente mariolatria, masturbação, amêijoas estufadas, *palette* do pintor, tagarelice, etc etc.”) (A expressão “namby-jamby” era a alcunha satírica do poeta Ambrose Philips [1674-1749])

¹²⁷⁷ O conceito de Shaftesbury “the pregnant moment”, cunhado em *The Characteristics of Men, Manners, Opinions* (1713-1714), é tomado em *Laocoön* (1776) por Lessing, pensador contestado por Stephen, como vimos, para referir o efeito das relações espaço-temporais das artes plásticas no espectador. Vide, Moshe Barasch, *The Language of Art: Studies in Interpretation* (New York: New York University Press, 1997) 258.

¹²⁷⁸ *U* 13.325-326 (291). “Uma boa filha esterlina com um coraçãozinho que valia o seu peso em ouro”.

sob o manto azul de Maria, “a mystical rose”,¹²⁷⁹ e no outro está Bloom, seu devoto temporário, “her dreamhusband”.

A transfiguração de Bloom em herói novelesco é desencadeada pela bola atirada às cegas por um dos gémeos, Master Tommy, “a big coloured ball”, talvez metáfora da flecha de Cupido, “l’amour aux yeux bandés.”¹²⁸⁰ Como parecem insinuar as palavras do protagonista ao recordar o ocorrido, o movimento da bola é uma espécie de endereçamento amoroso ao outro: “But the ball rolled down to her as if it understood. Every bullet has its billet.”¹²⁸¹ Atravessando o espaço entre Gerty e Bloom, a bola faz confluir os seus olhares, à semelhança do que acontecera com Odisseus encontrado (nu) na praia para onde o mar o levava pela jovem princesa Nausica (filha do rei Alcino e Arete), graças ao desvio da bola com que ela e as suas companheiras jogavam:

Till then they had only exchanged glances of the most casual but now under the brim of her new hat she ventured a look at him and the face that met her gaze there in the twilight, wan and strangely drawn, seemed to her the saddest she had ever seen.¹²⁸²

¹²⁷⁹ U 13. 374 (292). “uma rosa mística”. Gerty é traçada a partir de várias figuras femininas, uma delas Marthe Fleischmann (igualmente coxa), origem também da Martha com quem Bloom se corresponde clandestinamente. Joyce (durante o tempo em que durou a paixão) gostava contemplar Marthe à distância através de uma janela, fascinado, como diz numa das cartas que lhe envia, tanto pela sua animalidade sedutora, quanto pela intangibilidade e doçura do seu olhar mariano. Martha é, aliás, o primeiro nome pronunciado por Bloom após a despedida de Gerty. Vide SL 233-234. Ao obter pela primeira vez resposta às suas missivas amorosas, Joyce expressa litanicamente o seu arrebatamento, na carta de 2 de Fevereiro de 1919: “O rosa mistica, ora pro me!” SL 238. Cf. Senn, “Nausicaa”, *James Joyce’s Ulysses. Critical Essays* 289.

¹²⁸⁰ MemA 72. Cf. página 278 deste estudo.

¹²⁸¹ U 13.950-951 (305). “A bola deslizou para ela como se percebesse. Cada bala tem o seu destinatário.” Atribuído ao rei inglês William III, este provérbio referente à inexorabilidade do destino equivale a “Nada acontece por acaso”, “Cada qual tem o seu destino”. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 397.

¹²⁸² U 13.365-370 (292). “Até ali tinham só trocado olhares dos mais fortuitos mas agora sob a aba do seu chapéu novo ela arriscou um olhar e o rosto que foi ao encontro do seu olhar ao crepúsculo, lívido e estranhamente abatido, parecia-lhe o mais triste que alguma vez havia visto.”

O reenvio da bola por Bloom (a pedido de Cissy) não é menos certo: redobra uma certa proximidade física e determina a interação de ambos ao parar estrategicamente junto do diminuto e obscuro espelho de uma poça de água – “right under Gerty’s skirt near the little pool by the rock” –,¹²⁸³ onde o nosso herói, revendo a cena no final, deseja debruçar-se: “Saw a pool near her foot. Bend, see my face there, dark mirror, breath on it, stirs.”¹²⁸⁴ Gerty transforma o olhar de Bloom no seu espelho mágico, posa diante dele como um modelo diante de um pintor, entrevê o efeito produzido no olhar dele, “She could almost see”, e compõe os seus quadros de sedução à imagem do que pensa serem os ideais dele:

She could almost see the swift answering flash of admiration in his eyes
that set her tingling in every nerve.¹²⁸⁵

His eyes fixed themselves on her again, drinking in her every contour,
literally worshipping at her shrine. If ever there was undisguised
admiration in a man’s passionate gaze it was there plain to be seen on
that man’s face. It is for you, Gertrude MacDowell, and you know it.¹²⁸⁶

¹²⁸³ U 13.354-355 (292). “mesmo debaixo da saia de Gerty perto da pocinha junto ao rochedo.”

¹²⁸⁴ U 13.1260-1261 (312). “Vi uma poça junto dos pés dela. Inclino-me, vejo o meu rosto ali, espelho escuro, sopro nele. Agita-se.”

¹²⁸⁵ U 13.513-514 (295). “Quase conseguia ver o rápido relâmpago nos olhos dele respondendo de admiração que a pôs toda vibrar.”

¹²⁸⁶ U 13.563-567 (296). “Os olhos dele fixavam-se nela outra vez, bebendo nela todos os contornos, adorando-a literalmente no seu altar. Se alguma vez houve admiração desvelada no olhar apaixonado de um homem ali estava em toda a evidência no rosto daquele homem. É para ti Gerty MacDowell, e tu bem o sabes.”

Gerty olha a figura de negro indefinida pela luz e pela distância e molda o que entrevê justapondo várias imagens: a de Reggy Wylie, os heróis românticos das suas leituras e a fotografia de um artista de *matinéés* guardada religiosamente junto a outras relíquias, “her girlish treasure trove”.¹²⁸⁷ Entre os seus tesouros encontra-se o diário escrito a tinta violeta – “that lovely confession album with the coralspink cover to write her thoughts in” –,¹²⁸⁸ onde guarda o poema copiado de um jornal, “*Art thou real, my ideal?*”,¹²⁸⁹ aos seus olhos um bom modelo para os poemas que sonha um dia vir a escrever, “For Gerty had her dreams that no-one knew of.”¹²⁹⁰ Gerty lança mão da caixa de tintas com que gostaria de poder pintar a paisagem diante de si, e, embora considere difícil uma tal tarefa, pinta o retrato de Bloom: “And she could see far away the lights of the lighthouses so picturesque she would have loved to do with a box of paints because it was easier than to make a man (...).”¹²⁹¹ Mas ao fazê-lo substitui um ideal – “He would be tall with broad shoulders” –,¹²⁹² por outro mais à mão, nem jovem, nem alto, nem de ombros largos, um homem mais maduro, uma figura paternal, em cujos braços

¹²⁸⁷ U 13.638-639 (298). “o esconderijo dos seus tesouros de rapariga”.

¹²⁸⁸ U 13.635-636 (298). “aquele amoroso álbum de confissões com a capa rosa-coral para escrever nele os seus pensamentos”

¹²⁸⁹ U 13.645-646 (298). O poema, do qual só o título figura neste episódio, é o mesmo que irrita profundamente Stephen em *Stephen Hero*. Nele estão presentes as notas essenciais de “Nausicaa”, a linguagem delicadoce, a luz crepuscular, a figura feminina e maternal, como Maria:

“Are thou real, my Ideal?
Wilt thou ever come to me
In soft and gentle twilight
With your baby on your knee?”

The (combined) effect of this apparition on Stephen was a long staining blush of anger.” (*SH* 87-88). “És tu real, meu Ideal?! Virás alguma vez até mim/ No suave e delicado crepúsculo/ Com o teu bebé nos joelhos?! O efeito (combinado) desta aparição em Stephen foi um demorado e colorido rubor de ira.” Este poema de Louis Walsh (1880-1942) suscitava, segundo Stanislaus Joyce, os mais cáusticos comentários de Joyce. Vide *My Brother’s Keeper* 170.

¹²⁹⁰ U 13.634 (298). “Porque Gerty tinha sonhos dos quais ninguém sabia.”

¹²⁹¹ U 13. 627-629 (298). “E podia ver ao longe as luzes dos faróis tão pitorescos que gostaria de ter pintado com uma caixa de tintas porque era mais fácil do que fazer um homem (...).”

¹²⁹² U 13. 236-237 (289). “Ele havia de ser alto e de ombros largos”.

encontraria refúgio: “(...) perhaps his hair slightly flecked with grey, and who would understand, take her in his sheltering arms (...) and comfort her with a long long kiss. It would be like heaven. For such a one she yearns this balmy summer eve.”¹²⁹³

Vê em Bloom o marido sonhado, “her dreamhusband”: “a foreigner”, “dark eyes”, “pale intellectual face”, “moustache”, o nariz (do qual Bloom tenta dar o plano mais favorável) quase indistinto, entre o aquilino e o *retroussé*, “in deep mourning”. No entanto, a pergunta que antecede as conjecturas fantasiosas de Gerty, à primeira vista uma interrogação da personagem sobre a ideia comum dos olhos como espelho da alma, “but could you trust them?”, denuncia uma voz anônima que ironicamente desconjunta a idealidade, questiona a fiabilidade da percepção visual, chamando a atenção para o traço característico de Gerty, manifesto na linguagem, como bem nota Senn, desde a apresentação da personagem em “Wandering Rocks”, “she knew”, “but could not see”.¹²⁹⁴ O título do poema caro a Gerty ressoa como título do quadro: “*Art thou real, my ideal?*”

Wonderful eyes they were, superbly expressive, but could you trust them? People were so queer. She could see at once by his dark eyes and his pale intellectual face that he was a foreigner, the image of the photo she had of Martin Harvey, the matinée idol, only for the moustache which she preferred because it wasn't stage struck like Winny Ripplingham that wanted they two always dress the same on account of a play, but she could not see whether he had an aquiline nose or a slightly *retroussé* from where he was sitting. He was in deep mourning,

¹²⁹³ U 13. 211-214 (288). “(...), talvez o cabelo ligeiramente salpicado de cinzento, e que a compreendesse, a tomasse nos braços protectores (...) e a confortasse com um longo longo beijo. Seria como o céu. Por um desses anseia nesta balsâmica noite de verão.”

¹²⁹⁴ Vide Fritz Senn, “Nausicaa”, *James Joyce's Ulysses: Critical Essays* 291-292.

she could see that, and the story of a haunting sorrow was written on his face. She would have given worlds to know what it was. (...) Here was that of which she had so often dreamed. (...) The very heart of the girlwoman went out to him, her dreamhusband, because she knew on the instant it was him.”¹²⁹⁵

Lê no rosto sombreado do seu herói (assombrado pela traição de Molly, pela morte de Rudy, pelo suicídio do pai) uma história trágica, “the story of a haunting sorrow was written on his face”, e, com base na memória dos modelos que lhe são familiares, Gerty delineia um enredo melodramático (como faz com a imagem do calendário), conjecturando os contornos obscuros que estão na origem do luto de Bloom:

There was the all important question and she was dying to know was he a married man or a widower who had lost his wife or some tragedy like the nobleman with the foreign name from the land of song had to have her put into a mad house, cruel only to be kind.¹²⁹⁶

A natureza efémera destes retratos, destes sonhos, é obliquamente vaticinada através dos pensamentos da heroína (traduzidos pelo “arranger”) enquanto contempla o

¹²⁹⁵ U 13.413-431 (293). “Maravilhosos olhos eram aqueles, soberbamente expressivos, mas poder-se-ia confiar neles? As pessoas são tão estranhas. Via imediatamente pelos seus olhos escuros e pelo pálido rosto intelectual que ele era estrangeiro, a imagem da foto que tinha de Martin Marvey, o ídolo da *matinée*, menos o bigode o que ela preferia pois não era maníaca pelo teatro como Winny Ripplingham que queria que as duas se vestissem sempre da mesma maneira por causa de uma peça, mas não conseguia ver se ele tinha o nariz aquilino ou ligeiramente *retroussée* dado o sítio onde estava sentado. Estava de luto carregado, bem podia ver isso, e a história de uma tristeza que o assombrava estava escrita no seu rosto. Daria tudo para saber o que era (...). Ali estava aquilo que tantas vezes ela sonhara. (...) / O próprio coração da meninamulher voou para ele, o marido sonhado, porque soube naquele instante que era ele.”

¹²⁹⁶ U 13.656-659 (298). “Havia a questão de suprema importância e ela estava a morrer por saber se ele era um homem casado ou viúvo que perdera a mulher ou uma tragédia como a do nobre com um nome estrangeiro da terra da canção que teve de pô-la num manicómio, sendo cruel para ser bondoso.”

mar e reflecte sobre a variabilidade do que vê, associando a paisagem mutável à memória dos desenhos de giz que um dia vira traçar no chão, irremediavelmente destinados à perda, ao apagamento, “to be all blotted out”:

She gazed out at the distant sea. It was like the paintings that man used to do on the pavement with all the coloured chalks and such a pity too leaving them there to be all blotted out (...).¹²⁹⁷

Essa efemeridade é depois confirmada por Bloom: “Then all melted away dewily in the grey air: all was silent.”¹²⁹⁸ Joyce reitera, uma vez mais, a iterabilidade, a ruína própria do traço, a fugacidade da escrita na água ou na areia condenada por Sócrates, como o fará ainda no final do episódio através de Bloom, como vimos, ao inscrever a sua assinatura na areia – “Hopeless thing sand. Nothing grows in it. All fades”.¹²⁹⁹ Restam os retratos espectrais fixados pela escrita.

A linguagem torna-se gradualmente mais fluida, espelhando a crescente excitação dos protagonistas, marcada pela profusão de fragmentos de orações (e planos do interior da capela) que invadem o espaço textual, apropriados por Gerty como adornos epítéticos – “Queen of angels, queen of patriarchs, queen of prophets, of all saints (...)”,¹³⁰⁰ e acompanham a mudança de colorações do seu rosto transformado em rosa – “(...) the lovely colour of her face became a glorious rose.” –,¹³⁰¹ variante das

¹²⁹⁷ U 13. 406-408 (293). (Passo já citado em epígrafe) “Contemplava o mar distante. Era como as pinturas que aquele homem costumava fazer no chão com giz de todas as cores e que pena também era deixá-las ali para ficarem todas esborratadas (...).”

¹²⁹⁸ U 13. 741 (300). Depois tudo se dissolveu como orvalho no ar cinzento: tudo ficou em silêncio.”

¹²⁹⁹ U 13. 1266-1267 (312). Cf. páginas 117-118 deste estudo.

¹³⁰⁰ U 13.489 (295). “Rainha dos anjos, rainha dos patriarcas, rainha dos profetas, de todos os santos (...).”

rosas da lavra de Stephen, que será redesenhada pela mão de Bloom. A miríade de cores do fogo de artifício, metáfora orgástica e metáfora da simultaneidade espaço-temporal, do visível e do audível, marca a fase de transição entre as duas partes do painel, anunciando a efemeridade das imagens gizadas por ela e por ele, tão fugazes quanto os desenhos de giz. A fluidez textual atinge o seu auge: as vozes de Gerty, Bloom e do “arranger” confluem no mesmo espaço até ao momento em que, após o quadro de despedida, ela regressa à companhia de Cissy e Edy, expondo a sua imperfeição.

Tal como ela, também ele idealizou o modelo. Colaborou activamente no jogo de miragens, apesar das diferenças entre o que cada um vê, o mesmo é dizer, entre a cegueira de cada um: para Gerty, ele é o seu “dreamhusband”; para ele, ela é “[a] dream of wellfilled hose”. O senão desta bela só é revelado no final da sua actuação, quando o movimento torna visível o defeito invisível nas poses estáticas e quebra abruptamente o encantamento: “Tight boots? No. She’s lame! O! (...) Jilted beauty.”¹³⁰² A imperfeição fissa a imagem ideal de Gerty, afinal um exemplar da arte irlandesa tal como a pensa Stephen – “The cracked lookingglass of a servant.” Mas é precisamente a imperfeição que leva Bloom a reflectir sobre as causas do seu total envolvimento enquanto espectador, comparando a ilusão de óptica produzida por Gerty ao espectáculo que vira no “Mutoscope”, uma simulação de movimento de fotografias eróticas:¹³⁰³ “A dream of wellfilled hose. Where was that? Ah, yes. Mutoscope pictures in Capel street: for men only. (...) Do they snapshot those girls or is it all a fake? *Lingerie* does it.”¹³⁰⁴

¹³⁰¹ U 13.520 (298). “(...) a cor adorável do seu rosto tornou-se uma rosa gloriosa.”

¹³⁰² U 13. 771-774 (301). “Botas apertadas? Não. É coxa! Oh! (...) Beleza estragada /rompida.”

¹³⁰³ O “Mutoscope” é um aparelho óptico, o taumatrópio, baseado na persistência da imagem na retina, que dá a ilusão de movimento a partir da combinação de duas ou mais figuras distintas.

¹³⁰⁴ U 13.793-796 (301-302). “Um sonho de meias bem recheadas. Onde foi isso? Ah, sim. Imagens no mutoscópio na rua Capel: só para homens. Será que fotografam mesmo as raparigas ou é tudo falso? A *lingerie* faz a coisa ”

Com a sua perspectiva Bloom complementa os seus retratos, os de Gerty, assim como os das personagens secundárias. O texto apresenta-se como um duplo espelho de reflexos múltiplos: “shadows entwined”.¹³⁰⁵ De um lado, temos a perspectiva distorcida, ou a ausência de perspectiva, da protagonista; do outro, a perspectiva estilhaçada de Bloom, revisitando, recriando o registo fragmentário da sua memória. O seu estilo contrasta radicalmente com o dela, mas é comum a ambos a preocupação com a imagem. Bloom gere sua aparência em função da luz, da distância, do ângulo, dando a ver o seu lado mais favorável, velando as marcas da idade. Destarte, do nariz dele ela viu um traço esfumado susceptível de ser modelado: “Saw something in me. Wonder what. (...) Ought to attend my appearance my age. Didn’t let her see me in profile.”¹³⁰⁶ Imagina-se o protagonista da história construída por ambos, colabora no bosquejo do seu retrato antevendo a imagem projectada por Gerty. Olha-se nela sem realmente se ver, como num espelho sem espelhamento, ou vendo-se como outro, “Saw something in me. Wonder what”, consciente de olhar e ser olhado, “See ourselves as the others see us”,¹³⁰⁷ à semelhança de Stephen no espelho quebrado, “As he and others see me”:

Here’s the nobleman passed before. Blown in from the bay. Just went as far as turn back. Always at home at dinnertime. Looks mangled out: had a good tuck in. Enjoying nature now. Grace after meals. After supper walk a mile. Sure he has a small bank balance somewhere, government

¹³⁰⁵ U 9.1168 (178). “sombras entrelaçadas”.

¹³⁰⁶ U 13. 833-836 (303). “Viu alguma coisa em mim. Pergunto-me o quê. (...) Tenho de cuidar da aparência na minha idade. Não a deixei ver-me de perfil.”

¹³⁰⁷ Bloom repete o que dissera em “Lestrygonians” (vide U 5.662), citando um verso de um poema de Robert Burns, “To Louse; on Seeing One on a Lady’s Bonnet at Church”, “To see ourselves as ithers see us!”. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 142.

¹³⁰⁷ Vide U 7. 443-452 (107).

sit. Walk after him now make him awkward like those newsboys me today. Still you learn something. See ourselves as others see us. So long as women don't mock what matter? That's the way to find out. Ask yourself who is he now. *The Mystery Man on the Beach*, prize titbit story by Mr Leopold Bloom.¹³⁰⁸

A imagem efabulada por Bloom vai ao encontro da figura com ares de aristocrata esquiçada por Gerty, inspirada na imagem do calendário e nas imagens dos heróis novelescos, “like the nobleman with the foreign name”. A heterogeneidade deste viajante, “knighterrant”, “[h]ere's the nobleman passed before. Blown in from the bay”, é intensificada pela ambiguidade criada no texto: além de falar de si como outro, Bloom inclui possivelmente uma figura desconhecida que passa na praia (talvez Macintosh), segue-a e reedita o momento em que fora seguido pelos ardinas, em “Aeolus”.¹³⁰⁹ Assume-se como autor-personagem-modelo da história, “he, he and he.”¹³¹⁰ – uma trindade paralela à de Stephen “I, I and I.” –, dando-lhe o título sugestivo: “*The Mystery Man on the Beach*”.

¹³⁰⁸ U 13. 1053-1060 (307). “Eis o nobre que passou antes. Que o vento trouxe da baía. Foi só até ali e voltou. Sempre em casa à hora de jantar. Parece desfigurado: deve ter forrado bem. Apreciando a natureza agora. A graça depois das refeições. Depois do jantar andar uma milha. Certamente tem uma conta bancária algures, funcionário público. Andar atrás dele agora fá-lo sentir-se esquisito tal como aqueles ardinas a mim hoje. Ainda assim aprende-se alguma coisa. Vermo-nos a nós mesmos como os outros nos vêem. Desde que as mulheres não façam pouco que importa? É assim que se descobre. Pergunta a ti mesmo quem é ele. *O Homem Misterioso da Praia*, prémio história picante de Leopold Bloom.” Embora pareça louvar os seus dotes artísticos, a referência a “titbit story” denota antes o sentido crítico de Bloom (em relação à sua obra e à de Gerty), dado remeter para o momento em que, em “Calypso”, enquanto está na casa de banho, lê uma história no jornal “*Titbits*” e avalia a mediocridade da escrita e a falta de critério de qualidade dos editores, embora deseje conseguir o mesmo que Philip Beaufoy, publicar e ser pago: “Print anything now. Silly season.” U 4. 512 (“Publicam tudo agora. Época de verão/tola”). As palavras de Bloom (que usa a história como papel higiénico) dão voz ao juízo crítico e à revolta de Joyce, que viu as suas obras serem sistematicamente recusadas pelos editores.

¹³⁰⁹ Vide U 7. 443-452 (107).

¹³¹⁰ U 13. 886 (304). “ele, ele e ele.”

Esta heterogeneidade está presente de forma intensa no início de “Circe”, quando, na sequência das palavras de Lynch, “Illustrate thou”,¹³¹¹ a perspectiva muda e foca o espaço obscuro da rua, captando a entrada em cena de Bloom, o grande protagonista de “Circe”, o herói “dos mil artifícios” e máscaras. Surge entre serpentes de nevoeiro – “*Snakes of river fog creep slowly.*” –,¹³¹² encaminhando-se para o bordel. Ao olhar o seu reflexo nas montras e espelhos que o rodeiam, Bloom vê-se como um disforme retrato de sombras, “a composite portrait”, representação sinedóquica dos muitos fantasmas que incarnará ao longo do episódio e antecipação do espelho onde (como vimos) o espectro de Shakespeare aparece como reflexo de si e de Stephen. Manipulada pelo “arranger”, a linguagem mima a distorção do espelho, dá visibilidade aos sonhos de glória, às desventuras amorosas e aos estados de espírito de Bloom, “longlost lugubru Boolooohoom”, “jollypoldy the ridix doldy”:

([...] *From Gillen’s hairdresser’s window a composite portrait shows him gallant Nelson’s image. A concave mirror at the side presents to him lovelorn longlost lugubru Boolooohoom. Grave Gladstone sees him level, Bloom for Bloom. He passes, struck by the stare of truculent Wellington, but in the convex mirror grin unstruck the bonham eyes and fatchuck cheekchops of joldypoldy the ridix doldy.*)¹³¹³

¹³¹¹ U 15. 129-131 (354). “Ilustrai vós.”

¹³¹² U 15. 138 (354). “Serpentes de nevoeiro do rio rastejam lentamente.”

¹³¹³ U 15.143 -152(354). “([...] *Da janela do cabeleireiro Gillen um retrato compósito mostra-lhe uma imagem galante de Nelson. Um espelho côncavo ao lado apresenta-lhe um longo lugrubo Boolooohoom perdidohá muito amante abandonado. O grave Gladstone fixa-o nos olhos. Bloom frente a Bloom. Passa impressionado com o olhar do truculento Wellington, mas no espelho convexo riem desimpressionados os olhos bonacheirões e as bochechas rechonchudas de bonopoldy o ridix [ridículo-dix] boni [frate].*)”

Se Gerty o vê como uma sobreposição de estereótipos, também Bloom, ao rememorar a actuação dela, a vê como uma conjugação de identidades, figuras femininas do mundo teatral do passado: “*Amours* of actresses. Nell Gwynn, Mrs Bracegirdle, Maud Branscombe”.¹³¹⁴ Tendo como núcleo a mulher e a arte de sedução, Bloom reflecte sobre a conjugação de factores que determinaram o fascínio, o apelo ao olhar. A construção do efeito visual decorre nas artes de cena, como na pintura, de uma conjugação de artifícios: a *mise-en-scène*, o cenário, a luz, as cores, a maquilhagem, o guarda-roupa, os adereços, a pose, a gestualidade, a envolvência do fundo musical, a identidade dúplice de quem representa, o actor ou actriz, talvez com um nome fictício (comum no mundo do espectáculo),¹³¹⁵ detrás da máscara da personagem, o modelo e a representação – “it was all things combined”.¹³¹⁶ A ilusão depende do jogo entre o visível e o invisível, a luz e a sombra, como sugere o levantar do pano de cena – “Curtain up” – para revelar a protagonista e a actriz à luz reflexiva da lua. O apelo e resposta, a contiguidade e intimidade física entre o espaço da representação e o espaço do espectador, têm como metáfora o beijo solicitado, “come and kiss me”, como Bloom reafirma pouco depois, pensando em Molly – “First kiss does the trick.” –¹³¹⁷ diferente repetição das palavras de Stephen: “Click does the trick”. Desta forma, Joyce põe em cena a escrita como sedução – o *pharmakon* –, a sua ligação a Eros e a Tanatos, a perigosidade e o apelo associados à escrita por Sócrates:

¹³¹⁴ Nell Gwynn (1650-1687), actriz e amante do rei Charles II; Anne Bracegirdle (1663-1748), bela, virtuosa, e famosa actriz; Maud Branscombe (1875-1910) actriz tão afamada pela sua beleza como pela boa reputação. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce's Ulysses* 325.

¹³¹⁵ Quando ouve o nome dela, Bloom pensa que pode tratar-se de um pseudónimo, como o que usa na correspondência com Martha, “Gerty they called her. Might be false name however like my name (...). *U* 13.945 (305). (“Chamaram-lhe Gerty. Pode ser um nome falso como o meu [...]”)

¹³¹⁶ *U* 13. 940-941. “foi a combinação de tudo.”

¹³¹⁷ *U* 13. 866 (304). “O primeiro beijo faz o truque (artifício).”

Must have the stage setting, the rouge, costume, position, music. The name too. *Amours* of actresses. Nell Gwynn, Mrs Bracegirdle, Maud Branscombe. Curtain up. Moonlight silver effulgence. Maiden discovered with pensive bosom. Little sweetheart come and kiss me. (...) That's the secret of it.¹³¹⁸

Bloom retorna a Molly através do rastro de perfume deixado por Gerty, apesar de ser diferente: “Wait. Hm. Hm. That's her perfume. (...) What is it? Heliotrope? No, Hyacinth? Hm. Roses, I think. (...) Sweet and cheap: soon sour. Why Molly likes opopanax. Suits her, with a little jessamine mixed.”¹³¹⁹ A lembrança do perfume acorda na memória de Bloom a primeira vez que Molly e Boylan se encontram: “At the dance night she met him, dance of the hours. (...) She was wearing her black dress and it had the perfume of the time before.”¹³²⁰ Sensível aos sortilégios invisíveis do perfume, vê-o como um mágico véu ou teia sensual envolvente e irisada, uma espécie de assinatura invisível: “It's like a fine fine veil or web they have all over the skin (...) like rainbow colours without knowing it.”¹³²¹

¹³¹⁸ U 13.855-860 (303). “Tem de ter a encenação (o cenário), rouge, traje (guarda-roupa), posição, música. O nome também. *Amours* de atrizes. Nell Gwynn, Mrs Bracegirdle, Maud Branscombe. Sobe o pano. Efulgência lunar argêntea. Donzelas descobertas de peito/colo pensativo. Amorzinho vem (cá) e beija-me. Aí está o segredo.”

O facto de este passo fundamental resultar, quase na totalidade, de acrescentamentos introduzidos na fase de revisão de provas tipográficas, a 29 de Outubro de 1921, é revelador da arte joyciana de reescrever, de polir incessantemente as frases. Vide *Ulysses*: “*Sirens*”, “*Cyclops*”, “*Nausicaa*” & “*Oxen of the Sun*”. A *Facsimile of Placards for the Episodes*, JJA 286.

¹³¹⁹ U 13.1007-1010 (306). “Espera. Hum. Hum. É o perfume dela. (...) O que é? Heliotrópio? Não, jacinto. Hum. Rosas, penso eu. (...) Doce e barato: azeda depressa. Por isso Molly gosta de opópanax. Fica-lhe bem, com um pouco de jasmim misturado.”

¹³²⁰ U 13.1011-1012 (306). “Na noite do baile encontrou-se com ele, dança das horas. (...) Trazia o vestido preto e tinha ainda o perfume da outra vez.”

¹³²¹ U 13.1019-1020 (307). “É como um finíssimo véu ou teia que lhe cobre a pele (...) como cores de arco-íris sem o saberem.”

Deseja ter um retrato a óleo da época áurea da sua diva para combater o esquecimento, “Wish I had a full length oilpainting of her then.” Mas desse tempo de juventude restam as imagens esbatidas na memória de Bloom, apesar de tentar reavivá-las – “Fine eyes she had, clear.” –,¹³²² e a fotografia descorada que mostra a Stephen em “Eumaeus”, um retrato clássico de uma *prima donna* “Spanish type”, bela e sensual, minuciosamente descrita pelo “arranger” numa linguagem rebuscada e tão fora de moda como a balada *In Old Madrid*. Com algumas diferenças, a conjugação de elementos é análoga à dos retratos de Gerty: a *mise-en-scène*, a ênfase no olhar, a pose estudada, o enquadramento no cenário apropriado, a escolha do guarda-roupa, o olhar fitando o espelho. O nome do autor figura como certificado de autenticidade do retrato e da beleza, mas a fluidez sintáctica propicia a ambiguidade: Stephen, no lugar de espectador e espelho de Molly, confunde-se com o artista:

– Do you consider, by the by, he said, thoughtfully selecting a faded photo which he laid on the table, that a Spanish type?

Stephen, obviously addressed, looked down on the photo showing a large sized lady with her fleshy charms on evidence in an open fashion as she was in the full bloom of womanhood in evening dress cut ostentatiously low for the occasion to give a liberal display of bosom, with more than vision of breasts, her full lips parted and some perfect teeth, standing near, ostensibly with gravity, a piano on the rest of which was *In Old Madrid*, a ballad, pretty in its way, which was then all the vogue. Her (the lady’s) eyes, dark, large, looked at Stephen, about to smile about something to be admired, Lafayette of Westmoreland

¹³²² U 13.905-906 (304). “Belos olhos tinha, límpidos.”

street, Dublin's premier photographic artist, being responsible for the esthetic execution.

– Mrs Bloom, my wife the *prima donna* Madam Marion Tweedy, Bloom indicated. Taken a few years since. In or about ninety six. Very like her then.¹³²³

Apesar das marcas do tempo na imagem, a beleza do modelo permanece intacta, “Very like her then”. Esta fotografia constitui um exemplo da arte como sobrevivência, louvada em “Oxen of the Sun” (três episódios antes) no elogio à beleza de Molly e à mão que fixou a imagem. O louvor ao registo fotográfico (escrita de luz) revela um outro traçado, um retrato de sombra que Bloom, o vigilante cavaleiro errante, guarda em si tentando iludir a iniludível ruína: “(...) that vigilant wanderer (...) from whose steadfast and constant heart no lure or peril or threat or degradation could ever efface the image of that voluptuous loveliness which the inspired pencil of Lafayette has limned for ages yet to come.”¹³²⁴

Perante a impossibilidade de retornar ao passado, Bloom, artista autodidacta nas horas vagas, como confessa – “being a bit of an artist in his spare time, on the

¹³²³ U 16.1425-1439 (533). “– Considera, já agora, disse, seleccionando cuidadosamente uma fotografia desbotada que pousou na mesa, isto um tipo espanhol?! Stephen, obviamente interpelado, olhou para a fotografia que mostrava uma dama de tamanho grande com os encantos carnisais em evidência bem à mostra tal como era em plena floração (bloom) num vestido de noite com um decote ostensivamente profundo para a ocasião a fim de exhibir de forma liberal o peito, com mais do que uma visão dos seios, os lábios carnudos entreabertos e alguns dentes perfeitos, de pé, com ostensiva gravidade, perto de um piano em cujo atril estava *In Old Madrid*, uma balada, bonita à sua maneira, então muito em voga. Os olhos dela (da dama), escuros, grandes, olhavam para Stephen, prestes a sorrir acerca de algo digno ser admirado, Lafayette da rua Westmoreland, o primeiro artista fotográfico de Dublin, responsável pela execução estética.v/ – Mrs Bloom, a minha mulher, a *prima donna* Madam Marion Tweedy, explicou Bloom. Tirada há alguns anos. Ali por volta de noventa e seis. Tal como era.” Lafayette foi de facto um fotógrafo de Dublin, vide Thorton, *Allusions in Ulysses* 344.

¹³²⁴ U 14.1217-1222 (341). “(...) aquele viajante vigilante (...) de cujo firme e constante coração nem engodo nem perigo nem ameaça ou degradação poderiam jamais apagar a imagem daquela beleza voluptuosa que o lápis inspirado de Lafayette retratara para os séculos que hão-de vir/por vir.”

female form in general” –,¹³²⁵ compõe um retrato compósito de Molly sobrepondo várias figuras femininas, “All tarred with the same brush”.¹³²⁶ Aos planos de Gerty, Martha, Edy, Cissy, Milly, “those lovely seaside girls”,¹³²⁷ junta a imagem da ninfa, imortal e sempre jovem, da gravura que tem no quarto por cima da cama, como ficamos a saber em “Calypso” (a ninfa que ofereceu a Ulisses a imortalidade se ele a aceitasse como esposa): “The *Bath of the Nymph* over the bed. Given away with the Easter number of *Photo Bits*: Splendid masterpiece in art colours. (...) Not unlike her with her hair down: slimmer. (...) She said it would look nice over the bed. Naked nymphs (...).”¹³²⁸

Retoca o retrato, dando-lhe a forma de uma flor abrindo-se, não muito diferente das rosas de Stephen – “A world, a glimmer or a flower?” –, um misto de girassol e alcachofra da terra prometida, um mundo luminoso, “chandeliers”, e inclui-se na composição, “Mat Dillon’s garden where I kissed her shoulder.” O texto configura-se como um mosaico fluido de tempos, passado, presente e futuro. Duas recordações sobressaem: o momento do início da relação com Molly, no jardim de Mat Dillon, e o encontro íntimo entre os rododendros no promontório de Howth (que se avista da praia), na mesma altura do ano (tal como Joyce e Nora), “June that was too I wooed”, em que a

¹³²⁵ U 16.1448-1449 (533). “sendo um pouco artista nas horas vagas, sobre a forma feminina em geral”.

¹³²⁶ U 13.949-950 (305). “Todas pintadas com o mesmo pincel.” (A expressão idiomática significa “Farinha do mesmo saco”).

¹³²⁷ U 13.906 (304). “aquelas adoráveis raparigas da praia”. Esta expressão surge pela primeira vez em “Calypso”, onde é identificada por Bloom como um fragmento de uma canção interpretada por Blazes Boylan: “Blazes Boylan seaside girls” (U 4.281-282), associando-a a Milly. Reaparece várias vezes com nuances diferentes mantendo, no entanto, a alusão ao mar e à essência e atributos físicos da mulher: em “Lestrygonians” aparece associada a Molly (U 8.1065-1066); em “Sirens”, a Lydia Douce e Mina Kennedy, as sereias, e por associação, a Molly, Milly, Martha. A essência e a substância destas figuras são idênticas às de Vénus ou Afrodite, deusa caprichosa e volúvel, consagrada ao amor e ao prazer, nascida da espuma do mar, imortalizada por Apelle.

¹³²⁸ U 4.369-371 (53). “O *Banho da Ninfa* por cima da cama. Oferecido com o número da Páscoa de *Photo Bits*: esplêndida obra-prima em cores artísticas. (...) Não muito diferente dela com o cabelo caído: mais magra. (...) ela disse que ficaria bem por cima da cama. Ninfas nuas (...).” Em “Circe”, a ninfa sai da moldura e confronta Bloom com as fantasias a que este se entrega diante do quadro. Vide U. 15.3232-3470.

pediu em casamento. Repetidamente revisitados por Bloom, estes momentos são repintados no final pela mão de Molly com as cores luxuriantes de Algeciras e Gibraltar:

Open like flowers, know their hours, sunflowers, Jerusalem artichocks,
in ballrooms, chandeliers, avenues under the lamps. Nightstock in Mat
Dillon's garden where I kissed her shoulder. Wish I had a full length
oilpainting of her then. June that was too I wooed. The year returns.
History repeats itself. Ye crags and peaks I'm with you once again.
Life, voyage round your own little world. And now? ¹³²⁹

Através do seu Ulisses, Joyce reitera o carácter iterativo da memória e da escrita e o desejo de circularidade narcísica, “The year returns. History repeats itself.”, encena o almejado retorno (*nostos*) à harmonia ou idealidade perdida, resumindo numa frase a sua (e a de Bloom) circum-navegação, a sua vida, “Ye crags and peaks I'm with you once again”, ciente embora do desvio inerente à repetição, da impossibilidade de regressar ao mesmo como o mesmo, da sua irremediável condição de espectro, “Sleepy Hollow”, um Rip Van Winkle perdido durante vinte anos nas águas do Lethe – “Twenty years asleep in Sleepy Hollow. All changed. Forgotten” –, ¹³³⁰ como confessa pouco depois: “Returning not the same.” ¹³³¹

¹³²⁹ U 13.1089-1096 (308). “Abrem-se/Abertas como flores, sabem as horas delas, girassóis, alcachofras de Jerusalém, em salões de baile, lustres, avenidas sob os candeeiros. Noitada no jardim do Mat Dillon onde lhe beijei o ombro. Gostava de ter um (retrato a) óleo de corpo inteiro dela então. Junho também quando a cortejei. O ano retorna. A história repete-se. Oh despenhadeiros e cumes eis-me convosco outra vez. Vida, viagem à volta do teu pequeno mundo. E agora?”

“Ye crags and peaks I'm with you once again” é repetição quase exacta (difere na pontuação) da apóstrofe que abre o solilóquio do segundo acto da tragédia *William Tell*, de James Sheridan Knowles: *William Tell* fala do regresso desejado “Ye crags and peaks, I'm with you once again!” (*William Tell* I, ii, 1), vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce's Ulysses* 328.

¹³³⁰ U 13.1116 (309). “Vinte anos adormecido em Sleepy Hollow. Tudo mudado. Esquecido.” Joyce mistura duas personagens de duas histórias de *Sketch Book*, de Washington Irving (1819-1820), “Rip van Winkle” e “The Legend of Sleepy Hollow”: “All changed. Forgotten” é uma citação da primeira história

A inelutável modalidade do visível que Stephen ali questionara de olhos fechados confirma-se enganosa. A percepção visual não é senão uma miragem, como constata Bloom, de olhos abertos, olhando sem ver o que está à sua volta. As suas palavras ao olhar o céu, “A star I see”, ecoam as de Stephen, “Flat I see”, acusam o carácter ilusório da visibilidade: Bloom vislumbra um ponto luminoso no céu escuro, uma estrela, na realidade um planeta (reflectindo a luz solar), que só na obscuridade completa poderá ver melhor e identificar. Não será Vénus,¹³³² assim como o que pensa entrever no horizonte não são nuvens com a forma de um navio fantasma, mas árvores, como conclui:

A star I see. Venus? Can't tell yet. Two. When three it's night. Were those nightclouds there all the time? Looks like a phantom ship. No. Wait. Trees are they? An optical illusion. Mirage.¹³³³

Outras luzes, além das estrelas, piscam, fazem sinais a Bloom, como é o caso do farol flutuante, metonímia do navio avistado por Stephen no final de “Proteus”: “And

que conta o regresso de Rip van Winkle após vinte anos sono, o confronto com a mudança (a mulher está casada com outro) e o esquecimento (ninguém o reconhece); a segunda tem como protagonistas o fantasma “The Headless Horseman” e Ichabod Crane. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 319. Em “Circe”, mantém-se a contaminação entre as duas personagens. Na cena em que Bloom é transmutado em mulher, depois de ser atormentado com a impossibilidade de regressar pela dona do bordel, Bella, transformada em homem, Bello, Sleepy Hollow aparece chamando-o pelo seu novo nome: “Rip van Wink! Rip van Winkle!” *U* 15.3157 (442).

¹³³¹ *U* 13. 1103-1104 (308). “Voltar não o mesmo.”

¹³³² O que Bloom vê será provavelmente Saturno, visível ao anoitecer no dia 16 de Junho de 1904. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce's Ulysses* 328. Trata-se de uma citação do *Talmud* identificada por Thornton como pertencente à tradução inglesa de M.L. Rockinson (1896) *New Edition of the Babylonian Talmud* (I, 61): “If only one star, is yet day; if two stars, it is twilight; three stars is night.” Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 318.

¹³³³ *U* 13. 1076-1079 (308). “Vejo uma estrela. Vénus? Não consigo dizer ainda. Duas. Quando são três é noite. E aquelas nuvens negras estiveram sempre ali? Parece um navio fantasma. Não. Espera. São árvores? Uma ilusão de óptica. Miragem.”

far on Kish bank the anchored lightship twinkled, winked at Mr Bloom.”¹³³⁴ A sinalização cintilante sugere um caminho a tomar, uma viagem a fazer, embora o nosso marinheiro, ao contrário de Stephen, não anseie pela partida para outras paragens, mas pelo regresso à terra prometida, à sua Penélope.

A cegueira de Bloom e a de Joyce, assim como a do leitor, está representada no morcego que volteja quase cego com a réstia de luz – “Swallow? Bat, probably. Thinks I’m a tree, so blind.” –,¹³³⁵ única testemunha (muda e cega) daquele evento (além do leitor), como assinalara o “arranger” imitando Gerty: “That was their secret, only theirs, alone in the hiding twilight and there was none to know or tell save the little bat that flew so softly through the evening to and fro and little bats don’t tell.”¹³³⁶ “Bat” é quase inversão da palavra “Tap” (usada por Stephen em “Proteus”, tal como “bat”, no poema, “bat sails”), o som da bengala de cego que conduz Bloom à reflexão sobre a cegueira.

Mas a inversão de “Bat”, abreviatura possível de “*Tableau*”,¹³³⁷ tábua-de-água, ou de “tablet” (“tabuinha para escrever”, “bloco de papel”, “placa”), constitui uma forma minimal e monumental de dizer a escrita, representação do colossal livro de pedra ou quadro que, pouco depois, Bloom vê na escuridão: “All these rocks with lines and scars and letters.”¹³³⁸ “Bat” e “Tap” reenviam, por conseguinte, para a dimensão

¹³³⁴ U 13. 1180-1181 (308). “E lá longe nos baixios de Kish, o farol flutuante (navio-luz) ancorado piscava o olho a Mr Bloom.”

¹³³⁵ U 13. 1117-1118 (309). “Andorinha? Morcego, provavelmente. Pensa que sou uma árvore. Tão cego.”

¹³³⁶ U 13.750-753 (300-301). “Aquele era o segredo deles, só deles, sozinhos no crepúsculo que se escondia e ninguém havia para saber ou dizer salvo aquele morcegozinho que tão suavemente voava pela noite de cá para lá, e os morcegozinhos não contam.”

¹³³⁷ A exclamação surge duas vezes como se uma fosse eco ou reflexo da outra: a primeira é pensada por Gerty, “*Tableau!* That would have been a very charming exposé for a gentleman like that to witness.” (“*Tableau!* Aquilo teria sido um belíssimo exposé para um cavalheiro como aquele testemunhar.) U 13.486-488 (294); a outra por Bloom, sobrepondo Molly e Josie Powell (amiga e rival de Molly) à imagem de Gerty e Martha: “Molly and Josie Powell. (...) *Tableau!*” U 13.815-816 (302).

nocturna da escrita, ilisível, ruínosa, abandonada ao olhar do outro, posta em cena, no momento em que já nos detivemos, quando Bloom encontra na areia o poema ali deixado por Stephen e, tão cego quanto o morcego à luz do dia, não consegue decifrá-lo ainda que o aproxime dos olhos:

Mr Bloom stooped and turned over a piece of paper on the strand. He brought it near his eyes and peered. Letter? No. Can't read. (...). Page of an old copybook.¹³³⁹

(3.1.2) ...*try the dark to see*

As reflexões de Bloom sobre o visível e o invisível vão além das conjecturas estético-filosóficas de Stephen, completam-nas. Na verdade, constituem o testemunho de Joyce sobre a provação da dupla cegueira: a cegueira ocular e a cegueira inerente à escrita, o *não ver* como condição do traço de que fala Derrida – “comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de *ne pas voir*”.¹³⁴⁰

Vejamos os tateios de Bloom à da volta da cegueira.

Quando, em “Lestrygonians”, Bloom ajuda o afinador de pianos, que se encaminha para o bar do Ormond Hotel, a atravessar a rua, ao tocar a mão dele para o guiar vê-a como uma mão vidente: “He touched the thin elbow gently: then took the

¹³³⁸ U 13.1261 (312). “Todas estas rochas com linhas e cicatrizes e letras.”

¹³³⁹ U 13.1246-1248 (312). Cf. páginas 117-118 deste estudo.

¹³⁴⁰ MemA 54. Cf. páginas 203-205 deste estudo.

limp seeing hand to guide it forward.”¹³⁴¹ Segue-o para tentar entender de que forma o cego regista e organiza as imagens do mundo que o rodeia, como será a imagem da cidade de Dublin desenhada com a sua bengala, se poderá sentir e evitar o abismo ou dar conta das mudanças no espaço, se poderia orientar-se no espaço sem a sua prótese. Perscruta o rosto do cego, como que para encontrar as respostas para as suas questões. O que Bloom vê, “[b]loodless pious face like a fellow going in to be a priest”, é um rosto idêntico (excepto no aspecto azedo) à máscara sem olhos entrevista por Stephen quando, em *A Portrait*, se pensa sob as vestes de padre: “The face was eyeless and sour-favoured and devout”.¹³⁴² Na realidade, este retrato de cego é, ao mesmo tempo, uma alegoria do traço e um extraordinário auto-retrato de Joyce, tentando em vão agarrar a sua imagem no espelho, revisitar as ruínas ou memórias tacteando cegamente nas trevas, a que poderíamos apor como título as palavras de Derrida: “(...) l’autoportrait d’un aveugle. Légende «Ceci est un dessin de moi»:

– Thanks, sir.

Knows I’m a man. Voice.

(...)

The blind stripling tapped the curbstone and went on his way, drawing his cane back, feeling again.

Mr Bloom walked behind the eyeless feet, a flatcut suit of herringbone tweed. Poor young fellow! How on earth did he know that van was there? Must have felt it. See things in their forehead perhaps: kind of sense of volume. Weight or size of it, something blacker than the dark.

¹³⁴¹ U 8.1090-1091 (149). “Tocou gentilmente o cotovelo magro: depois tomou a mole (manca) mão vidente para a guiar para a frente.”

¹³⁴² P 246. A associação da cegueira à vocação religiosa remete para o papel de testemunha fiel da luz divina atribuído ao cego pela tradição bíblica – repensado em sede derridiana, como se viu, como um *arquivista da visibilidade*, tal como aquele que desenha ou escreve. Cf. páginas 246-248 deste estudo.

Wonder would he feel it if something was removed. Feel a gap. Queer
idea of Dublin he must have, tapping his way round by the stones.
Could he walk in a beeline if he hadn't that cane? Bloodless pious face
like a fellow going in to be a priest.¹³⁴³

Bloom prossegue as suas considerações pensando como inscreverá o cego a sua experiência, as imagens do que não vê. Conjectura sobre a forma como os outros sentidos, a audição – os olhos da escuridão, como diz Joyce em *Finnegans Wake*, “our ears, eyes of the darkness” –,¹³⁴⁴ o tacto, o olfacto, o paladar, ao suplementar a falta de visão se transmutam num *outro olhar*, ecoando a pergunta de Derrida em *Mémoires d’aveugle*, “Comment s’écriraient des mémoires d’aveugles?”¹³⁴⁵ E reconhece a erudição do saber do cego injustamente desvalorizado pela incapacidade de ver, criticando, como Derrida, a consignação comum do ver ao saber. Perante a insondável espectralidade do registo da cegueira, “blacker than the dark”, ou nas palavras de Derrida, o “gráfico da cegueira”,¹³⁴⁶ Bloom põe a hipótese de gravação em relevo, passível de ser lida com os dedos, arte que compara a um gesto feminino, “[e]mbroider”:¹³⁴⁷

¹³⁴³ U 8.1101-1112 (148-149). “– Obrigado, senhor. /Sabe que sou um homem. Voz. (...) O rapazinho cego tocou o limitepedra e seguiu o seu caminho traçando-o com a bengala para trás e para diante, tocando de novo./ Mr Bloom caminhou atrás dos pés sem olhos, um fato cortedireito de tweed em espinha. Pobre rapaz. Como sabia ele que aquela carroça estava ali? Deve tê-la sentido. Vêem as coisas com a testa se calhar: espécie de sentido de volume. Peso ou tamanho das coisas, algo mais negro do que o escuro. Será que sentiria se alguma coisa fosse removida. Sentia um vazio. Estranha ideia deve ter de Dublin, tocando o seu rumo/caminho pelas pedras. Poderia ele andar em linha recta se não tivesse aquela bengala? Piedoso rosto sem sangue como alguém que vai ser padre.”

¹³⁴⁴ FW 14.29. “nossas orelhas, olhos da escuridão”.

¹³⁴⁵ MemA 38. Cf. página 230 deste estudo.

¹³⁴⁶ Cf. página 245 deste estudo.

¹³⁴⁷ A palavra “Embroider” foi acrescentada na fase final de revisão de provas. Vide *James Joyce Ulysses: Manuscripts and First Printings Compared*, ed. Clive Driver (New York: Octagon Books, 1975), vol. III, 173.

Look at all the things they can learn to do. Read with their fingers. Tune pianos. Or we are surprised they have any brains. Why we think a deformed person or a hunchback clever if he says something we might say. Of course the other senses are more. Embroider. Plait baskets. People ought to help. Workbasket I could buy for Molly's birthday. Hates sewing. Might take an objection. Dark men they call them. Sense of smell must be stronger too. Smells on all sides, bunched together. Each street different smell. Each person too. Then the spring, the summer: smells. Tastes? They say you can't taste wines with your eyes shut or a cold in the head.¹³⁴⁸

Bloom discorre ainda sobre percepção da cor, do belo, das sensações e emoções, pensando-a como um ver sem ver, “[k]ind of a form in his mind's eye”, um ver espectral, semelhante ao de Hamlet quando diz ver o fantasma do pai: “In my mind's eye (...).”¹³⁴⁹ Põe-se no lugar do cego, pensa como o cego, imagina como veria as formas femininas, pensando a mão como um olho tateante, “when he touches her with his fingers must almost see the lines, the curves”:

And with a woman, for instance. More shameless not seeing. That girl passing the Stewart institution, head in the air. Look at me. (...). Must be strange not to see her. Kind of a form in his mind's eye. The voice,

¹³⁴⁸ U 8. 1115-1124 (149). “Vê as coisas todas que conseguem aprender a fazer. Ler com os dedos. Afinar pianos. Ou ficamos surpreendidos que tenham miolos. Porque pensamos que uma pessoa deformada ou corcunda é inteligente se diz alguma coisa que nós disséssemos. Claro que os outros sentidos são mais. Bordam. Entrançam cestos. As pessoas têm que ajudar. Cesto de costura podia comprar para o aniversário da Molly. Detesta costurar. Podia levar a mal. Homens escuros/das trevas chamam-lhes. / Sentido do olfacto deve ser mais forte também. Cheiros de todos os lados, todos juntos. Cada rua um cheiro diferente. Cada pessoa também. Depois a primavera, o verão: cheiros. Paladares? Dizem que não se pode provar vinhos com os olhos fechados ou com um resfriado.”

¹³⁴⁹ Shakespeare, *Hamlet*, I, ii, 185. “(...) No olho da minha mente.”

temperatures: when he touches her with his fingers must almost see the lines, the curves. His hands on her hair, for instance. Say it was black, for instance. Good. We call it black. Then passing over her white skin. Different feel perhaps. Feeling of white.¹³⁵⁰

Por fim, Bloom especula sobre os sonhos do cego, concluindo que a própria vida, a realidade visível, se configura na mente do cego, tal com na sua, como um sonho, citando erradamente, como sempre, Lewis Carroll, em *Through the Looking-Glass*, “Life, what is it but a dream?”:¹³⁵¹ “What dreams would he have, not seeing? Life a dream for him.”¹³⁵² A citação é retomada em “Circe”, “Life’s dream is o’er”, quando, depois de renascer das cinzas, tomando as vestes e as palavras de Hamlet, revê e repete o suicídio do pai, confessa a sua ruína, ou a sua condição de espectro, e lavra uma espécie de epitáfio:

To be or not to be. Life’s dream is o’er. End it peacefully. They can live on. (*He gazes far away mournfully*) I am ruined. A few pastilles of aconite. The blinds drawn. A letter. Then lie back to rest. (*He breathes softly*) No more. I have lived. Fare. Farewell.¹³⁵³

¹³⁵⁰ U 8. 1125-1131 (149). “Com uma mulher por exemplo. Menos vergonha não vendo. Aquela rapariga a passar no instituto Stewart, nariz empinado. Olha para mim. (...) Deve ser estranho não a ver. Espécie de forma no olho da sua mente. Voz, temperaturas: quando a toca com os dedos deve quase sentir-lhe as linhas, as curvas. As mãos dele no cabelo dela, por exemplo. Digamos que era preto, por exemplo. Bom. Chamamos-lhe preto. Depois passando(-as) pela pele branca. Diferente toque talvez. Sensação de branco.”

¹³⁵¹ Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass* in *The Works of Lewis Carroll* 219. “Vida, o que é senão um sonho?”

¹³⁵² U 8. 1144-1145 (149). “Que sonhos terá ele se não vê? A vida é um sonho para ele.”

¹³⁵³ U 15.1964-1968 (407). “Ser ou não ser. O sonho da vida acabou. Acaba-a pacificamente. Eles podem continuar a viver. (*Perscrutando pesarosamente a distância*). Estou arruinado. Algumas pastilhas de acónito. Persianas corridas. Uma carta. Depois deito-me para descansar. (*Respira suavemente*) Já chega. Já vivi. Boa viagem. Adeus.”

É o desejo experienciar a cegueira, de mergulhar nas trevas para ver, expresso por Bloom após seguir o cego, “[w]ant to try the dark to see”,¹³⁵⁴ e por Stephen em “Proteus”, “[s]hut your eyes and see”, que guia os protagonistas na noite de “Ithaca”. Com as vestes de Moisés e as máscaras de Stephen e Bloom, Joyce parodia o êxodo bíblico, o regresso do exílio. Nas mãos dos seus duplos põe os sucedâneos dos símbolos da religião católica: Bloom, no papel de acólito, traz a vela acesa, em vez do círio pascal, símbolo da luz, da verdade divina; Stephen, agora no papel de celebrante e pseudo-servidor da igreja, com seu chapéu, “Latin Quarter hat”, como chapéu de diácono,¹³⁵⁵ e a bengala como báculo, símbolo do bordão de prodígios de Moisés (até aqui associado a Bloom) e do bordão de pastor de Jacob, bem como do gráfio com que escreve.¹³⁵⁶ Stephen entoa o primeiro versículo do salmo em latim comemorativo da libertação do povo de Israel, identificando-o: “The 113th, *modus peregrinus: In exitu Israel de Egypto: domus Jacob de populo barbaro.*”¹³⁵⁷

Mas o salmo foi dividido (114 e 115) e a numeração alterada, passando este versículo a ser do salmo 114 na tradução da bíblia em latim (*Vulgata*) para outras

¹³⁵⁴ U 8.1142 (149) “Quero experimentar o escuro para ver/perceber.”

¹³⁵⁵ Diácono, do grego *diakono*, significa “servidor da igreja ou oficiante”, deriva de *dia-* (“inteiramente”, “completamente”) + a raiz indo-europeia **ken* (“pôr-se em movimento”).

¹³⁵⁶ “Lighted Candle in Stick

borne by

BLOOM

Diaconal Hat on Asplant

borne by

STEPHEN” U 17.1023-1028 (572). (“Vela Acesa em Castiçal/ levada por BLOOM / /Chapéu de Diácono na bengala levado por/ STEPHEN”).

Jacob (origem de James, como referimos), mais tarde rebaptizado por um anjo com o nome Israel (“Gênesis” 32: 28-29 e 35:10), filho de Isaac e Rebeca, foi o pai dos doze fundadores das tribos de Israel.

¹³⁵⁷ U 17.1030-1031 (573). Mais uma vez, Joyce celebra a arte de Dante neste ritual protagonizado por Bloom e Stephen, como observa Walton Litz: o versículo entoado por Stephen, além de usado pelo poeta duas vezes para ilustrar o seu quádruplo método de alegoria em *Letter to Can Grande* e *Convivio*, é cantado por Dante e Virgílio quando se encontram à entrada do “Purgatório”. Vide “Ithaca”, *James Joyce’s Ulysses: Critical Essays* 399-400. Cf. W. Y. Tindall, *A reader’s guide to James Joyce* (London and New York: Thames and Hudson, 1959) 225-226.

línguas (inglesa, francesa, portuguesa e outras). Aparentemente anódina, a dupla numeração chama a atenção para o desfasamento, para a divisão, induzindo o leitor a relembrar a história, a reler os salmos para se certificar. O que o leitor encontra é de veras surpreendente: a continuação do salmo 113 (em latim) constitui uma argumentação contra os ídolos, simulacros de Deus, análoga à de Sócrates ao fazer a apologia da *phonè*, contra os fantasmas produzidos pela pintura e pela escrita: “Os ídolos deles são de prata, obra das mãos dos homens; /Têm boca, mas não falam, têm olhos, mas não vêem; / Têm ouvidos, mas não ouvem; têm nariz, mas não cheiram; / Têm mãos, mas não apalparam; têm pés, mas não andam; nem som algum sai da sua garganta.”¹³⁵⁸ Em *Finnegans Wake*, Joyce recria estes versículos em latim (outra língua do outro), reinventando o salmo. Reequaciona e confunde os sentidos tradicionalmente ligados ao saber insinuando uma contaminação semelhante à desconstrução derridiana dos modelos óptico, auditivo e tátil – onde se ouve o “oui-rire” fantasmático de Joyce, artífice de tumbas, troçando do leitor perdido entre o que se vê e o que inelutavelmente lhe escapa:

Habes aures et num videbis? Habes oculos ac mannepalpuat? Tip!

Drawing nearer to take our slant at it (since after all it has met with misfortune while all underground), let us see all there may remain to be seen.

I am a worker, a tombstone mason (...).¹³⁵⁹

¹³⁵⁸ “Salmos”, *Bíblia Sagrada* 115: 4-7.

¹³⁵⁹ *FW* 113.29-34. “Tens ouvidos e não vêes? Tens olhos e não manutacteias? Tic. Chegando perto para dar a nossa olhadela (já que apesar de tudo encontrou o infortúnio todo soterrado) vejamos tudo o que pode restar para ser visto. / Sou um artesão, um pedreiro de tumbas (...).” (Na tradução da palavra e onomatopeia “Tip” perde-se a ambivalência de sentidos: “tip of the tongue” (“ponta da língua”), “tip of the pen” (“ponta da caneta”). Eis o salmo na versão em latim: “(...) oculos habent et non videbunt; /Aures habent et non audient (...); / Manus habent et non palpabunt (...).” *Vulgata* 113:13-15.

O ritual de passagem esboçado por Stephen em “Proteus”, repete-se diferentemente na noite de “Ithaca”, o episódio preferido de Joyce pela “espectralidade tranquilizadora”:¹³⁶⁰ “If you can put your five fingers through it it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.” Antes de passarem a porta, Bloom pousa a vela no limiar, talvez para ver o caminho de regresso, e Stephen coloca o chapéu, o seu elmo, a sua sombra, antevendo talvez a impossibilidade de ver o invisível.¹³⁶¹ Quando as suas silhuetas duplamente enlutadas (Stephen pela mãe, Bloom por Digman) passam da obscuridade da casa para a penumbra do jardim, Stephen (só depois sabemos a quem pertence esta visão) condensa de forma epifânica a abóbada estrelada, sinais visíveis da invisibilidade, o universo, numa das mais belas frases de *Ulysses*, diferente repetição das suas palavras na noite da manhã de “Proteus” “in violet night beneath a reign of uncouth stars”:

What spectacle confronted them when they, first the host, then the guest, emerged silently, doubly dark, from obscurity by a passage from the rere of the house into the penumbra of the garden?

The heaventree of stars hung with humid nightblue fruit.¹³⁶²

¹³⁶⁰ É deste modo que Joyce, em carta a Robert McAlmon, de 6 de Novembro de 1921, se refere a “Ithaca”: “I find it of tranquilising spectrality.” *Letters of James Joyce I*, ed. Stuart Gilbert (New York: Viking Press, 1966) 176. Doravante referenciada por *LI*. “Acho-o de uma espectralidade tranquilizadora.”

¹³⁶¹ Vide *U* 17.1031-1033 (573).

¹³⁶² *U* 17. 1036-1039 (573). “Que espectáculo os confrontou quando eles, primeiro o anfitrião, depois o convidado, emergiram silenciosamente, duplamente escuros, da obscuridade por uma passagem das traseiras da casa para a penumbra do jardim? / A árvorecêu de estrelas suspensa com húmidos frutos azulnoite.”

Embora esta porta permita ver algo que de outro modo não era visível, ela não é senão o limiar de uma porta intransponível, tal como o texto e a imagem, figuração da indecibilidade do passo/não-passo, do desejo de passar, de ver e tocar, e do luto interminável, impossível pela incompletude do passo sublinhado no duplo luto, “doubly dark”. O motivo da porta é, como se sabe, imemorial e comum a diferentes culturas e o seu simbolismo implica sempre o desejo e a impossibilidade de fazer a travessia ou entrar, razão pela qual Didi-Huberman, seguindo o pensamento de Derrida, considera a porta como uma figura de *double-bind*: não há abertura ou passagem sem o risco do incalculável.¹³⁶³ Só o animal, a gata, tem aqui o privilégio de passar o limiar, de atravessar a escuridão, de entrar e sair sem limites,¹³⁶⁴ o que sugere alguma proximidade com o animal repensado por Derrida como o absolutamente outro, cego e vidente.¹³⁶⁵ Bloom vê a imagem noturna de maneira diferente, mas não menos epifânica: um não-lugar, Utopia (do grego *ou*, “não”, *topos*, “lugar”),¹³⁶⁶ sintoma do desejo do lugar ideal, da terra prometida, do intangível. Equaciona os temas que haviam ocupado Stephen, o tempo e o espaço, a corporeidade e a mutabilidade do universo, a finitude e a eternidade, a visibilidade e invisibilidade, *lendo* no céu a sua brilhante (in)conclusão sobre a paralaxe (questão em que se detivera várias vezes durante o dia), ao mesmo tempo que descreve a intangibilidade, a imemorabilidade da memória:

His (Bloom’s) logical conclusion, having weighed the matter and allowing for possible error?

¹³⁶³ Vide Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* 183-200.

¹³⁶⁴ “For what creature was the door of egress a door of ingress? / For a cat.” *U* 17. 1035-1036 (573). (“Para que criatura era a porta de egresso a porta de ingresso? / Para uma gata.”)

¹³⁶⁵ Cf. páginas 131-133 deste estudo.

¹³⁶⁶ A palavra passou a ter o sentido de lugar perfeito a partir de 1516, com obra de Thomas Moore, *Utopia*, relativa a uma ilha imaginária onde reinava uma harmonia ideal.

That it was not an heaventree, not a heavengrot, not a heavenbeast, not a heavenman. That was Utopia, there being no known method from the known to the unknown: an infinity rendered equally finite by the suppositious apposition of one or more bodies equally of the same and of different magnitudes: a mobility of illusory forms immobilised in space, remobilised in air: a past which possibly had ceased to exist as present before its probable spectators had entered actual present existence.¹³⁶⁷

Nas palavras de Joyce, “Ithaca” confere a Stephen e Bloom a dimensão de corpos celestes e realça a errância das suas rotas na colossal galáxia de *Ulysses*, “the whole galaxy of events”:¹³⁶⁸ “(...) Bloom and Stephen thereby become heavenly bodies, wanderers like the stars at which they gaze.”¹³⁶⁹ Com efeito, depois de Stephen recusar a hospitalidade do seu anfitrião e de ter partido para lugar incerto, Bloom, nas suas meditações finais (mediadas pela figura sem nome e sem rosto, o “arranger”), esquiça o seu último auto-hetero-retrato ou as suas memórias, substituto do livro que pensa escrever, a sua odisseia – “*My Experiences, let us say, in a Cabman’s Shelter*”:¹³⁷⁰

¹³⁶⁷ U 17. 1137-1145 (573). “A sua (de Bloom) conclusão tendo pesado a matéria e admitindo possível erro? Que não era uma árvorecéu, nem uma grutacéu, nem um aniamalcéu, nem um homemcéu. Era Utopia, não havendo nenhum método conhecido desde o conhecido até ao desconhecido: uma infinitude tornada igualmente infinita pela hipotestícia aposição de um ou mais corpos igualmente da mesma e de diferentes magnitudes: uma mobilidade de formas ilusórias imobilizadas no espaço, remobilizada no ar: um passado que possivelmente tinha deixado de existir como presente antes de os seus prováveis espectadores terem entrado na real existência presente.”

¹³⁶⁸ U 16. 1224 (528). Cf. página 93 deste estudo.

¹³⁶⁹ Carta a Frank Bugden, de 10 Dezembro 1920. SL 274. “(...) Bloom e Stephen tornam-se deste modo corpos celestes, errantes como as estrelas que contemplam.”

¹³⁷⁰ U 16.1231 (528). Cf. página 93 deste estudo.

Would the departed never nowhere nohow reappear?

Ever he would wander, selfcompelled, to the extreme limit of his cometary orbit, beyond the fixed stars and variable suns and telescopic planets, astronomical waifs and strays, to the extreme boundary of space, passing from land to land, among peoples, amid events. Somewhere imperceptibly he would hear and somehow reluctantly, suncompelled, obey the summons of recall. Whence, disappearing from the constellation of the Northern Crown he would somehow reappear reborn above delta in the constellation of Cassiopeia and after incalculable eons of peregrination return an estranged avenger, a wrecker of justice on malefactors, a dark crusader, a sleeper awakened, with financial resources (by supposition) surpassing those of Rothschild or the silver king.¹³⁷¹

Bloom-Joyce volta ao tal espelho, “a mirror within a mirror”, entrevê as suas facetas informes e mutáveis, ora uma entidade ora uma não-entidade, “Everyman or Noman” – “There are ghosts in the mirror.” –,¹³⁷² e desenha a órbita errante e incalculável da impossível circum-navegação, “Ever he would wander”, desse Ulysses-

¹³⁷¹ U 17.2010-2023 (598). “Reapareceria jamais o defunto de forma nenhuma em nenhures? / Erraria para sempre, auto-compelido, até ao limite extremo da sua orbita cometária, além das estrelas fixas e sóis variáveis e planetas telescópicos, astronómicos órfãos e extraviados, até aos extremos limites/fronteiras do espaço, passando de terra em terra, entre povos, no meio de eventos. Algures imperceptivelmente ele ouviria e algo relutantemente solcompelido, obedeceria às convocações/apelos de regresso. Por esse motivo, desaparecendo da constelação da Coroa do Norte ele reapareceria de alguma forma renascido sobre o delta na constelação de Cassiopeia e depois de incalculáveis éões de peregrinação retornaria um estranhado vingador, um justiceiro para os malfeitores, um obscuro cruzado, um adormecido acordado, com recursos financeiros (por suposição) ultrapassando os de Rothschild ou do rei da prata.” O final alia mais um tributo ao povo judeu e à ficção a fim de realçar a excepcionalidade transbordante da genealogia deste Ulisses: Rothschild refere-se ao apelido de uma importante família de banqueiros judeus sediada no Reino Unido, um deles com o mesmo nome próprio de Bloom, Leopold de Rothschild (1845-1917), terceiro filho do barão Lionel de Rothschild (1808-1879), o primeiro judeu a ser membro do Parlamento; “silver king” corresponde ao nome de um conceituado melodrama, de Henry Arthur Jones e Henry Herman, cujo herói, Denver, falsamente acusado de um crime, verá ser feita justiça depois de muitas peripécias. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 491.

¹³⁷² *GJ, Poems and Shorter Writings* 232. “Há fantasmas no espelho.”

Todo-Mundo-ou-Ninguém num inextrincável labirinto de tempos e espaços sublinhado pela fluidez sintáctica, “beyond the fixed stars”, passing from land to land, among peoples, amid events”, assombrado pelo apelo, pelo desejo de regressar ao mesmo como o mesmo, “Somewhere imperceptibly he would hear ... the summons of recall”. Reinventa ao seu renascimento como estrela e um retorno glorioso, “with financial resources”, como rei-espectro, um Rip van Winkle-Sleepy Hollow, “a dark crusader”, “sleeper awakened”, e dobra a assinatura de Stephen sobre a assinatura de Shakespeare no delta da constelação de Cassiopeia. Estamos, na verdade, perante uma portentosa esfinge funerária de Joyce, “we’re umbas all!”,¹³⁷³ a história de uma errância (ou exílio) sem retorno, uma *auto-bio-tanato-hetero-grafia*: “A Portrait of the Artist as an Ancient Mariner”.¹³⁷⁴

¹³⁷³ FW 214.6-7.

¹³⁷⁴ É o título de um poema de Joyce, escrito a 29 de Outubro de 1932, que dá conta das suas errâncias pelos mares da escrita e da vida. “Occasional Poems” in *Poems and Shorter Writings* 143. Joyce retoma nele as alusões que fizera em *Ulysses* ao poema de Coleridge “The Rime of the Ancient Mariner”: em “Scylla & Charybdis”, um verso do poema é repetido (apenas retirando a maiúscula a “Mariner”) por Mulligan como epíteto de Stephen: “I fear thee, ancient mariner!” (U 9.1210-1211); em “Eumaeus”, surge a propósito das histórias manifestamente inventadas pelo marinheiro *soidisant* (U 16.844; U 16.1669), vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 207 e 446.

(4.) Memórias de Molly Bloom: ... *ghosts in the mirror*

*Et toi, ma chère Mnemosyne, dissimulée sous trente sceaux et
recluse dans le sombre cachot où t'enferment les ombres des
idées, fais résonner à mon oreille un peu de ta musique.*

Giordano Bruno Le Banquet des Cendres

*But all those twenty years what do you suppose poor Penelope in
Stratford was doing behind the diamond panes?*

James Joyce, Ulysses

*— Oyessoys! (...) Hullo Eve Cenograph in prose and worse
every Allso's night.*

James Joyce, Finnegans Wake

(4.1) ... *within the mist*

O ponto final que encerra “Ithaca”, o primeiro fim de *Ulysses* – “It is in reality the end as *Penelope* has no beginning, middle, or end.” –,¹³⁷⁵ marca a saída de Bloom e a entrada de Molly em cena. Como no espelho fantasmático de “Oxen of the Sun”, este marinheiro fica reduzido a um ponto graficamente realçado, desmesurado na página e minúsculo na trama colossal, “a tiny speck within the mist”. É um ponto infinito que liga e separa a imensa textura, sinalizando o final de um labirinto e o começo de um outro mais obscuro e em que todos os caminhos se bifurcam, como no jardim do conto de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, sendo que no labirinto

¹³⁷⁵ Carta a Harriet Shaw Weaver, de 7 de Outubro de 1921, *LI* 172. “É na realidade o fim já que *Penelope* não tem princípio, nem meio, nem fim.”

joyciano se entrelaçam tempos e espaços simultaneamente convergentes, divergentes e paralelos. As reflexões a propósito do manuscrito ou testamento de Ts'ui Pên, o artífice do labirinto infindo, que sucedem ao encontro entre Hsi Pêng e Stephen Albert, o desconhecido que surgiu da noite carregando um farol cegante (a coincidência com o nome da personagem joyciana não é decerto um acaso), celebram a essência fármaco-poética e a dimensão testamentária da escrita e, por conseguinte, a escrita de Joyce:

– Un laberinto de símbolos – corrigió. Un invisible laberinto de tiempo.

(...) Leí con incomprensión y fervor estas palabras que con minucioso pincel redactó un hombre de mi sangre: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.*

Casi en el acto comprendí; *el jardín de los senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. (...) En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – simultáneamente – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (...) De ahí las contradicciones de la novela. (...) En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones.¹³⁷⁶

¹³⁷⁶ “El jardín de senderos que se bifurcan” in *Ficciones* (Madrid: El Mundo, 2001) 45-47. “Um labirinto de símbolos – corrigiu. Um invisível labirinto do tempo. (...) Li com incompreensão e fervor estas palavras que com minucioso pincel um homem do meu sangue redigiu: *Deixo aos vários porvires (não a todos) o meu jardim dos caminhos que se bifurcam.* (...) Quase no momento compreendi. *O jardim de caminhos que se bifurcam* era o romance caótico; a frase *vários porvires (não a todos)* sugeriu-me a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço. (...) Em todas as ficções, cada vez que um homem se confronta com diversas alternativas, opta sempre por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pên opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, vários porvires, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. (...) Na obra de Ts'ui Pên acontecem todos os desenlaces; cada um é um ponto de partida de outras bifurcações.”

Com efeito, a navegação de *Ulysses* recomeça com “Penelope”. Apesar de Joyce ter concebido o episódio sem princípio, nem meio, nem fim (contrariando os preceitos aristotélicos), este termina com o ponto final que acompanha o último “Yes”, rematado com a datação ou memento da navegação pelos mares da escrita e a indicação dos três lugares de exílio onde mais tempo permaneceu, “Trieste-Zurich-Paris /1914-1921”, estabelecendo a ligação com o final de *A Portrait*, “Dublin 1904/ Trieste 1914”, e o princípio de *Finnegans Wake* “Paris/ 1922-1939”. Duplicação da assinatura, como nota Derrida, “Dater c’est signer.”,¹³⁷⁷ as datas marcam o tempo da vida vivida e o tempo de escrita, selam o traçado intermitente de recomeços da escrita e da vida de Joyce, “...beginnings and endings.” O princípio e o fim de *Ulysses* estão unidos pela letra “s”, sendo esta repetição, segundo Ellmann, uma representação da circularidade plena: “(...) the first word in the book is Stately and the last Yes, the first and the last letter being reversed so that the serpent has the tail in his mouth at last.”¹³⁷⁸ Mas a coincidência da letra “s” – também três vezes repetida no título, *Ulysses* – não indicia senão o artifício, a ilusão da plenitude esboçada como símbolo do infinito na vertical. Além de sugerir a forma da serpente, a letra “s” dá a escutar o sibilar da sua língua bífida, graficamente representada pela letra “Y”, a primeira de “Yes” e a última de “Stately”, figuração da bifurcação, do desvio comprometedor do fechamento do círculo.

Quando se deita, idealizando o regresso à terra prometida, à sua Penélope, (infiel, ao contrário da heroína homérica), não após vinte anos como Ulisses, mas depois de quase vinte horas de ausência, Bloom condensa em cinco palavras a sua viagem e o regresso, “He rests. He has travelled.” Com estas palavras, Joyce assinala o fim das

¹³⁷⁷ *L’oreille de l’autre* 23. “Datar é assinar.”

¹³⁷⁸ Ellmann, *Ulysses on the Liffey* 162. “(...) a primeira palavra da obra é ‘Stately’ e a última ‘Yes’, a primeira e a última letra estão invertidas de forma que a serpente tem finalmente a cauda na boca.”

aventuras do seu herói nas águas de Dublin e o primeiro fim da sua inenarrável errância pelos mares de *Ulysses*:

Womb? Weary?

He rests. He has travelled.

With?

Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and
Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and
Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and
Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and
Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer.

When?

Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor roc's
auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad
the Brightdayler.

Where?

●¹³⁷⁹

As variações do nome Sinbad, nome do marinheiro de um conto de *As Mil e Uma Noites* e da personagem da pantomima *Sinbad the Sailor*, que surgem como

¹³⁷⁹ U 17.2320-2332 (606-607). “Ventre (Útero)? Fatigado?! Descansa. Viajou. / Com? / Sinbad o Marinheiro e Tinbad o Talhadeiro (Alfaiate) e Jinbad o Jauleiro (Carcereiro) e Whinbad o Whaleeiro (Baleeiro) e Ninbad o Nafeiro (Serralheiro) e Finbad o Falheiro (Falhado) e Binbad o Baldeiro e Minbad o Mensageiro (Carteiro) e Hinbad o Harpejeiro e Rinbad o Reviseiro (Revisor, Ferroviário) e Dinbad o Kouveiro e Vinbad o Quodornizeiro e Linbad o Yaleiro e Xinbad o Phtaeiro.” / Quando? / Indo para a cama sombria havia um quadrado em redor do ovo de alca de Sinbad o Marinheiro na noite da cama de todas as alcas das rochas do Sombribad o Clarodieiro. / Onde? /●” (Procurámos, tanto quanto possível, respeitar as assonâncias, aliteraões e sentidos originais na tradução.)

enredada resposta à pergunta de Molly, “With?”, traduzem a natureza heterogênea e mutável de Bloom, reiteram a fuga à norma, a repetição e a iteração,¹³⁸⁰ e anunciam a desmesura e a reinvenção da linguagem de “Penelope”, ensaio para o arrojado voo de *Finnegans Wake* – “moraculous jeeremyhead sindbook for all the peoples ... of sceaunonsceau”.¹³⁸¹ É ao som desta melopeia quase infantil, talvez substituto da canção que Bloom pensara um dia escrever à volta do tema do regresso para ser incluída na famosa pantomima (ficamos a saber em “Ithaca”) – “*If Brian Boru could but come back and see old Dublin now*” –,¹³⁸² que se vai aproximando do reino das sombras de Morfeu, depois de ter falseado os acontecimentos do dia quando questionado por Molly, tal como fizera Odisseus ao contar a história das suas aventuras a Penélope. O nome do lendário marinheiro, Sinbad, surge em “Eumaeus” associado a Murphy (palavra quase homófona de Morpheus), o contador de histórias fantásticas que Stephen, ao meditar sobre o carácter efabulatório da linguagem e a dimensão de máscara do nome, compara a Shakespeare repetindo a pergunta de Julieta, “What’s in a name?”: “Sounds are

¹³⁸⁰ Entre os nomes inventados, dois correspondem a duas personagens da pantomima: Tinbad e Whinbad, este ligeiramente alterado para Vinbad. Vide Adams, *Surface and Symbol* 80-81.

¹³⁸¹ *FW* 229.32-33. “moraculoso cabezombadejeremi(í)adas somoslivrodeareia para todas as gentes ... sceaunonsceau” (A palavra “moraculous” advém da junção do latim *mora*, “atraso”, e “miraculous”; “jeeremyhead” resulta do jogo entre o nome Jeremias, o profeta que chorou a queda de Jerusalém e escreveu o livro “Lamentações”, e as palavras “jeer”, “cordame de içar”, “escarnecer”, “zombar” e “my head”. A riqueza da palavra original perde-se na tradução: “sindbook” resulta da sobreposição de “sind” (próximo de “sand”) parte do nome do lendário marinheiro, Sinbad, também Sindbad, e forma plural em inglês arcaico de “am, e “book”).

¹³⁸² “What had prevented him from completing a topical song (music by R. G. Johnston) on the events of the past, or fixtures for the actual, years, entitled *If Brian Boru could but come back and see old Dublin now*, commissioned by Michael Gunn (...) to be introduced into the sixth scene, the valley of diamonds (...) ?” *U* 17.417-421 (555). (“O que é que o impediu de completar uma canção de circunstância [música de R. G. Johnston] sobre os eventos dos anos anteriores, ou fixidezes do corrente, *Se Brian Boru pudesse voltar e ver agora a velha Dublin*, encomendada por Michael Gunn [...] a ser incluída na sexta cena, o vale dos diamantes [...] ?”) Brian Boru ou Brian Boroimhe (978-1014) em gaélico, um dos maiores símbolos da soberania irlandesa, foi rei de Munster e, depois de 1002, rei da Irlanda.

A pergunta inclui a descrição de pormenores relativos à estreia da peça no que toca a produção, o guarda-roupa, a interpretação, reproduzindo parte do anúncio publicado a 24 e 26 de Dezembro de 1892 no jornal *Freeman’s Journal*. Sobre este assunto vide Adams, *Surface and Symbol* 78-80. A primeira alusão a esta peça ocorre em “Telemachus”, como vimos, através do fragmento da canção “Turko the Terrible” (cf. página 347 deste estudo). Embora se trate da mesma peça, as alusões de Stephen e Bloom referem-se a diferentes apresentações do espectáculo.

impostures (...), like names. Cicero, Podmore. Napoleon, Mr Goodbody. Jesus, Mr Doyle. Shakespeares were as common as Murphies. What's in a name?"¹³⁸³

O sonho do regresso (*nostos*) de Bloom reflecte o desejo de Joyce de retornar a uma Dublin feita à medida do seu ideal. Mas a casa de Bloom (tal como a Dublin de Joyce) já não é o seu *oikos*, conforme observa Ginette Michaud: "(...) lorsqu'il y retourne, la propriété n'est pas restée intacte, la possession, ou la (ré)appropriation de Molly demeurant douteuse et entraînant que la «belle forme» classique ne conclut pas son cycle."¹³⁸⁴ Como Heraclito notara há muito nos seus escritos (dos quais restam somente alguns fragmentos) lembrados por Sócrates, não é possível repetir a singularidade de um evento, inverter o curso do tempo, desfazer a inscrição ruínosa da experiência da travessia: "Dizia Heraclito que «todas as coisas se deslocam e nada permanece» e, comparando os seres à corrente de um rio afirma que «não se pode entrar duas vezes no mesmo rio».¹³⁸⁵ Sendo o ser tão fluido e instável como as águas de um rio, voltar implica voltar como outro – como Bloom bem o sabe, "Returning not the same." – inevitabilidade reiterada por Joyce ao citar reinventando a palavra de Heraclito "*Pantha rhei*", "tudo flui", em *Finnegans Wake*, "Pantharhea".¹³⁸⁶ Nem Bloom nem

¹³⁸³ U 17.362-364 (509). "Os sons são imposturas (...), como os nomes. Cicero, Podmore. Napoleon, Mr Goodbody. Jesus, Mr Doyle. Os Shakespeares eram tão comuns como os Murphies. O que há num nome?" A enumeração de figuras célebres da literatura (Cícero, Frank Podmore escritor e fundador da "Fabian Society"), da política (Napoleão) e da religião (Cristo), cujos nomes remetem inconfundivelmente para contextos e histórias específicos, questiona a questão da identidade e da propriedade associada ao nome. Stephen põe ao nome próprio um nome comum como apelido, uma espécie de tradução que desconjunta o nome, tornando-o quase irreconhecível, inidentificável. Para Adams a chave do puzzle de Stephen é a seguinte: "Cícero as a name comes from Latin *cicera*, chick-pea, and might be something like Podmore in English: Napoleon = Bonaparte = Goodbody; and Jesus = Christ = Anointed = oiled = Doyle." Adams, *Surface and Symbol* 223. ("Cícero como nome vem do latim, *cicera*, grão-de-bico, e em inglês pode ser qualquer coisa como Podmore: Napoleão = Bonaparte = Bomcorpo; e Jesus = Cristo = Ungido = Oleado = Doyle.")

¹³⁸⁴ Ginette Michaud, "Joyce ∞, ou l'infini en fiction" in *Études françaises* 30:1 (1994) 91. "(...) quando ali retorna, a propriedade não se manteve intacta, a possessão ou (re)apropriação de Molly ao permanecer duvidosa faz com que a «bela forma clássica» não conclua o seu ciclo."

¹³⁸⁵ Platão, *Crátilo*, tradução de Maria José Figueiredo (Lisboa: Stória Editores, 2001) 402^a (69).

¹³⁸⁶ FW 513.22.

Joyce podem retornar a não ser como espectros, como nota Derrida, “Ulysse le revenant”.¹³⁸⁷

O desejo de retornar, de recuperar o intocado dá origem à miragem de um enorme ovo de alca – “there was a square round Sinbad the Sailor roc’s auk’s egg in the night of the bed” –, a ave mítica gigantesca que Sinbad encontra nas suas viagens num cenário raro e valioso,¹³⁸⁸ “the valley of diamonds” (cena em que seria inserida a canção composta pelo protagonista), representação da forma ovóide do seu corpo e do corpo de Molly alinhados assimetricamente (Bloom deita-se com a cabeça para os pés). Pouco antes, Bloom, amante da beleza das deusas nuas que costuma visitar no museu, descrevera a sua roliça Penélope, deitada de lado como se fosse o modelo diante do artista. Imaginando-a talvez em trajes de odalisca, fantasia comum a ambos, Bloom traça os contornos do corpo de Molly envolto na luz velada – “The upcast reflection of a lamp and shade, an inconstant series of concentric circles of varying gradations of light and shadow.” –,¹³⁸⁹ realçando a promessa de fertilidade contida na redondez das formas desta deusa, “Gea-Tellus”, “big with seed”: “(...) reclined semilaterally, left, left hand under head, right leg extended in a straight line and resting on left leg, flexed, in the attitude of Gea-Tellus, fulfilled, recumbent, big with seed.”¹³⁹⁰

Molly não se reduz, porém, à imagem da deusa da terra e da fertilidade. Ela incorpora a sensualidade e o erotismo de Afrodite ou de Vénus, a intemperança e a

¹³⁸⁷ *UG* 9. Cf. páginas 49-51 deste estudo.

¹³⁸⁸ A ave lendária tem origem na alca gigante, *Pinguinus impennis* na designação de Lineu – nome derivado do gaélico “pengwyn”, “cabeça branca” – extinta em meados do século XIX.

¹³⁸⁹ *U* 17.2294-2297 (606). “O reflexo projectado para o alto de uma lamparina e quebra-luz, em inconstantes séries de círculos concêntricos de gradações variantes de luz e sombra.”

¹³⁹⁰ *U* 17.2312-2314 (606). “(...) reclinada semi-lateralmente, esquerda, mão esquerda sob a cabeça, perna direita estendida em linha recta e repousando sobre a perna esquerda, flectida, na atitude de Gea-Telus, saciada, recumbente, grávida de semente.” Gea-Tellus resulta da elisão do nome da deusa grega *Gaea*, Gaia, símbolo da terra e da fertilidade, mãe de Mnémósine e de todos os viventes, e do nome da sua congénere romana Tellus Mater. Vide Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 494.

animalidade das bacantes, a sedução do canto mortífero das sereias, a fluidez obscura de Mnemosyne e Lethe, a astúcia da invisível Eco. Molly conjuga Maria e Maria Madalena (antes da conversão), o sagrado e o profano, ou seja, incarna a natureza contraditória de Pandora, figura criada por ordem de Zeus na forja de Hefesto (para castigar Prometeu por ter roubado o fogo sagrado) dotada pelos deuses de todos os dons – Pandora significa “todos os dons” – e, tal como Eva, origem de todos os males.

(4.1.2) *Echoland!*

Modelo por excelência dos retratos de Bloom, Molly adquire autonomia e voz como se saísse dos caixilhos do quadro, à semelhança da ninfa em “Circe”, emergindo da sombra dos bastidores onde permaneceu durante o dia, salvo nos escassos momentos matinais, embora continue na cama, lugar de onde quase não saiu.¹³⁹¹ Torna-se a grande protagonista de *Ulysses*, ocupando no palco nocturno de Dublin o lugar de *prima donna* que não chegou a ser, “I could have been a prima donna only I married him”.¹³⁹² Só e no silêncio da noite, a musa cobiçada e mal falada pelos homens de Dublin – “The vocal muse. Dublin’s prime favourite”, como lhe chama o professor

¹³⁹¹ No poema homérico, a cama é o lugar simbólico do reencontro de Odisseus e Penélope. Não reconhecendo aquele por quem esperara vinte anos, Penélope certifica-se da identidade dele ao questioná-lo sobre o leito que ele havia construído. Mas o que serve para validar a sua identidade é também o lugar onde conta, desviando-se da verdade, a história das suas aventuras.

¹³⁹² *U* 18.896 (628). “podia ter sido uma prima donna só que casei com ele”. Fragmento acrescentado na fase de revisão de provas datadas de 27 de Janeiro de 1922. Vide *James Joyce Ulysses. A Facsimile of Page Proofs for the Episodes 16-18*, JJA 255.

MacHugh, bem no coração do meio jornalístico dublinense –,¹³⁹³ toma o lugar do artista ou do poeta e, com as suas palavras silentes e intensamente vibrantes, desenha os reflexos distorcidos da sua vida, “a curve of an emotion”. Pinta os seus auto-retratos e retratos de Bloom, de Boylan, dos seus namorados desaparecidos, Mulvey e Gardner, assim como de outras personagens que fazem parte do seu mundo. E aspira vir a ser a bela musa inspiradora, não de Bloom – o artífice que, substituindo Mnémosine, concebe as novas nove musas para a sua “Bloomusalem” em “Circe” –,¹³⁹⁴ mas do jovem poeta Stephen, seu futuro professor de italiano em troca de aulas de canto:

(...) they all write about some woman in their poetry well I suppose he
wont find many like me where softly sighs of love the light guitar
where poetry is in the air the blue sea and the moon shining so
beautifully (...) ¹³⁹⁵

Ao colocar esta musa anti-musa (do grego *Mousa*, “música”, “canção”, derivada da raiz indo-europeia **mon-/men-* “pensar”, “recordar”) no final de *Ulysses*, Joyce altera a ordem do poema homérico que começa, precisamente, com a invocação das musas. A única mulher do primeiro começo, “Telemachus”, é a figura prolecta da leiteira, “the milk woman”, magra e decadente imagem da Irlanda. Já o segundo começo é marcado pela imagem de uma Calipso (do grego *kalyptein*, “cobrir”, “ocultar”, derivada da raiz indo-europeia **kel-*, origem da palavra inglesa “hell”) a despertar,

¹³⁹³ *U* 7.609-610 (111). “A musa vocal. A suprema favorita de Dublin.”

¹³⁹⁴ Vide *U* 15.1702-1710 (400).

¹³⁹⁵ *U* 18.1333-1336 (637). “(...) todos eles escrevem sobre alguma mulher na poesia deles bem eu suponho que ele numencontrará muitas como eu onde suaves olhares a leve guitarra onde a poesia está no ar o mar azul e a lua brilhando tão maravilhosamente (...)”. Tentaremos na tradução respeitar a supressão das marcas da linguagem escrita, eliminando os híffens das formas verbais ou optando por aglutinar outras, como “numencontrará”.

Molly, a musa de Bloom, que em “Ithaca” dará corpo à visão de formas generosas de uma terra de todas as promessas: “[...] (the land of the midnight sun, the islands of the blessed, the isles of Greece, the land of promise), of adipose anterior and posterior female hemispheres, redolent of milk and honey [...].”¹³⁹⁶

No silêncio de Molly ressoa a reverberação de várias vozes. As suas versões, uma espécie de *post-scriptum*, acrescentam e transformam a vasta galeria de retratos produzidos por Bloom e por Stephen, complementando, deste modo, a “picture of Dublin”, razão pela qual Joyce lhe dá a palavra, a última palavra de *Ulysses*.¹³⁹⁷ Na verdade, Joyce configura-a como a representação do outro, põe-se em cena e põe em cena a escrita no corpo de Molly, versão feminina de Thoth (esboçada por Stephen em “Proteus”), cuja ascendência é reforçada pela alusão à insígnia do deus da escrita, o crescente de lua, patente no nome da sua progenitora, Lunita Laredo.¹³⁹⁸

Esboçado em “Telemachus” como “a genuine christine”, o ritual de transmutação do verbo em carne e da carne em verbo é consumado em “Penelope”,

¹³⁹⁶ U 17.2230-2233 (604). “[...] (a terra do sol da meia noite, as ilhas dos bem-aventurados, as ilhas da Grécia, a terra da promessa), de adiposos hemisférios femininos anteriores e posteriores redolentes de leite e mel [...].”

¹³⁹⁷ Joyce dá conta a Budgen do seu propósito para o último episódio, numa carta de 10 Dezembro de 1920 “I am going to leave the last word with Molly Bloom – the final episode *Penelope* being written through her thoughts and body Poldy being then asleep.” SL 274. (“Vou deixar a última palavra com Molly Bloom – o episódio final *Penelope* é escrito através dos seus pensamentos e corpo Poldy estando então a dormir.”)

¹³⁹⁸ Acrescentado na fase de revisão de provas tipográficas pouco antes da publicação, a 27 de Janeiro de 1922, o nome próprio da mãe de Molly começou por ser Luna, palavra riscada e substituída pelo diminutivo, Lunita. A sombra que envolve a mãe (que mantém como a lua uma face oculta), da qual Molly pouco mais sabe do que o nome de que tanto gosta, está patente no passo em que este figura: “(...) my mother whoever she was might have given me a nicer name the Lord knows after the lovely one she had Lunita Laredo”. Vide *James Joyce Ulysses. A Facsimile of Page Proofs for the Episodes 16-18*, JJA 252. (“[...] a minha mãe quem quer que ela fosse podia ter-me dado um nome mais bonito sabe Deus como aquele adorável que ela tinha Lunita Laredo [...]”).

O nome Lunita Laredo terá tido origem na obra de Vicente Blasco Ibañez, *Luna Benamore* (Valencia: Prometo, 1919), que narra as aventuras amorosas de Luna (Lunita) Benamore, de ascendência judaica, nas terras de Gibraltar, conforme demonstra o estudo de Maribel Porcel Garcia. Vide Maribel Porcel Garcia, “*Luna Benamor* de Vicente Blasco Ibañez y «Penelope» en *Ulysses* de James Joyce: un estudio comparativo” in *Silverpowdered Olivetrees: Reading Joyce in Spain*, ed. Jeffrey Simons (Sevilha, Universidad De Sevilla-Secretariado De Publicaciones, 2003) 113-127.

aventura evocada e chancelada em *Finnegans Wake*: “And bemolly and jiesis!”¹³⁹⁹ Joyce dá, assim, a primazia à maternidade (preterindo a paternidade, a qual “may be a legal fiction”), figura do amor incondicional presente na obra sob as mais diversas formas, como se disse já – “*Amor matris*, subjective and objective genitive, may be the only true thing in life.” –, deificada nesta Penélope desregrada, senhora que com o seu canto dá a vida à linguagem do desejo, do amor sensual, como se redobrasse as palavras de Stephen, quando instado a contar uma história, “*A Pisgah Sight of Palestine or The Parable of the Plums*”:¹⁴⁰⁰ “On now. Dare it. Let there be life.”¹⁴⁰¹ Sobre a importância e a estrutura do episódio diz Joyce, sublinhando o carácter feminino da palavra “yes”: “Penelope is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word yes.”¹⁴⁰²

¹³⁹⁹ FW 450.25. “E sêmolly e jsins! (Jesus)”

¹⁴⁰⁰ U 7.1057-1058 (122). “*Uma Vista da Palestina de Pisgah ou a Parábola das Ameixas*.” A história de Stephen prepara, de forma antitética, a entrada de Molly em cena. Esta paródia do episódio bíblico em que Moisés, antes de morrer, recebe a graça de ver a Terra Prometida do alto monte Pisgah, surge como resposta contundente aos discursos do passado representados pelo círculo masculino reunido no espaço do jornal. Aceitando a sugestão de Crawford, o director do jornal, “Put us all into it.” (U 7. 621), Stephen faz deles, “Dubliners” (U 7.922), e do mundo que representam a substância da sua história. Este esboço grotesco de Dublin a que faz jus o inter-título-cabeçalho-de-jornal, “DEAR DIRTY DUBLIN” (U 7.921), surpreende-os e desconcerta-os. Mas não o confessam. Muito pelo contrário, dão sinais de estar a perceber, a ver, o sentido da parábola, como é o caso de MacHugh – “I see the idea. I see what you mean.” (U 7.1019-1020) (“Estou a ver/perceber a ideia. Percebo o que quer dizer.”). A visão de Stephen – “I have a vision too” (U 7.917) (“Também tenho uma visão”) –, a visão anunciada no título da parábola é para eles invisível e ininteligível, uma vez que não se sentem representados nas decrépitas protagonistas, Florence MacCabe e Anne Kearns, duas das três Parcas “avistadas” por Stephen em “Proteus” (cf. página 37 deste estudo). Estas figuras reaparecem na parábola ligadas à ideia de infertilidade, de decadência absoluta: o enorme esforço de subir o pilar de homenagem a Nelson – figura representativa do domínio britânico –, para se deliciarem com a vista, acaba numa total frustração. No cimo do pilar, as duas “Dublin’s vestals” (U 7.923) (“Vestais de Dublin”) cospem caroços de ameixas para os carris dos eléctricos: “(...) and they are too tired to look up or down or to speak. They put the bag of plums between them and eat the plums of it, one after another, wiping off with their handkerchiefs the plumjuice that dribbles out of their mouths and spitting the plumstones slowly out between the railings.” U 7.1023-1027 (121-122). (“[...] e estavam muito cansadas para olhar para cima ou para baixo ou para falar. Põem o saco de ameixas entre elas e comem as ameixas, uma após a outra, limpando com os lenços o sumodeameixa que escorre das suas bocas e cuspidando fora lentamente os caroçosdeameixa para o meio dos carris.”)

¹⁴⁰¹ U 7.930. “Vá agora. Atreve-te. Faça-se vida.”

¹⁴⁰² Carta enviada a Budgen a 16 Agosto de 1921, SL 285. “*Penelope* é a estrela da obra. A primeira frase contém 2500 palavras. Há oito frases no episódio. Começa e acaba com a palavra feminina *yes*.”

Da intensidade da relação entre o autor e o modelo dá conta o sonho de Joyce: num cenário nocturno, depois de arremessar o caixão de Rudy contra Bloom dizendo, “I’ve done with you”, Molly, já grisalha e em traje de ópera, repete o gesto e as palavras contra Joyce, atirando-lhe uma caixinha de rapé semelhante a um caixão (como a que lhe tinha dado o avô no tempo de Conglows College), depois o ter ouvido contar o episódio final de *Ulysses*, “I’ve done with you, too, Mr Joyce.”¹⁴⁰³ O aparte de Molly, interpelando o seu criador num tom de grande familiaridade, talvez seja um reflexo desse sonho: “(...) O Jamesy let me up out of this pooh sweets of sin (...).”¹⁴⁰⁴

Descrita por Joyce como pré-humana, pós-humana – uma Penélope misto de Calipso, Nausica e Circe –¹⁴⁰⁵ e ainda como “demasiado humana”, a palavra de Molly é a garantia de sobrevivência, a imprescindível contra-assinatura, a *autenticação*, “countersign”, do “passaporte para a eternidade” de Bloom (e de Joyce), o defensor quixotesco do amor enquanto valor universal (versado nas outras variantes mais e menos prosaicas do amor), contra o anti-semitismo e desumanidade dos seus pares em “Cyclops” – “Love (...). I mean the opposite of hatred”:¹⁴⁰⁶ “The last word (human, all too human) is left to Penelope. This is the indispensable countersign to Bloom’s passport to eternity. I mean the last episode *Penelope*.”¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰³ Sonho reproduzido por Gorman, *James Joyce: a Definitive Biography*, 280, n. 1. “Acabei contigo também, Mr Joyce.”

¹⁴⁰⁴ *U* 18.1128-1129 (633). “(...) Oh Jamesinho deixa-me sair desta porcaria de doçuras do pecado (...)” O diminutivo “Jamesy” usado por Molly é também equivalente da interjeição “Jesus”. Em *Giacomo Joyce*, o diminutivo surge num dos fragmentos: “Easy now, Jamesy.” (“Calma agora Jamesinho!”) *GJ, Poems and Shorter Writings* 232.

¹⁴⁰⁵ A dimensão excepcional de Molly transborda o conceito de humano, esclarece Joyce numa carta a Harriet Shaw Weaver, de 8 Fevereiro de 1922. “In conception and technique I tried to depict the earth which is prehuman and presumably posthuman.” *SL* 289. (“Na concepção e na técnica tentei representar a terra que é pré-humana e presumivelmente pós-humana.”)

¹⁴⁰⁶ *U* 12.1485 (273). “Amor (...). Quero dizer o oposto de ódio.”

¹⁴⁰⁷ Carta de Joyce a Frank Budgen, de 28 Fevereiro de 1921. *SL* 278. “A última palavra (humana, demasiado humana) é deixada a Penélope. Isto é a indispensável autenticação/visto do passaporte de Bloom para a eternidade. Quero dizer o último episódio *Penelope*.”

A história da última palavra de *Ulysses* ilustra o que um dia Joyce disse a Jacques Mercanton, queixando-se da falta de talento: “Pourquoi regretter mon talent? Je n’en ai aucun. J’écris avec tant de peine, si lentement. Le hasard me fournit ce dont j’ai besoin. Je suis comme un homme qui trébuche: mon pied heurte quelque chose, je me penche, et c’est justement ce qu’il me faut.”¹⁴⁰⁸ Joyce “encontrou” a palavra de que precisava quando um dia, estando de visita à casa de campo de uns amigos americanos, assistiu a uma longa conversa entre a sua anfitriã, Margaret Wallace, e um pintor, Myron Nutting, ao longo da qual ela repetiu a palavra “yes” nas mais variadas nuances. Do facto deu Joyce conhecimento a Valery Larbaud: “Vous m’avez demandé une fois quelle serait la dernière parole de Ulysse. La voilà: yes.”¹⁴⁰⁹ Em *Giacomo Joyce*, a palavra “yes” surge no retrato de abertura associada a Amalia Popper – sua aluna em Trieste por quem se sentia fascinado e um dos prováveis modelos para gizar Molly: “Who? A pale face surrounded by heavy odorous furs. Her movements are shy and nervous. She uses quizzing-glasses. Yes: a brief syllable. A brief laugh. A brief beat of eyelids.”¹⁴¹⁰

Aos olhos de Derrida, “Penelope” é, relembramos, um solilóquio a *mais de uma voz*, um fluir ritmado e entrecortado pela palavra “yes”, 88 vezes repetida ao longo de 8 longas *frases*, representação múltipla do símbolo do infinito atribuído a Molly,¹⁴¹¹

¹⁴⁰⁸ J. Mercanton, *Les Heures de James Joyce* 27. “Porquê lamentar o meu talento ? Não tenho nenhum. Escrevo com tanto esforço, tão lentamente. O acaso fornece-me aquilo de que preciso. Sou como um homem que tropeça: o meu pé bate em qualquer coisa, inclino-me e é exactamente aquilo de que preciso.”

¹⁴⁰⁹ “Perguntou-me uma vez qual era a última palavra de Ulisses. Ei-la: yes.” O episódio é contado por Ellmann, citando a carta de Joyce enviada a Larbaud. Vide Ellmann, *James Joyce* 530-531. Também Gorman relata o ocorrido na biografia autorizada de Joyce, Vide Herbert Gorman, *James Joyce: a Definitive Biography* (London: John Lane, 1941) 278-279.

¹⁴¹⁰ *GJ, Poems and Shorter Writings* 229. “Quem? Um pálido rosto rodeado de pesadas peles perfumadas. Os movimentos dela são tímidos e nervosos. Usa lunetas. *Sim*: uma breve sílaba. Um breve riso. Um breve bater de pálpebras.”

¹⁴¹¹ O símbolo do infinito figura como hora no esquema de Linati. O número oitenta e oito repete-se no momento em que Molly pondera a hipótese de vir a ser amante de Stephen e calcula a idade dele a partir

presente no dia do seu aniversário, oito de Setembro, como ficamos a saber no final de “Ithaca” e em “Penelope”: “(...) her birth (8 September 1870) (...)”;¹⁴¹² “(...) when he sent me the 8 big poppies because mine was the 8th (...)”,¹⁴¹³ “(...) Ill be 33 in September (...)”.¹⁴¹⁴ A recorrência da palavra “yes” evidencia a estrutura telefónica do episódio, a escrita como endereçamento amoroso ao outro – “*Oui* marque qu’il y a de l’adresse à l’autre.” –,¹⁴¹⁵ patente no desejo de Molly, filha de um filatelista, que chega a endereçar cartas a si própria para ter a ilusão de ser a destinatária de alguém: “(...) I wish somebody would write me a loveletter (...)”.¹⁴¹⁶

É um diálogo paradoxalmente fragmentado e ininterrupto – espelho do fluir do pensamento, da memória pautado não pela lógica cronológica mas pela associação livre – semelhante ao de Eco e Narciso: “Elle est au téléphone même dans son lit, demandant, attendant qu’on lui demande, au téléphone (puisqu’elle est seule) de dire ‘oui, oui’.”¹⁴¹⁷ Molly começa por responder, expondo a alienação originária, a ex-apropriação da língua, observa Derrida: “(...) le *oui* s’adresse à de l’autre et ne peut qu’en appeler au *oui* de l’autre, il commence par répondre.”¹⁴¹⁸ Trata-se, efectivamente,

de datas fulcrais da sua vida: “(...) I wonder is he too young hes about wait 88 I was married 88 Milly is 15 yesterday 89 what age was he then at Dillons 5 or 6 about 88 I suppose hes 20 or more Im not too old for him if hes 23 or 24 (...)”. *U* 18.1326-1328 (637). (“[...] será que é demasiado jovem tem aí espera 88 casei me Milly fez 15 ontem 89 que idade tinha em casa dos Dillon 5 ou 6 por 88 suponho que tem 20 ou mais num sou demasiado velha pra setiver 23 ou 24 [...]”.

¹⁴¹² *U* 17.2275-2276 (605). “(...) o nascimento dela (8 de Setembro de 1870) (...)”.

¹⁴¹³ *U* 18.329-330 (615). “[...] quando me mandou 8 grandes papoilas porque o meu era a 8 (...)”. Fragmento introduzido na fase de revisão de provas datadas de 19 de Novembro de 1921. Vide *James Joyce Ulysses. A Facsimile of Placards for the Episodes ‘Ithaca’ & ‘Penelope’*, *JJA* 194.

¹⁴¹⁴ *U* 18. 475 (618). “(...) terei 33 em Setembro (...)”.

¹⁴¹⁵ *UG* 127. “*Sim* marca que há endereçamento ao outro.” Cf. páginas 150-153 deste estudo.

¹⁴¹⁶ *U* 18.734-735 (624). “(...) quem me dera que alguém me escrevesse uma cartadamor (...)”.

¹⁴¹⁷ *UG* 85. “Ela está ao telefone até na cama, pedindo, esperando que a chamem (porque está sozinha) para dizer “sim, sim.”

¹⁴¹⁸ *UG* 130. “(...) o *sim* endereça-se ao outro e não pode senão apelar ao *sim* do outro, ele começa por responder.”

de mais uma reposição do mito de Narciso e Eco, “Echoland!”,¹⁴¹⁹ estando o semi-deus presente na estatueta que suscita em Molly pensamentos eróticos:

(...) that lovely little statue he bought I could look at him all day long
curly head and his shoulders his finger up for you to listen theres real
beauty and poetry for you I often felt I wanted to kiss him all over
(...).¹⁴²⁰

A natureza singular do diálogo tal como a pensa Derrida, nomeadamente em *Béliers* ao desconstruir o diálogo ou monólogo interior pensado por Gadamer,¹⁴²¹ implica não o encontro e a continuidade, a simetria, a reciprocidade, mas a interrupção da imediaticidade, a descontinuidade, a experiência dissimétrica de um desencontrado face-a-face entre duas singularidades absolutas:¹⁴²² Essa interrupção ininterrupta, essa

¹⁴¹⁹ FW 32.4.

¹⁴²⁰ U 18. 1349-1352 (638). “(...) aquela pequena estátua que ele comprou podia olhar para ele o dia todo cabelo longo encaracolado e os ombros o dedo levantado para escutares há verdadeira beleza e poesia ali senti muitas vezes vontade de o beijar todo (...)”. Cf. páginas 181-183 deste estudo.

¹⁴²¹ Derrida começa justamente por alertar para o risco de usar a palavra ‘diálogo’, dada a ideia de paridade ou reunião a ela associada, vide J. Derrida B 13. “En parlant de *dialogue*, je me sers ici d’un mot dont j’avoue qu’il restera longtemps, pour mille raisons, bonnes ou mauvaises (...) étranger à mon lexique, comme une langue étrangère dont l’usage appellerait des traductions inquiètes et précautionneuses.” (“Ao falar de *diálogo*, sirvo-me aqui de uma palavra que, confesso, permanecerá muito tempo, por mil razões, boas ou más [...] estrangeira ao meu léxico – assim como que uma língua estrangeira cujo uso apelaria a traduções inquietas e precavidias.” *Carneiros* 9). Acrescenta ainda: “On parle trop souvent et trop facilement de monologue intérieur. Un dialogue intérieur le [monologue intérieur] précède et le rend possible. Le divisant et l’enrichissant, il le commande et l’oriente.” B 19 (“Fala-se frequentemente e demasiado facilmente de monólogo interior. Um diálogo interior precede-o e torna-o possível. Dividindo-o e enriquecendo-o, comanda-o e orienta-o.” *Carneiros* 13)

¹⁴²² Detendo-se na questão da experiência, do encontro, Lévinas, a propósito do pensamento de Buber no que toca o “eu”, não como substância, mas como relação, contrapõe que essa relação entre um “eu” e um “tu” consiste em reconhecer a absoluta exterioridade e alteridade do outro, logo, a ausência de reciprocidade que inviabiliza a autonomia do “eu” (cf. páginas 83-84 e 99-100 deste estudo): “Cette reconnaissance de l’altérité ne consiste pas à se faire une idée de l’altérité. (...) Il ne s’agit de penser autrui, ni de le penser comme autre – mais de s’adresser à lui, de lui dire Tu. L’accès adéquat à l’altérité de l’autre n’est pas une perception, mais ce tutoiement.” Emanuel Lévinas, “Martin Buber et la théorie de connaissance” in *Noms propres* (Montpellier: Fata Morgana, 1976) 28. (Esse reconhecimento da alteridade não consiste em fazer uma ideia da alteridade. [...] Não se trata de pensar o outrem, nem de o pensar como outro, mas de se endereçar a ele, de lhe dizer tu. O acesso adequado à alteridade do outro

experiência *unheimlich* – aliança do mais íntimo com o mais estranho –¹⁴²³ constitui a respiração, a condição paradoxal de possibilidade do diálogo, aquilo que o torna infinito:¹⁴²⁴ “Elle [cette rencontre] réussit si bien à être manquée qu’elle laisse une trace active et provocante, promise à plus d’avenir que ne l’eût été un dialogue harmonieux ou consensuel.”¹⁴²⁵ Intensa, inalienável, redobrada pela separação, pelo luto impossível pelo outro, a cesura fere, marca a inscrição do des-encontro com o outro, prolongando infinitamente o diálogo.¹⁴²⁶ Desse silêncio, dessa estranha cesura que, ao mesmo tempo, une e separa, diz Fernanda Bernardo: “(...) índice da alteridade absoluta ou espectral do outro no princípio do diálogo, o silêncio insinua também a experiência dissimétrica da própria alteridade: o “entre nós” originário.”¹⁴²⁷

Afirmção da memória, promessa de memória de si e do outro, o “sim, sim” constitui, como se disse já, o selo, a aliança da memória, a condição da memória e da escrita, da possibilidade do porvir já sempre marcado pela incompletude. A repetição da afirmação, “sim, sim”, acusa o desejo e o luto da memória viva, da anamnese, da verdade, da presença, da *phonè* intocada. Daí que, relembramos, face à impossibilidade de recuperar o já sempre perdido, Joyce encene obsessivamente o endereçamento ao

não é uma percepção, mas este tuteio.) A presença do outro não é senão uma palavra endereçada ao “eu” que exige uma resposta: “Il est impossible de demeurer spectateur du Tu, car son existence de Tu est la parole qu’il m’adresse. Et seul un être responsable pour un autre peut se tenir en dialogue avec lui.” Lévinas, “Martin Buber et la théorie de connaissance”, *Noms propres* 32. (É impossível permanecer espectador do Tu, porque a sua existência de Tu é a palavra que me endereça. E só um responsável por outro pode manter-se em diálogo com ele.)

¹⁴²³ Cf. páginas 145-146 e 277-278 deste estudo.

¹⁴²⁴ As consequências intensas e inapagáveis da experiência deste encontro falhado estão patentes no texto de Paul Celan “Diálogo da montanha”, testemunho do seu desencontro com Adorno. Vide Paul Celan, “Diálogo na montanha” in *O Meridiano e outros poemas* 35-40.

¹⁴²⁵ B 14. “Ele logra-se tão bem ao fracassar que deixou um rastro activo e provocante, prometido a mais porvir do que o teria sido um diálogo harmonioso e consensual.” *Carneiros* 10.

¹⁴²⁶ Cf. páginas 177-179 e 253-256 deste estudo.

¹⁴²⁷ Fernanda Bernardo, Posfácio de *Carneiros*, “Entre Nós. Nós de silêncio entre Derrida e Gadamer (e alguns outros) – do *Diálogo Interior* (Gadamer) à *Melancolia* (Derrida) ou a identidade do “eu” em Desconstrução”, 86.

outro e a resposta gravada, o “yes” “gramofonado”, o “oui, oui”, configurado como marca ao mesmo tempo falada e escrita, suplemento da voz, dado a ouvir no feminino.¹⁴²⁸

Ao afirmar a tonalidade feminina do “sim” – “Le *oui* serait alors de la femme.” –,¹⁴²⁹ Derrida alerta para o facto de a noção de “feminino” transbordar a lei do género, como no caso de Molly, figura que, a seu ver, excede largamente os papéis previstos por Joyce nos planos de Linati e de Gilbert: “*Penelope, bed, flesh, earth, monologue* (...). Cela n’est pas faux, c’est même la vérité d’une certaine vérité, mais ce n’est pas tout et ce n’est pas si simple. La loi du *genre* me paraît largement surdéterminée et infiniment plus compliquée qu’il s’agisse de genre sexuel ou grammatical, ou encore technique rhétorique.”¹⁴³⁰ Sem ser essencialmente feminino nem tão pouco neutro, o “sim” está, tanto para Derrida como para Joyce, ligado ao *feminino* – “the female word *yes*”.

Repensar o *feminino* com Derrida implica pensar a palavra antes e para além dos sentidos tradicionalmente atribuídos, antes e para além do género sexualmente marcado, ou seja, envolve a suspensão, o deslocamento, a *différance*, a desconstrução da bipolaridade fixada em função de uma origem, em suma, o gesto de *paleonímia* próprio da hiper-radicalidade da desconstrução.¹⁴³¹ A escrita, tal como o filósofo a dá a pensar, envolve uma certa lógica do feminino, uma certa alteridade feminina no ser, um todo

¹⁴²⁸ Cf. páginas 44-45 deste estudo.

¹⁴²⁹ *UG* 109. “O *sim* seria portanto da mulher.”

¹⁴³⁰ *UG* 109. “*Penelope, bed, flesh, earth, monologue* (...) Isso não é falso, é mesmo a verdade de uma certa verdade, mas não é tudo e não é assim tão simples. A lei do *género* parece-me largamente sobre-determinada e infinitamente mais complicada quer se trate de género sexual ou gramatical, ou ainda técnica retórica.”

¹⁴³¹ Cf. páginas 59-60 deste estudo. A escrita *feminina*, um dos motivos mais insistentemente presentes na obra de Derrida, foi objecto de tratamento e reflexão aprofundados nos seminários de Filosofia de Fernanda Bernardo.

dividido e complementar. Tal como o *pharmakon*, o feminino não se rege pela lógica da paridade ou da oposição de contrários, escapa à taxonomia convencional feminino/masculino, expõe antes a ruína do conceito de essência, de identidade, de propriedade: “Elle englouti, envoile par le fond, sans fin, sans fond, toute essentialité, toute identité, toute propriété.”¹⁴³²

Em *Éperons*, Derrida atenta na predicação contraditória associada ao feminino, pela tradição histórica, religiosa, literária, filosófica ocidentais: ora louvada como paradigma do bem, da virtude, da verdade, da fidelidade – dá corpo à alegoria da Verdade –, ora condenada como paradigma do mal, da dissimulação, da mentira, da infidelidade: “La femme est deux fois le modèle, elle l’est de façon contradictoire, on la loue et on la condamne à la fois.”¹⁴³³ À semelhança do que havia feito em relação à escrita em “La pharmacie de Platon”, Derrida vem reabilitar a mulher da depreciação, do rebaixamento de que esta tem sido alvo em nome da verdade, da metafísica dogmática e falocêntrica, contra-argumentando serem justamente os aspectos apontados como negativos que a tornam “um bom modelo”, remédio e veneno ao mesmo tempo: “(...) le mauvais modele en tant que bon modele: elle joue la dissimulation, la parure, le mensonge, l’art, la philosophie artiste, elle est une puissance d’affirmation.”¹⁴³⁴ Ao

¹⁴³² J. Derrida, *Éperons* 39. “Ela dissipa, vela pelo fundo, sem fim, sem fundo, toda a essencialidade, toda a identidade, toda a propriedade.”

O feminino não só vai para além do dito feminino, como também para além da dita “diferença sexual”, como adverte Derrida, vide “Chorégraphies”, *PS* 106. Falar de escrita feminina (ou de mulheres) não significa, portanto, defini-la como contrário de uma escrita masculina. Tão pouco significa pensá-la como algo assexuado, mas como “diferentemente sexuada”: “(...) mais autrement sexuée”, au-delà de la différence binaire (...), au-delà de l’opposition féminin/masculin, au-delà de la bisexualité aussi bien, de l’homosexualité ou de l’hétérosexualité (...).” J. Derrida, “Chorégraphies”, *PS* 114 (“[...] mas diferentemente sexuada, para além da diferença binária [...], para além da oposição/feminino masculino, para além da bissexualidade assim como, da homossexualidade ou da heterossexualidade [...]).”

Sobre este assunto, vide Fernanda Bernardo, “Femininografias: pensar-habitar-escrever o mundo no feminino” in *Quem tem medo dos feminismos? Actas do Congresso Feminista 2008* (Funchal: Nova Delphi, 2008) vol. II, 213-229.

¹⁴³³ J. Derrida, *Éperons* 53. “A mulher é duas vezes o modelo, ela é-o de forma contraditória, é louvada e condenada ao mesmo tempo.”

afastar-se da verdade, o *feminino* aproxima-se da reinvenção. Intangível, indecidível, o *feminino*, tal como a verdade, é irreduzível a uma essência: “La femme (la vérité) ne se laisse pas prendre.”¹⁴³⁵ Ou, como dirá ainda Derrida: “Ce qui à la vérité ne se laisse pas prendre est – *féminin* (...).”¹⁴³⁶ A singularidade do *feminino* afirma-se pela pluralidade inerente à desconstrução, *mais de um, mais de uma*, logo, não se define como *a* diferença mas como *as* diferenças.¹⁴³⁷

Sinónimo da desconstrução do próprio e da propriedade, do movimento de ex-apropriação da língua, o *feminino* como evento consiste em acolher a voz do outro, dar voz à voz do outro enquanto eco de *várias vozes*: “(...) comme s’il n’était plus que l’acteur ou le porte-parole d’une autre voix, de la voix de l’autre, voire d’une innombrable, d’une incalculable polyphonie. Une voix peut donner naissance, voilà, à un autre corps.”¹⁴³⁸ É esta polifonia ou coreografia do inumerável, o passo da exceção que Derrida dá a escutar numa aparente negação: “Pas de femme.”¹⁴³⁹ O *feminino* é mais próprio da escrita, o canto inaugural reinventado por Eco: “(...) l’écriture serait la femme.”¹⁴⁴⁰ A escrita enquanto *arqui-escrita* – palavra através da qual Derrida procura, como dissemos, traduzir o movimento da *différance*, o desvio, o silêncio, a dobra, o espaçamento, a interrupção, e dar a escutar o esquecido – é uma “*escrita feminina*”, daí

¹⁴³⁴ J. Derrida, *Éperons* 53. “(...) o mau modelo enquanto bom modelo: ela representa a dissimulação, o adorno, a mentira, a arte, a filosofia artista, é uma potência de afirmação.”

¹⁴³⁵ J. Derrida, *Éperons* 43. “A mulher (a verdade) não se deixa agarrar/prender.”

¹⁴³⁶ J. Derrida, *Éperons* 43. “O que na verdade não se deixa agarrar é – *feminino* (...).”

¹⁴³⁷ Vide J. Derrida, *Éperons* 118.

¹⁴³⁸ “Voice II”, *PS* 172. “(...) como se não fosse mais do que o actor ou o porta-voz de uma outra voz, da voz do outro, até mesmo de uma inumerável, uma incalculável polifonia. Uma voz pode dar à luz, aí está, a um outro corpo.” Se é certo que o *feminino* assim pensado pressupõe uma certa passividade, esta não confunde de todo com a noção comum: ela traduz-se na inevitabilidade de começar por responder, na responsabilidade de bem portar o outro, de escrever com a mão do outro.

¹⁴³⁹ *L’oreille de l’autre* 56. “Passo de mulher/Não há mulher.”

¹⁴⁴⁰ J. Derrida, *Éperons* 44. “(...) a escrita seria a mulher. ”

o seu desejo de escrever com uma mão feminina: “(...) je ne dis pas j’écirai, mais que j’aimerais écrire d’une main de femme (...).”¹⁴⁴¹

(4.1.3) ...j’écis dans les ténèbres...

Em carta enviada a Harriet Shaw Weaver, a 27 de Junho de 1922, falando do tempo de escuridão a que ficava votado pelos males que lhe afectavam os olhos, Joyce descreve o desfilar das suas lembranças, das imagens arruinadas da memória, como reflexo ou projecção de sombras numa tela ou superfície espelhada: “Whenever I am obliged to be with my eyes closed I see a cinematograph going on and on and it brings back to my memory things I had almost forgotten.”¹⁴⁴²

Não sabemos se é de olhos abertos ou fechados que Molly imerge nas águas obscuras da memória, anunciadas pelo buraco negro do ponto final de “Ithaca”, representação do ponto cego, “*punctum caecum*”, ou “point source”, como lhe chama Derrida ao repensar a autoridade da visão, o modelo óptico, demonstrando, como vimos, a ruína da origem, a ausência de ponto de vista, “point de vue”, a cegueira como a origem nocturna quer do traço (*trait*) quer do rastro (*trace*) ou do grafema. Envolta na penumbra, entre o sono e a vigília, Molly debruça-se no espelho obscuro da memória, fiando e desfiando desordenadamente a sua vida entre nubladas recordações do passado

¹⁴⁴¹ *L’oreille de l’autre* 107-108. “(...) não digo escreverei, mas que gostaria de escrever com uma mão de mulher.”

¹⁴⁴² *LI* 216. “Sempre que estou obrigado a estar de olhos fechados vejo um cinematógrafo em acção e isso traz-me de volta à memória coisas que quase havia esquecido.”

recente, da juventude em Gibraltar, dos seus amores – “There are ghosts in the mirror”.¹⁴⁴³ “Penelope”, episódio em que o tempo parece suspenso, constitui um testemunho do martírio de Joyce traçado nas trevas – “Last word in art shades.” –,¹⁴⁴⁴ como que ecoando as palavras epistolares de Diderot, de novo aqui lembradas: “J’écris sans voir. Je suis venu. Je voulais vous baiser la main (...) Voilà la première fois que j’écris dans les ténèbres (...) sans voir si je forme des caractères. Partout où il n’y aura rien, lisez que je vous aime.”¹⁴⁴⁵ O obscuro painel de Molly serve a Joyce para expor e velar a escrita enquanto tatuagem de tinta e sangue: “(...) subconscious inklings shadowed on soulskin’(...)”.¹⁴⁴⁶

Feito de sombra e na sombra – “parasoliloquisingly” –,¹⁴⁴⁷ o “solilóquio” polifónico de Molly flui ao longo de oito longas e sinuosas “frases”, simulando a fragmentariedade e a fluidez do pensamento e da memória, através de uma linguagem comum, muitas vezes vernacular, sem pontuação nem apóstrofes – excepto o ponto no final da quarta frase –, que transgride radicalmente as regras sintácticas, gramaticais, e, conseqüentemente, o registo escrito convencional. Foi já numa fase avançada de composição que Joyce decidiu retirar a pontuação, maiúsculas e apóstrofes presentes no manuscrito inicial, eliminando, assim, as marcas que distinguem a linguagem escrita da linguagem verbal.¹⁴⁴⁸ Mas o que à partida parece constituir um elogio da *phonè*, do

¹⁴⁴³ *GJ, Poems and Shorter Writings* 232. “Há fantasmas no espelho.”

¹⁴⁴⁴ *U* 14.1456 (346). “Última palavra em arte de sombras.”

¹⁴⁴⁵ *MemA* 11.

¹⁴⁴⁶ *FW* 377. 28. “(...) soluconscientes pressintimentos (e subconsciente) sombreados na peledaalma’ (...)” A palavra “subconscious” resulta da junção de “sob” (“solução”, “choro”), “con” (termo náutico, “pilotar”, “dirigir”; “estudar”; “examinar”; “iludir”) e “subconscious” (“subconsciente”).

¹⁴⁴⁷ *FW* 63.20. “parasoliloquisiamente”

¹⁴⁴⁸ Vide *Ulysses. A Facsimile of the Manuscript* (with critical introduction by Harry Levin and bibliographical preface by Clive Driver. London: Faber and Faber in association with the Philip H. & A.S.W. Rosenbach Foundation, 1975) vol. II, Appendix. A fuga às regras da linguagem escrita terá sido

logos, da ideal proximidade a si, trai a impossibilidade dessa idealidade, a contaminação inelutável da *mnémè* pelos caracteres mortos, pelo esquecimento, expondo a ruína da memória.

Se é certo que a palavra “flow” parece ser a que melhor se adequa a “Penelope”, sendo a mais usada pelos especialistas joycianos para falar do mais célebre e controverso episódio de *Ulysses* (como é o caso de Budgen, ainda que não utilize o termo explicitamente –“Marion’s monologue snakes its way through the last forty pages of *Ulysses* like a river winding through a plain, finding its true course by the compelling logic of its own fluidity and weight.”¹⁴⁴⁹), a verdade é que a palavra não só está ausente no texto, conforme nota Derek Attridge, como parece contrariar a palavra “earth” usada por Joyce para definir a textura do episódio:¹⁴⁵⁰ “It turns like the huge earth ball slowly surely and evenly round and round spinning (...).”¹⁴⁵¹ Mas a metáfora joyciana além de envolver a ideia de contínuo movimento gravitacional, não exclui a ideia de fluidez, antes pelo contrário, visto a terra ser maioritariamente composta pelas águas dos rios e oceanos em perpétuo movimento. Como atesta a fluidez sintáctica, espelhando o fluxo ondedado das reflexões nocturnas da protagonista, do vaivém na memória e no tempo banhados pelas águas do Lethe (das quais era preciso beber antes de consultar o oráculo da deusa da memória, de acordo com o mito que revisitámos), a palavra “flow” é tão

suscitada pelas cartas de Nora e Mrs William Murray, característica observada por Joyce em carta a Stanislaus: “Do you notice how womwn whwn they write they disregard stops and capital letters?” *LII*, 173. (“ Já viste/reparaste como as mulheres quando escrevem ignoram pontos e maiúsculas?”) Cf. Charles Peake, *James Joyce: The Citizen and the Artist* (Stanford: Stanford University Press, 1977) 173; Brenda Maddox, *Nora: The Real Life of Molly Bloom* (New York: Houghton Mifflin, 2000) 29-39.

¹⁴⁴⁹ Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses* 269. “O monólogo de Marion serpenteia através das últimas quarenta páginas de *Ulysses* como um rio ondulando através de uma planície, encontrando o seu verdadeiro curso impelida pela lógica irresistível da sua própria fluidez e peso.”

¹⁴⁵⁰ Vide Derek Attridge, “Molly’s flow: the writing of ‘Penelope’ and the questions of women’s language” in *Joyce Effects* 93-95.

¹⁴⁵¹ Carta (já parcialmente citada) enviada a Budgen a 16 Agosto de 1921, *SL* 285. “Gira como uma a imensa bola da terra devagar mas certa e calmamente rodando de volta em volta (...).”

indissociável de Anna Livia quanto de Molly sua precursora.¹⁴⁵² Ainda que omissa no solilóquio de Molly, a palavra “flow”, usada por Bloom para referir o fluxo do pensamento quando reflecte sobre a relação entre pensamento, memória e linguagem, “The flow of language it is. The thoughts” –,¹⁴⁵³ aparece insistentemente no texto sob outras formas (além do fluxo menstrual que ocupa os pensamentos de Molly na sétima frase), a começar pelo crescendo de referências ao mar que culminam nas águas incandescentes do quadro final, passando pelas alusões a peças musicais, um fluir de sons no tempo e no espaço, apropriadas e moduladas pela habilíssima heroína na arte da fuga.

Sugerida metonimicamente pelas palavras “torrent” e “river”, a palavra “flow” está presente na materialidade do termo “flower” (palavra que em nenhum outro episódio se repete tantas vezes), uma das palavras mais significativas da escrita joyciana desde *A Portrait*, obra em que (relembramos) surge associada à fluidez oceânica, à mulher e à ideia de reinvenção da arte da escrita, quase sempre acompanhada, como em

¹⁴⁵² Também Susette Henke assim o considera: “Molly is the precursor of Anna Livia Plurabelle, a mythic embodiment of the river Liffey in *Finnegans Wake*.” S. Henke *Joyce’s Marvellous Symbology* 236. “Molly é a precursora de Anna Livia Plurabelle, a mítica encarnação do rio Liffey em *Finnegans Wake*.” Esta característica do episódio tem sido enaltecida por uns e condenada por outros, nomeadamente, por uma parte da crítica feminista. Enquanto que algumas vozes feministas, como Júlia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous, louvam o episódio pela fluidez feminina contra a fixidez masculina do discurso, outras como é o caso de Sandra Gilbert e Susan Gubar, acusam Joyce de, através do solilóquio de Molly, perpetuar as diferenças entre o discurso feminino e masculino, de dar a primazia ao estereótipo da linguagem masculina, cuidada, erudita, e de rebaixar a linguagem feminina, ao representá-la como um discurso pouco cuidado do ponto de vista linguístico e literário. Já Suzette Henke considera Joyce um precursor da “*écriture féminine*” apenas lhe censurando o facto de não ir mais longe (vide Suzette Henke, *James Joyce and the Politics of Desire* [London: Routledge, 1990]). Conforme observa Attridge, a fluidez não é apanágio de Molly, ela manifesta-se nos outros protagonistas, especialmente em Bloom. Vide Derek Attridge, “Molly’s Flow: *Molly’s Flow*: The Writing of ‘Penelope’ and the Question of Women’s Language” in *Joyce Effects*, 105-116; Alan Rouhgly, *James Joyce and Critical Theory. An Introduction* (London: Harvester Wheatsheaf, 1991) 74-174. Sobre este assunto, vide igualmente Bonnie Kime Scott, *Joyce and Feminism* (Bloomington: University of Indiana Press, 1984); Margot Norris, *Joyce’s Web: The Social Unraveling of Modernism*. Austin: University of Texas Press, 1992; Marilyn French. *The Book as World: James Joyce’s Ulysses* (New York: Paragon House, 1993); *Gender in Joyce*, ed. Jolanta W. Wawrzycka e Marlena G. Corcoran (Gainesville: The University Press of Florida, 1997); Margaret Norris, ed. *A Companion to James Joyce’s Ulysses: Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives* [Case Studies in Contemporary Criticism, ed. Ross C. Murfin] (Boston and New York: Bedford Books, 1998). Kimberly Devlin and Marilyn Reizbaum (ed.). *Ulysses-En-Gendered Perspectives* (Columbia: University of South Carolina, 1999).

¹⁴⁵³ U 8.65 (125). Cf. página 82 deste estudo.

“Penelope”, pela palavra “rose”, como se verá. Metonímia do apelido dúplice (verbo e nome) dos protagonistas, Bloom, “flower” é a tradução do nome judaico em húngaro, Virag, e apelido do pseudónimo usado por este Ulisses na correspondência amorosa com Martha Clifford, Henry Flower. Já o nome Molly Bloom é, por assim dizer, uma dupla inflorescência coroada pelo magno epíteto “a Flower of the mountain”, dado por Bloom, especialista na linguagem silenciosa das flores e dos perfumes, como revela ao receber a carta de Martha: “Language of flowers. They like it because no-one can hear. Or a poison bouquet to strike him down.”¹⁴⁵⁴ Molly, diminutivo de Marion, deriva de *moly*, a mágica planta de raiz negra e flor cor de leite, de efeitos prodigiosos,¹⁴⁵⁵ uma espécie de *pharmakon* – “Molly la belle plante, l’herbe ou le *pharmakon*” –,¹⁴⁵⁶ que, relembramos, fora oferecida por Hermes a Ulisses como antídoto (espécie de talismã e prece para os mais variados males) contra os sortilégios de “Circe”.

Ao contrário de Gerty, Molly considera o seu nome parte da sua identidade, razão pela qual vê com maus olhos o uso dele por qualquer heroína da literatura, como se isso desvalorizasse ou confundisse a sua própria história, a sua vida, seja a vitoriana Molly Bawn protagonista do romance *Collen Bawn*, de Margaret Wolfe Hungerford (depois adaptado em versão musical estreada em 1872), ou a dissoluta Moll Flanders de *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, de Daniel Defoe, autor caro a Joyce: “(...) Molly bawn she gave me by Mrs Hungerford on account of the name

¹⁴⁵⁴ U 5.261-262. “Linguagem das flores. Elas gostam dela porque ninguém consegue ouvir. Ou um *bouquet* venenoso para acabar com ele.”

¹⁴⁵⁵ Em carta enviada a Budgen a 5 de Setembro de 1920, Joyce explica a natureza única desta planta: “(...) but this alone of all flowers has a black root and a white flower.” (“[...] só esta entre todas as flores tem uma raiz negra e uma flor branca.” Carta citada por Ellmann, *James Joyce*, 510-511. Cf. página 80 deste estudo. A palavra *moly*, segundo o estudo de Victor Bérard, *Did Homer Live?*, não pertence à linguagem dos homens, mas dos deuses, e corresponderá à flor do deserto que surge na Bíblia sob a designação de “m.i.h”, raiz hebraica que significa “sal”, equivalente da planta grega *halimos* cuja flor é amarelo-leite. Vide de Ellmann, *James Joyce*, 511.

¹⁴⁵⁶ J. Derrida, “Deux mots pour Joyce”, *UG* 122. “Molly a bela planta, a erva ou o *pharmakon*”.

she I dont like books with a Molly in them like that one he brought me about the one from Flanders (...)”.¹⁴⁵⁷ Implicitamente, critica também *Ulysses*.

Embora denote dependência e vulnerabilidade em relação ao modo como os outros a vêem e sentem, sobretudo no que toca a relação amorosa recente, Molly em nada se assemelha a Gerty, a começar pela diferença abissal entre a linguagem arrojada da primeira e os maneirismos eufemísticos da segunda. Ela vê-se como representante da beleza feminina, uma “Irish beauty”,¹⁴⁵⁸ como lhe chamara Gardner, mas a sua beleza híbrida, temperada pela ascendência judaico-espanhola materna que tão irresistivelmente atraía Bloom – “on account of my being jewess looking after my mother” –,¹⁴⁵⁹ é bem diferente do modelo de genuína beleza irlandesa idealizado pela protagonista de “Nausicaa”. Molly considera a sua formosura digna de ser imortalizada na tela, e, lembrando-se que um dia Bloom sugerira que posasse nua para um homem rico, esboça a sua figura tomando como modelo a ninfa nua da gravura e a indecorosa espanhola de uma fotografia que ele guarda. Ou seja, delineia um retrato da artista sempre-jovem e voluptuosa, sem adiposidades nem marcas da idade:

(...) the woman is beauty of course thats admitted when he said I could pose for a picture naked to some rich fellow in Holles street when he lost the job in Helys and I was selling the clothes and strumming in the coffee palace would I be like that bath of the nymph with my hair down yes only shes younger or Im a little like that dirty bitch in that Spanish photo he has (...)”¹⁴⁶⁰

¹⁴⁵⁷ U 18.657-658 (622). “(...) ela deume a Molly bawn de Mrs Hungerford por causa do nome numgosto de livros com Molly neles como o livro que ele me trouxe sobre aquela de Flanders (...)”.

¹⁴⁵⁸ U 18.392 (616). “beleza irlandesa”.

¹⁴⁵⁹ U 18.1184-1185 (634). “por causa de eu ser judia a sair à minha mãe.”

Molly compõe a sua imagem de forma a realçar a sensualidade da sua figura: escolhe os adereços (ciclicamente transformados) que mais favorecem os seus atributos, dedicando uma atenção especial aos decotes e à *lingerie*, sem se sujeitar, como Gerty, aos ditames da moda. Mas, acima de tudo, excede-se no apelo do olhar e do canto, temperos essenciais do jogo de sedução, efeito testado com Mulvey, comprovado com Bloom e com Gardner, e, durante a tarde, com Boylan: “(...) I gave my eyes that look with my hair a bit loose from the tumbling and my tongue between my lips (...)”¹⁴⁶¹

Mais intensa do que nunca, a simultaneidade espaço-temporal toma neste episódio os contornos verbalizados por Bloom em “Circe”: “But tomorrow is a new day will be. Past was is today. What now is will then tomorrow as now was be past yester.”¹⁴⁶² Molly começa por lembrar o passado recente e retrocede cerca de dezasseis anos até ao começo da relação com Bloom. O pedido do pequeno-almoço na cama que pensa ter percebido nas palavras titubeadas por ele antes de adormecer, “roc’s auk’s egg in the night of the bed”, “a couple of eggs”, desperta a memória da última vez em que tal ocorreu e traz à cena Dante, Mrs Riordan, perceptora de Stephen em *A Portrait*, apelando à memória do leitor como que para completar o retrato ali esquiçado:

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his
breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when
he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his

¹⁴⁶⁰ U 18.560.564 (620). “(...) a mulher é beleza claro isso é reconhecido quando ele disse que eu podia posar para um quadro nua para um tipo rico da Rua Holles quando perdeu o emprego em Hely e eu vendia os vestidos e dedilhava no coffee palace euseria como a ninfa com o cabelo solto só que ela é mais jovem ou êsou um pouco parecida com aquela ordinária daquela fotografia espanhola que ele tem (...)”.

¹⁴⁶¹ U 18.592.594 (621). “(...) dei aos meus olhos aquele olhar com o cabelo um pouco solto de rebolar e a língua entre os lábios (...)”.

¹⁴⁶² U 15.2409-2410594 (621). “Mas amanhã é um novo dia será. O passado era é hoje. O que agora é será depois amanhã como agora era ser ontem passado.”

highness to make himself interesting for that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser (...) she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathingsuits and lownecks (...) ¹⁴⁶³

Ao esboçar os contornos daquela figura beata, puritana, cinzenta e azeda representação da Irlanda, define por oposição os seus traços, “I hope Ill never be like her”. ¹⁴⁶⁴ É através de Dante que Molly realça a faceta humana, caritativa, samaritana de Bloom: “(...) still I like that in him polite to old women like that and waiters and beggars too (...)” ¹⁴⁶⁵

Molly faz e desfaz, diz e desdiz, dobra e desdobra o seu imenso painel imprimindo às suas memórias um movimento de ondas contínuo e desordenado, conforme à natureza ambígua e contraditória dos seus pensamentos, ¹⁴⁶⁶ como se projectasse as lembranças num espelho e estas retornassem na forma invertida de reflexo – uma outra forma de eco. Tanto manifesta a sua indiferença face às prováveis infidelidades de Bloom – “not that I care two straws now who he does it with” –, ¹⁴⁶⁷

¹⁴⁶³ U 18.1-12 (608). “Sim porque ele nunca fez uma coisa assim antes como pedir para lhe servirem o pequeno-almoço na cama com um par de ovos desde o hotel de City Arms quando costumava fingir que estava de cama com voz doente a fazer de sua majestade pra se tornar interessante para aquela velha bicha Mrs Riordan que ele bem pensava que tinha no papo e ela nunca nos deixou nem um vintém tudo para missas para ela e a sua alma grandessíssima miserável (...) tinha demasiada conversa velha de política e terremotos e o fim do mundo vamonos divertir um pouco primeiro Deus ajude o mundo se todas as mulheres fossem como ela contra fatos de banho e decotes (...)”.

¹⁴⁶⁴ U 18.12 (608) “espero nunca vir a ser como ela”.

¹⁴⁶⁵ U 18.16-17 (608). “(...) ainda assim gosto daquilo dele ser educado com mulheres idosas como aquela e criados e pedintes também (...)”.

¹⁴⁶⁶ A natureza marítima deste movimento é, também, apontada por Henke. Vide Susette Henke, *Joyce's Maraculous Sindbook* 235.

como decide averiguar e pôr cobro às situações de que desconfia, como a indiciada pela carta que, ficamos a saber, vira escrever na antevéspera:¹⁴⁶⁸ “(...) Ill knock him off that little habit tomorrow (...)”;¹⁴⁶⁹ tanto o responsabiliza pela deterioração da relação conjugal (há onze anos que Bloom se abstém de ter relações sexuais completas), como adopta uma atitude de compreensão, atribuindo a causa à morte de Rudy, “we were never the same since”;¹⁴⁷⁰ tanto critica impiedosamente os defeitos dele, “Poldy pigheaded”;¹⁴⁷¹ como lhe reconhece qualidades raras, tais como a humanidade, a sensibilidade poética e romântica que o distinguem de Boylan, bem como da maioria dos homens que conhece.

Recorda, já saudosa, os momentos sensuais com Boylan, mas não lhe perdoam a grosseria no trato, nem a insensibilidade poética, como realça no início da última ‘frase’, antes de eleger Bloom como o homem da sua vida “as well him as another”:

no thats no way for him has he no manners nor no refinement nor no
nothing in his nature slapping us behind like that on my bottom
because I didnt call him Hugh the ignoramus that doesnt know poetry
from a cabbage (...).¹⁴⁷²

¹⁴⁶⁷ U 18.53-54 (609). “não que me importe nem um bocadinho com quem é que ele o faz”.

¹⁴⁶⁸ Vide U 18.46-49 (609).

¹⁴⁶⁹ U 18.1234-1235 (635). “(...) tirolhe aquele hábitozinho amanhã (...)”.

¹⁴⁷⁰ U 18.1450 (640). “nunca mais fomos os mesmos desde então”.

¹⁴⁷¹ U 18.438 (619). “Poldy cabeçadeporco/cabeçudo”.

¹⁴⁷² U 18.1368-1371 (638). “não aquilo não são modos ele não tem maneiras nem refinamento nem nada na natureza dele dános uma palmada atrás como aquela nas minhas nádegas porque numlhechamei Hugh o burro/bronco que num sabe distinguir um poema de uma couve (...)”. O fragmento “that doesnt know poetry from a cabbage” foi introduzido a 21 de Novembro de 1921. Vide *James Joyce Ulysses. A Facsimile of Placards for the Episodes ‘Ithaca’ & ‘Penelope’*, JJA 362.

Bloom possui o dom da escrita, como Mulvey, a arte de seduzir com palavras as suas destinatárias, ao contrário de Boylan: “(...) I hope hell write me a longer letter the next time if its a thing he really likes me (...)”.¹⁴⁷³ Mas embora lhe tenha tocado o coração com um beijo, Bloom não supera Gardner a abraçar. Molly pensa nos seus amados, compara-os, indefine-os reduzindo-os a um mesmo pronome, “he”. Todos os pronomes deste passo se referem a Bloom, à exceção do último referente a Boylan, “I hope hell come on Monday”:

(...) too young then writing every morning a letter sometimes twice a day I liked the way he made love then he knew the way to take a woman when he sent me the 8 big poppies because mine was the 8th then I wrote the night he kissed my heart at Dolphins barn I couldnt describe it simply it makes you feel like nothing on earth but he never knew how to embrace well like Gardner I hope hell come on Monday (...)¹⁴⁷⁴

Uma grande parte dos pensamentos de Molly é dedicada a Mulvey, o primeiro amor, mesmo quando relembra Gardner ou momentos com Bloom. Rememora a intensidade das sensações e emoções então vividas, a primeira carta de amor lida vezes sem conta – “Mulveys was the first” –,¹⁴⁷⁵ os versos cantados enquanto esperava o

¹⁴⁷³ U 18.731-732 (624). “(...) espero que me escreva uma carta mais longa da próxima vez se for o caso de gostar realmente de mim (...)”.

¹⁴⁷⁴ U 18.327-332 (615). “(...) demasiado jovem então escrevendo todas as manhãs uma carta às vezes duas gostava da maneira como fazia amor então ele sabia como conquistar uma mulher quando me mandou a 8 papoilas grandes porque o meu era a 8 depois escrevi na noite em que me beijou o coração no celeiro do Dolphin num podia descrever aquilo simplesmente uma pessoa sentir-se como mais nada no mundo mas nunca soube abraçar tão bem quanto Gardner espero que ele venha amanhã (...)”.

¹⁴⁷⁵ U 18.748 (615). “a de Mulvey foi a primeira”.

encontro, “singing I remember shall I wear a white rose”.¹⁴⁷⁶ Com a diferença da cor da rosa, “red”, estas palavras repetem-se quando Molly tece o reencontro com Bloom, aquele que ocupou o lugar do noivo fictício da adolescência, Don Miguel de la Flora – fidalgo, como o herói beira-de-praia de “Nausicaa” –, herdeiro do apelido no epíteto jocoso com que é agraciado nesta noite memorável, “the great Suggester Don Poldo de la Flora”:¹⁴⁷⁷

(...) I never thought hed write making an appointment I had it inside my petticoat bodice all day reading it up in every hole and corner while father was up at the drill instructing to find out by the handwriting or the language of stamps singing I remember shall I wear a white rose
(...) he was the first man kissed me under the Moorish wall my sweetheart as a boy it never entered my head what kissing meant till he put his tongue in my mouth his mouth was sweetlike young (...) what did I tell him I was engaged for for fun to the son of a Spanish nobleman named Don Miguel de la Flora and he believed me that I was to be married to him in 3 years time theres many a true word spoken in jest there is a flower that bloometh (...)¹⁴⁷⁸

¹⁴⁷⁶ Versos de “Shall I Wear a White Rose or Shall I Wear a Red?”, canção, muito em voga na época, de H. S. Clarke e E.B. Framer. Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 507.

¹⁴⁷⁷ U 18.1428 (639). “o grande Ilusionista Don Poldo de la Flora”. Fragmento acrescentado na fase de revisão de provas datadas de 27 de Janeiro de 1922. Vide *James Joyce Ulysses. A Facsimile of Page Proofs for the Episodes 16-18, JJA* 270.

¹⁴⁷⁸ U 18.764-774 (625). “(...) nunca pensei que ele escrevesse a marcar um encontro tinha dentro do corpete da minha combinação todo o dia a lêla em cada buraco ou canto enquanto o pai estava a fazer a instrução pra descobrir pela caligrafia ou pela linguagem dos selos cantando recordome ponho uma rosa branca (...) ele foi o primeiro homem que me beijou debaixo da muralha mourisca meu namorado enquanto rapaz nunca me tinha percebido o que queria dizer beijar até que pôs a língua dentro da minha boca a sua boca era doce jovem (...) disse-lhe por brincadeira que estava noiva de um nobre espanhol chamado Don Miguel de la Flora e ele acreditou que eu me ia casar dentro de 3 anos em muita palavra verdadeira dita a brincar há uma flor que floresce (...)”.

Revive o despertar do desejo, da sua sexualidade, a transformação sofrida a partir do momento em cruzaram o olhar, mal se reconhecendo quando se olha no espelho, e se vê como rosa ainda branca, símbolo de pureza intocada, prestes a florir vermelha: “(...) after when I looked at myself in the glass hardly recognised myself the change (...) a splendid skin from the sun and the excitement like a rose (...)”.¹⁴⁷⁹ Tão vívidas são as memórias da primeira experiência amorosa que lhe parece que o tempo não passou, “Lord its just like yesterday to me”.¹⁴⁸⁰ Porém, o facto de Molly não se lembrar nem do nome próprio, nem dos traços do rosto dele com exactidão, agora na sombra como o do herói do livro que então lia e onde guardara a fotografia dele, revela a impossibilidade de guardar sem perda, a filigrana de sombra da memória: “he was attractive to a girl in spite of his being a little bald intelligent looking disappointed and gay at the same time he was like Thomas in the shadow of Ashlydyat”.¹⁴⁸¹ Mas lembra-se da voz, do modo como ele a chamava “Molly darling”, verso de uma canção de amor endereçada uma Molly,¹⁴⁸² única personagem com quem se identifica e com quem não se importa de partilhar o nome: “(...) Molly darling he called me what was his name Jack

¹⁴⁷⁹ U 18.645-651 (622). “(...) depois mal me reconheci quando olhei no espelho a mudança (...) uma pele esplêndida do sol e da excitação como uma rosa (...)”. O fragmento, “a splendid skin from the sun and the excitement like a rose”, foi acrescentado na fase de revisão de provas datadas de 27 de Janeiro de 1922. Vide *James Joyce Ulysses. A Facsimile of Page Proofs for the Episodes 16-18*, JJA 247.

¹⁴⁸⁰ U 18. 821 (626). “Deus é como se tivesse sido ontem para mim”.

¹⁴⁸¹ U 18.648-650 (622). “(...) ele era atraente para as raparigas apesar de ser um bocado careca inteligente parecia triste/melancólico e alegre ao mesmo tempo era como o Thomas na sombra de Ashlydyat (...)”. *The Shadow of Ashlydyat* de Mrs Henry Wood é uma história de fantasmas publicada periodicamente em *New Monthly Magazine*, de Setembro de 1861 a 1863. Vide Thornton, *Allusions in Ulysses* 491.

¹⁴⁸² Trata-se de uma canção de Will S. Hays (1871). Eis os primeiros versos: “Won’t you tell me, Mollie Darling/ That you love none else but me? / For I love you, Mollie Darling/You are the world to me (...)” (“Não me dirás Mollie Darling / Que só me amas a mim? /Porque eu amo-te Mollie Darling/ És o mundo para mim [...]”) Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 508.

Joe Harry Mulvey was it yes I think a lieutenant he was rather fair he had a laughing kind of a voice (...).¹⁴⁸³

As recordações dos amores de Molly encontram-se entretécidas de música, à semelhança do que acontece com Gretta Conroy. Versos de melodias são repetidamente entoados em diferentes nuances, especialmente de “Love’s Old Sweet Song”,¹⁴⁸⁴ como no momento em que recorda Gardner, “yes I can see his face”, e se lembra que Mulvey afinal não tinha bigode. Compassados pelas marcações gestuais que acompanham o canto, os pensamentos de Molly incorporam o som do comboio a passar, traduzido pela onomatopeia, que interrompe o fluxo descontínuo da memória:

(...) no he hadnt a moustache that was Gardner yes I can see his face
cleanshaven Frseeeeeeeeeeeeeeeeeefrong that train again weeping
tone once in the dear deaead days beyondre call close my eyes breath
my lips forward kiss sad look eyes open piano ere oer the world the
mists began I hate that istsbeg comes loves sweet sooooooooooong
(...)¹⁴⁸⁵

¹⁴⁸³ U 18.817-819 (626). “(...) Molly querida chamavame qual era o nome dele Jack Joe Harry Mulvey ele era sim tenente era mais para o louro tinha uma voz como se estivesse a rir (...)”.

¹⁴⁸⁴ Eis um passo da canção “Love’s Old Sweet Song”, poema de G. Clifton Bingham musicado pelo compositor irlandês James Lyman Molloy: “Once in the dear dead days beyond recall, /When on the world the mists began to fall, /Out of the dreams that rose in happy throng, /Low to our hearts, Love sang an old sweet song;/ And in the dusk where the firelight gleam, / Softly it wove itself into our dream. // Just a song at twilight, /When the lights are low/And the flickering shadows /Softly come and go; / Still to us at twilight, /Comes love’s sweet song (...)” (“Uma vez nos queridos dias fenecidos que não voltam, / Quando sobre o mundo começavam a cair as brumas, / Vindos dos sonhos que brotam em feliz tropel, / Baixinho para os nossos corações, o Amor cantava uma antiga doce canção; /E no crepúsculo onde a labareda cintila, / Suavemente se enredou no nosso sonho. // Apenas uma canção ao crepúsculo, / Quando as luzes estão esmorecidas / E as sombras tremeluzindo /Não e vêm suavemente; / Ainda assim para nós ao crepúsculo, / Vem a doce antiga canção d’amor [...].”) Gifford, *Notes for Joyce. An Annotation of James Joyce’s Ulysses* 56-57.

¹⁴⁸⁵ U 18.871-878 (890). “(...) não numtinha bigode esse era o Gardner consigo ver o seu rosto bem barbeado Frsiiiiiiiiiiiiiiiiii frong aquele comboio outra vez em tom de choro quando os queridos dias feneciidos que nãovol tam fechar os olhos respirar os lábios para a frente a beijar olhos tristes abertos piano antes que sobre o mundo as brumas comecem odeio aquele (br)umascomeç(em) vem a doce canção doamooooooooooooo (...)”.

Também as memórias de Bloom da sua diva estão impregnadas de música, como acontece no bar do Ormond Hotel, em “Sirens”. A música transporta-o no tempo pela música. Recorda a noite em que pela primeira vez viu e ouviu Molly e sucumbiu ao seu (en)canto de sereia: “Full voice of perfume”, “Bosom I saw, both full, throat warbling.” Num cenário de pátio madrileno, Bloom recria o passado como um entrançado de trechos de “In Old Madrid”, “Waiting”, “O My Delores”,¹⁴⁸⁶ sincopado pela palavra “Fate”, revendo-se a si e a Molly debaixo de uma pereira, substituta neste paraíso da pretensa macieira original:

– *Each graceful look...*

First night when I saw her at the Mat Dillon's in Terenure. Yellow,
black lace she wore. Musical chairs. We two the last. Fate. After her.
Fate. Round and round slow. Quick round. We two. All looked. Halt.
Down she sat. All ousted looked. Lips laughing. Yellow knees.

– *Charmed my eye...*

¹⁴⁸⁶ A balada “In Old Madrid” dá o mote ao cenário idílico, enquadrando os olhos “Spanisly” de Molly: “Long years ago, in old Madrid/ Where softly sighs of love the light guitar,/ Two sparkling eyes a lattice hid, /Two eyes as darkly bright as love's own star!” (“Há muitos anos, na velha Madrid / Onde a leve guitarra suspira suavemente de amor, / Dois olhos faiscando a treliça escondida, / Dois olhos tão obscuramente brilhantes quanto a estrela do amor!”). A canção *Waiting* tem como tema o amor, a espera, simbolizados pela imagem romântica do canto nupcial da fêmea do rouxinol: “The stars shine on his pathway, the trees bend back their leaves/To guide them to the meadow among the golden sheaves, / Where stand I, longing, loving, and listening as I wait,/ To the nightingale's wild singing, singing, sweet singing, to its mate.” (“As estrelas brilham no seu caminho, as árvores curvando para trás as folhas/ guiando-os para o prado entre os feixes dourados, / Onde estou eu, ansioso, amoroso, e enquanto espero escutando, /O canto arrebatado do rouxinol, para o seu par cantando, docemente cantando.”) Thornton, *Allusions in Ulysses* 247. Do trecho da canção “O My Delores”, da opereta *Flodora*, Bloom retém a ideia de paraíso, transformando a palmeira em pereira e dando a Molly a aura régia de Delores: “Oh my Delores, Queen of Eastern sea! / Fair one of Eden, look to the west for me! / My star will be shining, love, when you're in the moonlight calm,/ So be waiting for me by the eastern sea,/ In the shade of the shetl'ring palm.” (Oh minha Dolores, Rainha do mar oriental! / Bela do Éden, olha para o ocidente para mim! / A minha estrela estará brilhando, amor, quando estiveres no luar calmo, / Espera pois no mar oriental por mim, / Na sombra protectora da palma.”) Thornton, *Allusions in Ulysses* 239.

Singing. *Waiting* she sang. I turned her music. Full voice of perfume of what perfume does your lilactrees. Bosom I saw, both full, throat warbling. First I saw. She thanked me. Why did she me? Fate. Spanish eyes. Under a peartree alone patio this hour in old Madrid one side in shadow Dolores shedolores. At me. Luring. Ah, alluring.”¹⁴⁸⁷

(4.1.4) *Eve Cenograph*

Retornemos ao jardim de memórias de Molly. Ainda que mal se vislumbre a sua forma no caos inicial, “In the buginning was the woid”,¹⁴⁸⁸ o jardim, motivo à volta do qual se congrega a miríade de recordações, vai gradualmente, e em diferentes andamentos, adquirindo consistência e cor até à exuberância mediterrânica do quadro final. Molly, a flor alpina, tece o jardim que gostaria de ter, um “green place” “swimming in roses”, rodeando-o de uma paisagem feérica entre a montanha, o mar e os campos repletos de aromas e cores, “primroses and violets”,¹⁴⁸⁹ banhados pelas águas de

¹⁴⁸⁷ U 11.724-734 (227). “– *Cada olhar gracioso...!* Primeira noite em que a vi no Mat Dillon em Terenure. Vestia amarelo, renda preta. Cadeiras musicais. Nós dois os últimos. Destino. Depois dela. Destino. Voltas e voltas lentas. Rápido volteio. Nós dois. Todos olhavam. Pausa. Sentou-se. Todos os preteridos olhavam. Lábios sorrindo. Joelhos amarelos. / – *Encantava meus olhos...!* Cantando. Cantou *Waiting*. Eu virava-lhe as páginas [da partitura]. Voz repleta de perfume de que perfume os teus lilases. Via-lhe o colo, ambos cheios, garganta gorjeando. Primeiro vi. Agradeceu-me. Por que razão ela a mim? Destino. Olhos espanholados. Sob uma pereira sozinha num pátio esta hora na velha Madrid um lado na sombra Dolores eladolores. A mim. Encantando. Ah, encantadora.”

¹⁴⁸⁸ FW 378.29.

¹⁴⁸⁹ Anunciadora da primavera, “primeira rosa” (“primrose”), surge em *Hamlet* conotada com o prazer, na resposta de Ofélia aos avisos de Laertes contra Hamlet – “(...) the primrose path of dalliance treads (...). *Hamlet* I, iii, l. 53. (“[...] o caminho de primaveras de passos frívolos [...].”). A violeta, símbolo de modéstia e fidelidade, é aqui a cor das ligas de Molly estreadas com Boylan e a cor da tinta com que

rios e lagos, em que não faltam as vacas, talvez mágicas como as do mito e da história da abertura de *A Portrait*.¹⁴⁹⁰ Assim configurado, este quadro é uma representação hiperbólica do ideal de abundância e harmonia associado à Irlanda, “Silk of the kine”:¹⁴⁹¹

(...) I love flowers Id love to have the whole place swimming in roses
God of heaven theres nothing like nature the wild mountains then the
sea and the waves rushing then the beautiful country with the fields of
oats and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going about
that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all
sorts of shapes and smells and colours springing up even out of the
ditches primroses and violets (...) ¹⁴⁹²

Gerty escreve no diário. Esta flor ocupa um lugar de excelência junto das rosas na cultura clássica. Vide Plínio, *L'histoire naturelle* XXI (xxiv).

¹⁴⁹⁰ O jardim aparentemente ideal a que Joyce alude no início de *A Portrait*, “little green place” – em que se escutam ecos do poema de Marvell, “The Garden” –, na canção original, como vimos, “little grave” (cf. páginas 291-292 deste estudo), é reconfigurado em “Penelope” como um Éden consagrado à vida, ao amor, ao erotismo, ao excesso, resgatando o jardim transformado em cemitério pela religião do poema de Blake “The Garden of Love”:

“I went to the Garden of Love,
And saw what I never had seen:
A Chapel was built in the midst,
Where I used to play on the green.

And the gates of this Chapel were shut,
And Thou shalt not' writ over the door;
So I turn'd to the Garden of Love,
That so many sweet flowers bore,

And I saw it was filled with graves,
And tomb-stones where flowers should be:
And Priests in black gowns were walking their rounds,
And binding with briars my joys and desires.”

William Blake, “Songs of Innocence and Experience” in *The Complete Poems* 212. (“Fui ao Jardim do amor/ E vi o que nunca vira: uma capela se erguera, / Onde eu brincara e correria. // ‘Stava fechado o portão,/ E escrito na Porta Não; / Voltei ao Jardim d’Amor, /Onde houvera tanta flor, // E vi-o cheio de campas,/ Lápides em vez de flores; /E Padres de preto, em seus afazeres,/ Com silvas prendiam meus anseios & prazeres.”)

¹⁴⁹¹ Cf. página 296, n. 912 deste estudo.

¹⁴⁹² *U* 18.1557-1563 (642-643). “(...) adoro flores adorava ter a casa toda a nadar em rosas Deus do céu não há nada como a natureza as montanhas selvagens depois o mar e as ondas correndo e depois o campo lindo com os campos de aveia e trigo e todo o tipo de coisas e todo o esplêndido gado andando por ali

Com a mão de Molly, Joyce compõe mais uma variante do jardim do Éden, agora à beira-mar entre Dublin e Gibraltar, retrança diferentemente a epifania vislumbrada por Stephen em *A Portrait*, “A world, a glimmer or a flower?” É um jardim fulgente e atapetado de vegetação luxuriante, finamente entrelaçado de fragmentos de melodias, feito à imagem desta Eva-Vénus deitada entre rododendros – árvores de rosas (do grego, *rhododendron*, *rhodon* “rosa” e *dendron*, “árvore”):

(...) ah yes I know them well who was the first person in the universe before there was anybody that made it all who ah that they dont know neither do I so there you are they might as well try to stop the sun from rising tomorrow the sun shines for you he said the day we were lying among the rhododendrons on Howth head in the grey tweed suit and his straw hat the day I got him to propose to me yes first I gave him the bit of seedcake out of my mouth and it was leapyear like now yes 16 years ago my God after that long kiss I near lost my breath yes he said I was a flower of the mountain yes so we are flowers all a womans body yes that was one true thing he said in his life and the sun shines for you today yes that was why I liked him because I saw he understood or felt what a woman is (...) ¹⁴⁹³

aquilo até fazia bem ao coração ver rios e lagos e flores de toda a espécie de formas e cheiros brotando mesmo dos regos de água primaveras e violetas (...).”

¹⁴⁹³ U 18.1568-1580 (642-643). “(...) ah sim conheçoos bem quem foi a primeira pessoa do universo antes de haver alguém que fez tudo ah isso não sabem nem eu ora aí tens eles podem tentar fazer o sol não nascer amanhã o sol brilha para ti disse ele no dia em que estávamos deitados entre os rododendros do cabeço de Howth em fato cinzento de tweed e o seu chapéu de palha o dia em que o levei a pedirme (em casamento) sim primeiro deilhe um pedacinho de bolo de sementes da minha boca e era ano bissexto como agora sim há 16 anos meu Deus depois daquele longo beijo quase perdi o fôlego sim ele disse que eu era uma flor da montanha sim então somos todas flores o corpo de uma mulher essa foi a única coisa verdadeira que disse em toda a vida dele e o sol brilha para ti hoje sim foi por isso que gostei dele porque vi que entendia ou sentia o que é uma mulher (...).”

Retocado e retemperado, este esplendoroso cenário enquadra o encontro em que Bloom a pediu em casamento – momento antecedido pela partilha do fruto proibido, nesta cena substituído pelo bolo de especiarias, com o seu dilecto Adão, um Odisseus “new womanly man”,¹⁴⁹⁴ sobre o qual conjectura a possibilidade de escrever as aventuras se a memória lho permitisse: “(...) if I only could remember the 1 half of the things and write a book out of it the works of Master Poldy yes (...)”.¹⁴⁹⁵ À medida que vai rememorando o passado, Molly traça o seu auto-retrato e complementa o de Bloom, vestido a preceito para a ocasião, “the grey tweed suit and his straw hat”, pintando o retrato do artista enquanto jovem ao estilo de Lord Byron: “(...) because he was very handsome at that time trying to look like Lord Byron I said I liked though he was too beautiful for a man and he was a little before we got engaged (...)”.¹⁴⁹⁶ Realça os seus atributos de amante e relembra ou efabula as palavras que a seduziram, “yes he said I was a flower of the mountain”, e através das quais percebeu a sua sensibilidade relativamente ao feminino, “I saw he understood or felt what a woman is”.

Vejamos como, em “Lestrygonians”, Bloom repinta nostalgicamente este momento de paixão a todo o passo evocado e invocado – do qual foi única testemunha uma cabra (tão muda quanto o morcego de “Nausicaa”). Avivadas pela sensação de calor e aromas do vinho que saboreia, as memórias afluem copiosas e rutilantes: “Glowing wine on his palate lingered swallowed. Crushing in the winepress grapes of Burgundy. Sun’s heat it is. Seems to a secret touch telling me memory. Touched his

¹⁴⁹⁴ U 15.1798-1799 (403). “o novo homem feminino.”

¹⁴⁹⁵ U 18.579-580 (642-643). “(...) se eu pudesse ao menos lembrarme de 1 metade das coisas e escrever um livro das obras do Mestre Poldy sim (...).

¹⁴⁹⁶ U 18.208-210 (612). “(...) porque era muito atraente naquele tempo tentando parecerse com Lord Byron eu disse que gostava embora o achasse demasiado bonito para homem e era foi pouco antes de ficarmos noivos (...).

sense moistened remembered.”¹⁴⁹⁷ É um quadro de ruínas tumulares que vai tomando forma, um mundo de sombras, restos ou cinzas de uma completude já sempre perdida, como Bloom bem o sabe, “Fields of undersea, the lines faint brown in grass, buried cities”. Entre o céu e os rododendros, envolvidos pelos matizes da luz crepuscular reflectida no espelho de água da baía, “purple”, “Green”, “Yellowgreen”, “faint brown”, estão Molly e Bloom:

Hidden under wild ferns on Howth below us bay sleeping: sky. No sound. The sky. The bay purple by the Lion’s head. Green by Drumleck. Yellowgreen towards Sutton. Fields of undersea, the lines faint brown in grass, buried cities. Pillowed on my coat she had her hair, earwigs in the heather scrub my hand under her nape, you’ll toss me all. O wonder! Coolsoft with ointments her hand touched me, caressed: her eyes upon me did not turn away. Ravished over her I lay, full lips full open, kissed her mouth. Yum. Softly she gave me in my mouth the seedcake warm and chewed. (...) Joy: I ate it: joy. Young life, her lips that gave me pouting. Soft warm sticky gumjelly lips. Flowers her eyes were, take me, willing eyes. Pebbles fell. She lay still. A goat. No-one. High on Ben Howth rhododendrons a nannygoat walking surefooted, dropping currants. Screened under ferns she laughed warmfolded. Wildly I lay on her, kissed her: eyes, her lips, her stretched neck beating, woman’s breasts full in her blouse of nun’s veiling, fat nipples upright. Hot I tongued her. She kissed me.¹⁴⁹⁸

¹⁴⁹⁷ U 8.897-899 (144). “Vinho resplandecente tragado demorava-se no seu palato. Esmagado nos lagares de vinho de Borgonha. É o calor do sol. Parece um toque secreto contando-me memória(s). Tocados os seus sentidos humedecidos relembavam.”

¹⁴⁹⁸ U 8.899-915 (144). “Escondidos sob os fetos silvestres de Howth, abaixo de nós a baía adormecida: céu. Nenhum som. O céu. A baía púrpura junto da ponta de Lion. Verde ao pé de Drumleck.

As impressões sensoriais e emocionais registadas pelos protagonistas dão origem a diferentes quadros, tornando evidente a cegueira inerente ao testemunho: ela recorda-se dos seus corpos entre os rododendros, ele revê-a deitada entre as sombras dos fetos; ela relembra a roupa dele, ele guardou a imagem dos seios velados pela blusa; ele lembra-se das carícias, “Touched his sense moistened remembered”, da intensidade física do beijo, ela revive o despertar do desejo, o beijo que lhe suspendeu a respiração; ela arquivou as palavras que a seduziram, ele reteve a impressão visual do olhar que as suscitou, “Flowers her eyes were, take me, willing eyes”.

No seu tear vertiginoso, “deepdown torrent”, tomando como motivo as flores estreladas do papel de parede que entrevê na penumbra, “what kind of flowers are those they invented like the stars”,¹⁴⁹⁹ Molly, entrelaça os fios do encontro decisivo com Bloom com os fios dos momentos com Mulvey e Gardner, justapondo os espaços de Howth, Algeciras e Gibraltar. Este compósito jardim das delícias, versão magnificada da casa idealizada por Bloom – “Bloom Cottage. Saint Leopold’s. Flowerville” –,¹⁵⁰⁰ é finalizado com a promessa do reencontro com Bloom, “I will”,¹⁵⁰¹ reiterada e autenticada através da repetição palavra “yes”:

Amareloverde para os lados de Sutton. Campos do fundo do mar, linhas de um castanho desmaiado na erva, cidades enterradas. No meu casaco como almofada tinha o seu cabelo, bichas-cadelas nas matas de urze e ponho a mão debaixo da nuca dela, vais-me despentear toda. Oh maravilha! Frescamaciada de loções a mão dela tocava-me, acariciava-me: os olhos fixos em mim não se desviaram. Arrebatado deitei-me sobre ela, os lábios cheios abertos cheios. Beije-lhe a boca. Hum. Suavemente deu-me na boca o bolo de especiarias morno e mastigado. (...) Júbilo: comi-o: júbilo. Vida jovem, davam-me os seus lábios num trejeito. Lábios macios quentes molhados. Flores eram os seus olhos, toma-me, olhos desejosos. Rolaram seixos. Deitada quieta. Uma cabra. Ninguém. Lá em cima entre os rododendros de Ben Howth, uma cabrita-leiteira andava com passo seguro, deixando cair bagas. Escondida pelos fetos riu-se no abraço quente. Desvairadamente deitado sobre ela, beije-a: olhos, os seus lábios, o pescoço retesado, pulsando, seios cheios de mulher na sua blusa de véu de monja, mamilos cheios levantados. Quente, linguei-a. Ela beijava-me.”

¹⁴⁹⁹ U 18.1545 (642). “(...) que flores são aquelas que eles inventaram como as estrelas (...)”.

¹⁵⁰⁰ U 17.1580 (587). “Casa de campo de Bloom. De S. Leopoldo. Vilaflor.”

(...) O that awful deepdown torrent O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and the pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.¹⁵⁰²

Joyce, “like the God of the creation”, cinzela duplamente a sua assinatura no jardim de Molly. Num gesto que parece repetir o desejo de Derrida, “j’aimerais écrire d’une main de femme”, Joyce assina com a mão de Molly entre dois “yes”, usando o diminutivo do nome próprio de Shakespeare, “Will”, “I said yes I will Yes.” – a letra “w” é solfejada como “double yous”, quando a heroína pensa em escrever e se lembra dos seus erros habituais, “newp~~w~~hew with 2 double yous” –,¹⁵⁰³ e selando o final com a

¹⁵⁰¹ Joyce substituiu a palavra “would” do esboço inicial pela palavra “will”, imprimindo com esta mudança um tom de forte determinação, de comprometimento a um futuro por vir. Vide *Ulysses. A Facsimile of the Manuscript* vol 3.

¹⁵⁰² U 18.1597-1609 (643-644). “(...) Oh aquela tremenda torrente profunda Oh o mar o mar carmesim às vezes como fogo e os gloriosos pôres-do-sol e as figueiras na jardins Alameda sim e todas as ruazinhas esquisitas e as casas cor-de-rosa e azuis e amarelas e os roseirais e os jasmíns e os gerânios e os cactos e Gibraltar quando rapariga onde eu era uma Flor da montanha sim quando punha a rosa no cabelo como as raparigas andaluzas usavam ou devo usar uma vermelha sim e como ele me beijou debaixo da muralha mourisca e pensei bem tanto faz ele como outro e depois pedilhe com os meus olhos para pedir outra vez sim e depois perguntoume se eu sim para dizer sim minha Flor da montanha e primeiro pus os braços à volta dele e puxei pra baixo para mim pra ele sentir os meus seios todos perfume sim e o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero [will] Sim.”

gravação do seu sinete, a serpente sugerida pela forma da última letra, “s”, a primeira do apelido do poeta isabelino. Figuração da musa, da destinatária, Molly assina como o outro: “L’autre signe.”¹⁵⁰⁴ É através desta Penélope que Joyce consubstancia a tentativa de voo do final de *A Portrait*, que dá corpo e voz ao apelo ali esboçado, “The spell of arms and voices”.

Ao relembrar a experiência de *Ulysses* na sua última obra, Joyce deixa entrever a paciente e dedicada mão feminina, “penelopean”, que, guiando o pulso masculino, pintou, assinou e contra-assinou o auto-hetero-retrato final dessa tela, composta por “seven hundred and thirtytwo strokes”, número de páginas da primeira edição de *Ulysses* (2 de Fevereiro de 1922, quadragésimo aniversário de Joyce), sem esquecer o agradecimento a Maurice Darantière, “thank Maurice”, responsável pela tipografia de Dijon que abraçou o repto de Sylvia Beach de dar a obra à estampa:

(...) and eighteenthly or twentyfourthly, but at least, thank Maurice, lastly when all is zed and done, the penelopean patience of its last paraphe, a colophon of no fewer than seven hundred and thirtytwo strokes tailed by a leaping lasso – who thus at all this marvelling but will press on hotly to see the vaulting feminine libido of those interbranching ogham sex upandinsweeps sternly controlled and easily repersuaded by the uniform matteroffactness of a meandering male fist?¹⁵⁰⁵

¹⁵⁰³ *U* 18.731 (624). “‘newphew’ com 2 duplos ‘yous’/tus”.

¹⁵⁰⁴ “Deux mots pour Joyce”, *UG* 143. “O outro assina.”

¹⁵⁰⁵ *FW* 123.3-10. “(...) decimoitavamente ou vigesimaquartamente, mas pelo menos, obrigado Maurice, por fim quando tudo está zito e feito, a penelopeana paciência da última rubrica, um cólofon de não menos do que trintaeduas pinceladas finalizado por um laço – o qual assim com todo este maravilhamento ardentemente/calorosamente prosseguirá ainda para ver a abobadada libido feminina daquelas bifurcaçõesinúmeradas de ímpetuoritmoparacimaeparadentro de sexo ogham severamente controladas e

Efígie multifacetada e tributo velado a Nora,¹⁵⁰⁶ “Penelope” apresenta-se, a um tempo, como microcosmos, inscrição tumular, “colophon” (do grego *kolophon* “topo”, “auge”, “toque final”) e rubrica colossal da obra, “paraphe”.

Joyce comemora a escrita como o feminino no passo de *Finnegans Wake* citado em epígrafe, retomando diferentemente as duas palavras mais frequentes no canto polifônico de Molly, “O” e “yes”: “ – Oyessoyess! (...) Hullo Eve Cenograph in prose and worse every Allso’s night.”¹⁵⁰⁷ É um cenotáfio lavrado como “Cenograph”, do grego, *kenographos* (*kenos*, “vazio”, *graphos*, “escrita”), “escrita vazia”, proscênio de uma singular coreografia de espectros ou sombras timbrada pela expressão “Allso’s night”, “All souls’ night”. Mortalha entretecida de várias vozes – “The soul of everyelsesbody rolled into its olesoleself” –,¹⁵⁰⁸ esta tela noturna feita e desfeita pela voz áfona de Molly constitui uma extraordinária representação da escrita enquanto inscrição e apagamento, um monumento à ausência do evento, da presença, da verdade, da visão, um admirável jardim de escrita grafado no feminino por uma Molly-Eva-Eco-Dibutade: “O, O, her fairy setalite! Casting such shadows to Persia’s blind!”¹⁵⁰⁹

facilmente repersuadidas pela uniforme objectividade de um serpenteante punho masculino?” (A palavra “ogham” é a designação do primitivo alfabeto irlandês.)

¹⁵⁰⁶ Nora terá sido o mais importante modelo para a composição de Molly, como defende no seu estudo ou biografia, Brenda Maddox *Nora: The Real Life of Molly Bloom*.

¹⁵⁰⁷ *FW* 488.20-23. “Osimmosimm! (...) Viva Cenografio de Eva em prosa e piorverso todas as Noites de todas as Fantalmas.” “Hullo Eve” ecoa o título provisório de “Clay”, um conto de *Dubliners*, “Hallow Eve” (“Halloween”), história protagonizada pela figura patética de uma mulher de meia-idade, solteira e virgem, Maria.

¹⁵⁰⁸ *FW* 329.18-19. “A alma do corpodetodososoutros enrolada para dentro do seu velhoúnicoser.”

¹⁵⁰⁹ *FW* 583.16-18. “Oh, Oh, a fantástica cerdadepedra dela! Projectando sombras como essas para o cego da Pérsia (na persiana).” A palavra “setalite”, resultante da junção de “seta” e “lite” (do grego *lithos*), sugere pela proximidade fónica a palavra satélite, bem como com “set-alight” (“acender”, “acesa”, “incendiar”, “incendiada”).

(In) Conclusão

He's the mightiest penumbrella I ever flourished on behind the shadow of a post!

James Joyce, Finnegans Wake

Ironie douloureuse d'un autoportrait ...

Jacques Derrida, La vérité en peinture

Começamos por invocar as palavras de James Joyce quase no final de *Finnegans Wake*: “Sole shadow shows”.¹⁵¹⁰ Com estas três palavras começadas pela letra “s”, triplo sibilar (ou quádruplo, se contarmos com o “s” final) da língua bífida da serpente,¹⁵¹¹ Joyce retrata a sua arte como uma arte da cegueira, e, no mesmo lance, legenda e assina os seus auto-retratos. Como que assumindo o estatuto de *skiagraphos*, atribuído por Sócrates aos mestres das artes da ilusão ou da criação de fantasmas (pintores e poetas), o autor reafirma de forma pungente a impossibilidade de escrever (ou desenhar) sem perda, conta a interminável gesta da sua jornada órfica, celebrando a sua desapareição, a sua ausência.

Escuta-se nestas palavras o queixume ou “grief” – como Derrida preferiu chamar-lhe, como se viu –, a melancolia infinda, o luto impossível pelo desejo de propriedade, de presença, de verdade, de representação, de visão ou de revelação da inevitável invisibilidade, ou, nas palavras do filósofo (ditas embora num outro

¹⁵¹⁰ *FW* 565.13-17. “Só a sombra mostra.”

¹⁵¹¹ Figuração do sinete do autor e celebração do nome de Shakespeare, a letra “s” marca o início e o fim de *Ulysses*, como se viu; para Derrida, é a letra da singular pluralidade da disseminação. Cf. páginas 487 e 186 deste estudo.

contexto): “Ironie douloureuse d’un autoportrait (...).”¹⁵¹² É uma nota enlutada perpassada ao mesmo tempo por um certo júbilo que dá conta da tentativa fracassada de apropriação, “amante e desesperada”, da língua *do* outro e, *ipso facto*, de si próprio – de ex-apropriação de si *como* outro: “The word is my Wife”.¹⁵¹³ Ou seja, diz a *experiência* da língua, da reinvenção da língua, da provação ou da paixão do que sempre fica por dizer, por ver, por tocar ou por alcançar, numa palavra, do desejo da unidade ou da plenitude da palavra perdida – “In the house of breathings lies that word, all fairness” – ,¹⁵¹⁴ condição ou sopro da escrita, da secreta inscrição ou da tatuagem de tinta e sangue no corpo da língua e no corpo, no próprio corpo e no corpo do próprio, magnificamente descrita por Derrida: “(...) un tatouage, une forme splendide, cachée sous le vêtement, où le sang se mêle à l’encre pour en faire voir de toutes les couleurs.”¹⁵¹⁵

Joyce louva os seus retratos, os seus espectros, tecidos de lágrimas de tinta e sangue, resgatados das trevas – do que não se pode ver, o “inviso”, nem saber, o “insabido” –, obra-prima, “the mightiest penumbrella”, forjada para além e por detrás da sombra, “behond the shadow”, enquanto in-finito (quer dizer, finitamente infinito, de cada vez infinito) endereçamento ao outro, patente nas palavras citadas em epígrafe: “He’s the mightiest penumbrella I ever flourished on behond the shadow of a post!”¹⁵¹⁶ O elogio da sombra que atravessa a sua escrita, traçada na noite e assinada, como referimos, com uma mão *feminina*, qual epitáfio de si ou testemunho do seu apaixonado

¹⁵¹² “+R (par-dessus le marché)”, *La vérité en peinture*, 203. “Ironia dolorosa de um auto-retrato (...).”

¹⁵¹³ *FW* 167.5. “A palavra é a minha Mulher.”

¹⁵¹⁴ *FW* 249.6. “Na casa dos respirares/ alentos/sopros jaz essa palavra, toda beleza.”

¹⁵¹⁵ *MoA* 85-86. “(...) uma tatuagem, uma forma esplêndida, escondida debaixo da roupa, em que o sangue se mistura a tinta para a fazer ver de todas as cores.”

¹⁵¹⁶ *FW* 462.21. “É o mais poderoso canetasombrinha que alguma vez floresci paralémedetrás da sombra de um escritopostal.”

martírio – “*Martyrology*” –,¹⁵¹⁷ toma neste passo a forma de um campo de túmulos marejados de sal (de lágrimas) e de flores azuis – figuração da escrita joyciana, “*unreadable Blue Book of Eccles, édition des ténèbres*”,¹⁵¹⁸ e também a cor tradicionalmente ligada à melancolia (“blue” é em língua inglesa sinónimo de melancolia, de tristeza), realçada aqui pela sugestão de ecos de sinos em toque de finados, “bluebells”: “There’ll be bluebells blowing in salty sepulchres the night she signs her final tear. Zee End. But that’s a world of ways away.”¹⁵¹⁹

Este elogio da sombra comemora o adeus da presença, a ausência, o apagamento ou morte de quem escreve. A escrita, como tentámos demonstrar com Derrida, acusa a clivagem constitutiva do *autos*, a divisibilidade que interrompe a coincidência de si consigo, a circularidade odisseica ou o retorno ao mesmo como o *mesmo* e, por conseguinte, o que nela se dá a ver é a sua heteronomia redobrada num reenvio infinito – *mais de um* –, a reverberação de várias vozes na im-própria voz. Se a memória e a identidade são já sempre representação de representação, pintura de pintura, não-verdade de não-verdade, ou ficção de ficção, se não há presença nem percepção originárias, se é genésica a ligação entre a escrita e a (imemorialidade da) memória, ou seja, se tudo começa por uma singular repetição, por uma singular reprodução, como ensina o filósofo, não é possível arquivar, reconstituir ou retratar um evento, salva-guardando-o *como tal*, ou seja, em “carne viva”; não é possível plasmar uma vida ou um “eu” segundo o princípio de identidade una, de similitude ou fidelidade representativa. No lugar do *autos*, do *bios*, fica a inscrição da ilisibilidade absoluta ou

¹⁵¹⁷ FW 349.24. “Martirologia”. Cf. páginas 261 e 302 deste estudo.

¹⁵¹⁸ FW 179 (27). Citado por Derrida em *MemA* 39. Cf. página 220 deste estudo.

¹⁵¹⁹ FW 28.28. “Haverá campainhas/sininhos azuis a desabrochar em sepulcros salgados na noite em que ela assina a sua lágrima (farrapo, rasgão, fúria) final. Z(o) Fim. Mas isso é um mundo de caminhos perdidos.”

do silêncio do que não se reduz à presentificação e à percepção, uma figuração do infigurável que atesta a ausência, a impossibilidade de anamnese, em suma, um memento da ruína originária, do luto impossível, a cripta *em memória de si*. O que se furta à guarda e, portanto, à apropriação sem resto, o que não escapa à errância, ao desvio ou ao desastre, é justamente aquilo que, paradoxalmente, garante a *sobrevivência*. A morte, uma certa morte como, lembramos, nota o filósofo, passeia-se entre as palavras.¹⁵²⁰ A desfiguração ou a ruína do *autos*, do *sujeito*, do *bios*, comprova a fatalidade que une a morte à palavra e à vida, confirmando, quer a essência testamentária da escrita como *suplemento* (em sentido derridiano) da presença, da memória, da verdade, ou do “mundo de caminhos perdidos” celebrados por Joyce, quer a melancolia sem fim do “eu” antes ou para além do “sujeito” na sua dimensão tradicionalmente metafísica, quer dizer, autocrática e egológica, personagem de papel da ficção onisciente. A autobiografia enquanto *auto-bio-tanato-hetero-grafia* é, como Derrida tão bem soube dizê-lo, a *arte do cenotáfio*: “*Disparu est le sujet. Le disparu apparaît, absent au lieu même du monument commémoratif, revenant à la place vide marquée par son nom. Art du cénotaphe.*”¹⁵²¹

¹⁵²⁰ Cf. página 186-187 deste estudo.

¹⁵²¹ “+R (par-dessus le marché)”, *La vérité en peinture*, 205. “Desaparecido é/está o sujeito. O desaparecido aparece, ausente no próprio lugar do monumento comemorativo, regressando ao lugar vazio marcado pelo seu nome. Arte do *cenotáfio*.”

Bibliografia principal

- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- . *De la grammatologie*. Paris: Editions Minuit, 1967.
- . *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires, 1967.
- . *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972.
- . *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Positions*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- . *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- . *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion, 1978.
- . *Éperons*. Paris: Flammarion, 1978.
- . *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion. 1980
- . *L'oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions: textes et débats avec Jacques Derrida*. Ed. Lévesque, Claude, Christie V. McDonald. Montréal: VLB Éditeur, 1982
- . *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- . *Ulysse gramophone*. Paris: Galilée, 1987.
- . *Feu de la cendre*. Paris: Des Femmes, 1987.
- . *Psyché. Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 1987.
- . *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- . *Signéponge*. Paris: Seuil, 1988.
- . *Limited inc*. Paris: Galilée, 1990.
- . *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- . e G Bennington. *Jacques Derrida*. Paris: Seuil, 1991.

- . *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 1991.
- . «This Strange Institution called Literature» in *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1991.
- . *Points de suspension*. Paris: Galilée, 1992.
- . *Passions*. Paris: Galilée, 1993.
- . *Sauf le nom*. Paris: Galilée, 1993.
- . *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- . *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994.
- . *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.
- . *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée, 1996.
- . *De l'hospitalité*. Paris: Calman-Lévy, 1997.
- . *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997.
- . “Un ver à soie” in *Voiles*, Hélène Cixous et Jacques Derrida. Paris: Galilée, 1998.
- . *Demeure*. Paris: Galilée, 1998.
- . “L’animal que donc je suis” in *l’Animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*. Ed. Marie-Louise Mallet. Paris: Galilée, 1999.
- . *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.
- . e C. Malabout, *La contre-allée*. Paris: Louis Vuitton, 1999.
- . *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.
- . *Artaud le Moma*. Paris: Galilée, 2002.
- . *Papier Machine*. Paris: Galilée, 2001.
- . e E. Roudinesco. *De quoi demain... Dialogue*. Paris: Galilée, 2001.
- . *Parages*. Paris: Galilée, 2003.

- . *Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis le poème*. Paris: Galilée, 2003.
- . *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris: Galilé, 2003.
- . *Voyous*. Paris: Galilée, 2003.
- . “Qu’est que c’est une traduction relevante?” in *L’Herne, Derrida*. Ed. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. Paris: Editions de l’Herne, 2004.
- . “L’histoire du mensonge. Prolégomènes” in *L’Herne, Derrida*. Ed. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. Paris: Editions de l’Herne, 2004.
- . E Gérard Farasse. *Déplier Ponge*. Villeneuve-d’Ascq: Presses universitaires, 2005.
- . “Penser à ne pas voir” in *Annali I* (Fondazione Europea del Disegno - Fondation Adami) (2005).
- . *Séminaire. La bête et le souverain*. Volume I (2001-2002) Paris: Galilée, 2008 ; *Séminaire. La bête et le souverain*. Volume II (2002-2003). Paris: Galilée, 2010.
- . *Margens da filosofia*, tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés, sd.
- . *O monolinguismo do outro ou a Prótese de Origem*, tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2001.
- . *Véus ... à vela*, tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Quarteto, 2001.
- . *Políticas da amizade*, tradução de Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.
- . *Carneiros*, tradução de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2008.
- . *Vadios*, tradução de Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Gonçalo Zagalo. Coimbra: Palimage, 2009

- . *Memórias de cego. O auto-retrato e outras ruínas*, tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- Joyce, James. *Dubliners* [1914]. Ed. Robert Scholes (in consultation with Richard Ellmann). New York: Viking Press, 1959.
- . *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916] (The definitive text corrected from Dublin Holograph by Chester G. Anderson). Ed. Richard Ellmann. London: Granada, 1983.
- . *Epifanias*. Ed. Giorgio Melchiorre (edição bilingue). Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1982.
- . *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1939.
- . *Giacomo Joyce*. Ed. Richard Ellmann. London: Faber and Faber, 1983.
- . *The Critical Writings*. Ed. Ellsworth Mason e R. Ellmann. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993)
- . *The James Joyce Archive*. Eds. Michael Groden *et al.* New York and London: Garland Publishing, 1978.
- . *Letters of James Joyce*. Vol. I. Ed. Stuart Gilbert. New York: Viking Press, 1966. Vols. II e III. Ed. Richard Ellmann. New York: Viking Press, 1964.
- . *Poems and Shorter Writings*. Eds. Richard Ellmann *et al.* London: Faber and Faber, 1991.
- . *Stephen Hero: Part of the first Draft of 'A Portrait of the Artist as a Young Man'*. Ed. Theodore Spencer (revised edition with additional material and a Foreword by John J. Slocum and Herbert Cahoon). London: Jonathan Cape, 1977.

- . *Selected Letters of James Joyce*. Ed. Richard Ellmann. New York: New Directions, 1963.
- . *Ulysses* [1922]. Ed. Hans Walter Gabler. London: Penguin Books, 1986.
- . *Ulysses* (The 1922 text). Ed. Jeri Johnson. London: Oxford University Press, 1993.
- . *Ulysses*. 3 vols. A Facsimile of the Manuscript. With a Critical Introduction of Harry Levin and a bibliographical preface by Clive Driver. London: Faber and Faber, in association with The Philip H & A. S.W. Rosenbach Foundation, 1975.

Bibliografia secundária

- Abel, Elizabeth. "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to Delacroix".
Critical Inquiry 6: 3 (spring 1980).
- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*.
Oxford: University Press, 1977.
- Adams, Robert Martin. *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*.
New York: Oxford University Press, sd.
- Adams, Timothy Dow. *Telling Lies in Modern American Autobiography*. Chapel Hill
and London: University of North Carolina Press, 1990.
- Adert, Laurent e Eric Eigenmann (eds). *L'histoire dans la littérature: Actes du 2ème
Colloque de la relève universitaire en études littéraires, Université de
Genève, 6-7 juin 1997*. Genève: Librairie Droz, 2000.
- Alberti, Leon Battista. *De pictura*, tradução de Jean-Louis Sheffer. Paris: Macula, 1992.

- Alpers, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventh Century*. Chicago: University Press of Chicago, 1983.
- Amon, Santiago. “Une révolution du regard”. *Courrier de l’Unesco*: (décembre 1980).
- Anderson, Linda. *Autobiography*. London: Routledge, 2001.
- . *Women and Autobiography in the Twentieth Century: Remembered Futures*. London: Prentice Hall, 1996.
- Andrade, Carlos Drummond de, *Auto-retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.
- Antologia do Furismo Italiano* (org., trad., introd. e notas de João Mendes Ferreira). Lisboa: Ed. Vega, 1979.
- Appia, Adolphe. *A obra de arte viva* (tradução e notas de Redondo Júnior). Lisboa: Arcádia, sd.
- Apollinaire, Guillaume. *Chroniques d’art*. Paris: Gallimard, 1960.
- Aristóteles. *Poetics*. (tradução de James Hutton) New York: W.W Norton & Company, 1982.
- Attridge, Derek (ed.). “An Interview with Jacques Derrida” in *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992.
- . *Joyce Effects: On Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- . (ed.) *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- . “Language, sexuality and the reminder in *A Portrait of the Artist as a Young Man*” in *James Joyce and the Difference of Language*. Ed. Laurent Milesi. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

- . “Suivre Derrida” in *L’ Herne, Derrida*, ed. Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. Paris: Éditions de l’Herne, 2004.
- Aubert, Jacques. *The Aesthetics of James Joyce*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Bailly, Jean-Cristophe. *L’apostrophe muette*. Paris: Hazan, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Balthus/Rilke, *Mitsou*. Lisboa: Relógio d’Água, 2002.
- Barasch, Moshe. *The Language of Art: Studies in Interpretation*. New York: New York University Press, 1997.
- Barthes, Roland. *L’obvie et l’obtus: essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, 2 vols. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976.
- Bayer, Raymond. *História da estética*, tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- Beaujour, Michel. *Miroirs d’encre: Rhétorique de l’autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- Bennett, Joan. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. London: Cambridge University Press, 1945.
- Benveniste, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I. Paris: Éditions Minuit, 1966.
- . *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, II. Paris: Éditions Minuit, 1974.
- Bernardo, Fernanda. “Femininografias: pensar-habitar-escrever o mundo no feminino” in *Quem tem medo dos feminismos? Actas do Congresso Feminista 2008*. Vol. II. Funchal: Nova Delphi, 2008.
- Bérard, Victor. *Les phéniciens et l’Odyssée*, vol. II. Paris: Librairie Armand Colin, 1927.

- Berg, Christian, Frank Durieux, Geert Lernout (ed). *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and Arts*. Berlin: De Gruyter, 1995.
- Berger, John, et al. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1977.
- Dewey, John. *Art as Experience* [1934]. New York: Perigee Books, 1980.
- Bergson, Henri. *Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1929.
- Berman, Art. *Preface to Modernism*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- Berry, Ellen E.. *Curved Thought and Textual Wandering: Gertrude Stein's Postmodernism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Bíblia Sagrada*. Lisboa: Depósito das Escrituras Sagradas, 1968.
- Bishop, John. *Joyce's Book of the Dark*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993.
- Blake, William. *Complete Writings*. London: Oxford University Press, 1966.
- . *The Complete Poems*. Ed. W. H. Stevenson. London: Longman, 1989.
- Blamires, Harry. *The Bloomsday Book: A Guide through James Joyce's Ulysses*. London, Methuen, 1980.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- . *L'attente, l'oubli*, Gallimard, Paris, 1962
- . *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- . *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Le pas au-delà*. Paris: Gallimard, 1973.
- . *La folie du jour*. Paris: Fata Morgana, 1973.
- . *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1993.

- . *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.
- Borges, Jorge Luis, *Prosa completa* (3 vols). Barcelona: Editorial Bruguera, 1985.
- . *Ficciones*. Madrid: El Mundo, 2001.
- Bowen, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce. Early Poetry through Ulysses*. Dublin: Gill and MacMillan, 1975.
- Bowen, Zack & James F. Carens (eds). *A Companion to Joyce Studies*. Wesport: Greenwood, 1984.
- Bradbury, Malcolm, and James McFarlane. *Modernism, 1890-1930*. London: Penguin Books, 1991.
- Breslin, James E.. "Gertrude Stein and the Problems of Autobiography." In *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Ed Estelle C. Jelinek. London: Indiana University Press, 1980.
- Brewster, Dorothy. *Virginia Woolf*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1963.
- Bruno, Giordano. *Le Banquet des Cendres*. Paris: Éclat, 1992
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Budgen, Frank. *James Joyce and The Making of Ulysses*. London: Oxford University Press, 1972.
- Butler, Christopher. *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900-1916*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Butor, Michel. *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1975.
- Byatt, A. S. *Portraits in Fiction: Based on the Heywood Hill Annual Lecture 2000, The National Portrait Gallery*. London: Vintage, 2002.
- Cardoso, Abílio Hernandez, *De Itaca a Dublin: Ulysses ou a odisseia da palavra*. Doc.diss. Universidade de Coimbra, 1991.

- Carroll, Lewis. *Through the Looking-Glass in The Works of Lewis Carroll*. Ed. Roger Lancelyn Green. London: Paul Hamlyn, 1965.
- Cixous, Hélène. *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris: Ed. Bernard Grasset, 1968.
- . *Savoir*. In *Voiles*, Hélène Cixous et Jacques Derrida. Paris: Galilée, 1998.
- Clay, Jean. *L'impressionnisme*. Paris: Éditions Hachette Réalités, 1992.
- Celan, Paul. "O Meridiano", in *Arte Poética, O Meridiano e outros textos*, tradução de João Barrento. Lisboa: Ed. Cotovia, 1996.
- Cendrars, Blaise. *Poésies complètes*. Paris: Éditions Denoël, 1944.
- Corbett, David Peters. *The World in Paint: Modern Art and Visuality in England, 1848-1914*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- Culley, Margo. *American Women's Autobiography: Fea(s)ts of Memory*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Danius, Sara. *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*. Ithaca & London: 2002.
- De Man, Paul. *The Rethoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press, 1984.
- . *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Oxford: Routledge, 1996.
- Devlin, Kimberly J.. "See ourselves as others see us: Joyce's Look at the Eye of the Other", *PMLA* 104: 5 (October 1989).
- Devlin, Kimberly and Marilyn Reizbaum (ed.). *Ulysses-En-Gendered Perspectives*. Columbia: University of South Carolina, 1999.
- Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985.
- . *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

- . *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.
- . *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Minuit 2001.
- Dorner, Alexander. *The Way beyond 'Art'*. Ann Arbor (Michigan): UMI, 1999.
- Drucker, Johanna. *Theorizing Modernism: Visual Art and the Critical Tradition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Eakin, Paul John. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. New Jersey: Princeton University Press, [imp. 1988].
- . *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca: Cornell University, 1999.
- . *Touching the World: Reference in Autobiography*. New Jersey: Princeton University Press. 1992.
- Eakin, Paul John (ed.). *The Ethics of Life Writing*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- Edel, Leon. *The Psychological Novel*. London: Ruppert Hart-Davies, 1955.
- Egan, Susanna. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill [etc.]: University of North Carolina Press, 1999.
- . *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- Ehrenzweig, Anton. *The Hidden Order of Art*, London: Granada University Press, 1977.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1965.
- . *Ulysses on the Liffey*. London: Faber and Faber, 1974.
- . *The Consciousness of Joyce*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Ezra, Abraham Ibn, *Commentary on Pentateuch*. New York: Menorah Publ., 1988.
- Flaubert, Gustave. *La tentation de Saint Antoine*. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1921.

- . *Correspondance*, vol. II. Paris: Gallimard, 1980.
- Fokkema, Douwe W.. *História Literária: modernismo e pós- modernismo*. Lisboa, Ed. Vega, sd.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- French, Marilyn. *The Book as World: James Joyce's Ulysses*. New York: Paragon House, 1993.
- Frank, Joseph. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- Frontisi-Ducroux, F. e Jean-Pierre Vernant. *Dans l'œil du miroir*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1997.
- Furness, R. S.. *Expressionism*. Norfolk: Methuen, 1973.
- Gashé, Rodolphe. “La souveraineté du sujet” in *Derrida à Coimbra*. Ed. Fernanda Bernardo. Viseu: Palimage, 2005.
- Gardies, André. *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- Genette, Gérard. *Figures I*, Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- . *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- . *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Gifford, Don. *Joyce Annotated. Notes for Dubliners and a Portrait of the Artist*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1982
- . *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkley: University of California Press, 1988.
- Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A Study*. London: Faber and Faber, 1972.
- Gilot, Françoise e Carlton Lake. *A minha vida com Picasso*. Lisboa: Europa América, 1965.

- Goethe, Johann W. *Faust* (tradução de António de Ornellas). Ed. Paulo Quintela. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1953.
- Goldberg S. L.. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*. New York: Barnes and Noble, 1961.
- . *Joyce*. London: Oliver and Boyd, 1962.
- Goldman, Arnold. *The Joyce Paradox: Form and Freedom in his Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1966.
- Gombrich, Ernest. *L'Art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, traduit de l'anglais par Guy Durand. Paris: Gallimard, 1971.
- . *Ombres portées: leur représentation dans l'art occidental* (trad. Jeanne Bouniort). Paris: Gallimard.1996.
- Gordon, John. *James Joyce's Metamorphoses*. Dublin: Gill & Macmillan, 1981.
- Gorman, Herbert. *James Joyce: A Definitive Biography*. London: John Lane, 1941.
- Gose, Elliott B.. *The Transformation Process in James Joyce's Ulysses*. Toronto: University of Toronto Press, 1980.
- Gosse, Edmund (1986). *Father and Son: A Study of Two Temperaments*. London: Penguin Books.
- Groden, Michael, *Ulysses in Progress*, Princeton, Princeton University Press, 1977.
- Gusdorf, Georges. *Auto-bio-graphie: lignes de vie*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- . *Les écritures du moi: lignes de vie*. Paris: Éditions Odile Jacob, 1991.
- Garcia, Maribel Porcel. “Luna Benamor de Vicente Blasco Ibañez y «Penelope» en *Ulysses* de James Joyce: un estudio comparativo” in *Silverpowdered Olivetrees: Reading Joyce in Spain*. Ed. Jeffrey Simons. Sevilla: Universidad De Sevilla- Secretariado De Publicaciones, 2003.
- Harrison, Charles. “On the Surface of Painting”. *Critical Inquiry*. 15. 2 (Winter 1989).

- Hart, Clive and David Hayman (eds.). *James Joyce Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Hayman, David. *Re-forming the Narrative: Towards a Mechanics of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- . “Ulysses and Motherwell: Illustrating as Affinity”, *James Joyce Quarterly*. 26. 4 (Summer 1989).
- . *Ulysses: The Mechanics of Meaning*, Madison: University of Wisconsin Press, 1970.
- Henke, Suzette. *Joyce’s Moraculous Sindbook*. Columbus: Ohio State University Press, 1978.
- . and Elaine Unkless, eds. *Women in Joyce*. Urbana: University of Illinois Press, 1982.
- . *James Joyce and the Politics of Desire*. London: Routledge, 1990.
- Herring, Philip (ed.). *Joyce’s Notes and Early Drafts for Ulysses: Selections from the Buffalo Collection*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1975.
- Hess, Hans. *Pictures as Arguments*. London: Sussex University Press, 1975.
- Hobhouse, Janet. *Everybody Who Was Anybody: A Biography of Gertrude Stein*. New York [etc.]: Doubleday, 1975.
- Hoffmeister, Adolf. “The Game of Evenings”. *Granta*, 89 (Spring 2005).
- Hokney, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Masters*. London: Thames and Hudson, 2006.
- Holroyd, Michael. *Works on Paper: The Craft of Biography and Autobiography*. London: Little, Brown and Co., 2002.
- Hopkins, Viola. “Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James”, *PMLA* 76: 5 (December 1961).

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twenty-Century Art Forms*. London: Methuen, 1985.
- Jacobs, Karen. *The Eye's Mind: Literary Modernism and Visual Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- Jakobson, Roman. *Une vie dans le langage: autoportrait d'un savant* (trad. Pascal Boyer). Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- Milesi, Laurent (ed.). *James Joyce and the Difference of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Jay, Paul. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984.
- Josipovici, Gabriel. *The Lessons of Modernism*. London: Macmillan Press Ltd., 1977.
- Kenner, Hugh. *Dublin's Joyce*. Bloomington: Indiana University Press, 1956.
- . *Joyce's Voices*. London: Faber and Faber, 1978.
- . *Ulysses*. London: George Allen & Unwin, 1980.
- Kestner, Joseph. *The Spatiality in the Novel*. Detroit: Wayne State University Press, 1978.
- Killeen, Terence. *Ulysses Unbound*. Dublin: Wordwell & National Library of Ireland, 2005.
- King, Nicola. *Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Korg, Jacob. *Language in Modern Literature: Innovation and Experiment*. Brighton: The Harvester, 1979.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.
- Kristeva, Julia. *Semiótica do Romance*: Lisboa, Arcádia, 1977.

- Philippe Lacoue-Labarthe. *Phrase*. Paris: Bourgois, 2000.
- Lagny, Anne. *L'autobiographie moderne* (ed). Lille: Univ. Charles de Gaulle, 1997.
- Lee, Hermione *The Novels of Virginia Woolf*. London: Mathuen & Co Ltd, 1977.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986.
- Lessing, G.E. *Dramaturgie d' Hambourg*, trad. M. de Suckau. Paris: Librairie Académique Didier, 1885.
- . *Estética* (tradução e prólogo de Juan C. Probst). Buenos Aires: Ed. Univ. de Buenos Aires, 1949.
- Levenson, M. H.. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Levin, Harry, *James Joyce*, Norfolk, New Directions, 1960.
- Lévinas, Emanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Paris: Kluwer Academic, 1961.
- . *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Kluwer Academic Publishers, Dordrecht/Boston/London, 1974.
- . *Le visage de l'autre* (dessins de Martin Tom Dieck). Paris: Seuil, 2001.
- . *Noms propres*. Montpellier: Fata Morgana, 1976
- Litz, Walton. *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*. London: Oxford University Press, 1961.
- Lobner, Corinna del Greco. "James Joyce and Italian Futurism". *Irish University Review* 15: 1 (Spring 1985).
- Loss, Archie. "Joyce's Use of Collage in *Ulysses*". *JML* 9: 2 (May 1982).
- Lotman, Yuri. *Estética e semiótica do cinema* (tradução de Alberto Carneiro). Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

- Love, Jean O. *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*. Berkeley: California University Press, 1977.
- Machado, José Pedro (coord.). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1991.
- . *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.
- McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.
- Maddox, Brenda. *Nora: The Real Life of Molly Bloom*. New York: Houghton Mifflin, 2000.
- Mahon, Peter. *Imagining Joyce and Derrida: Between Finnegans Wake and Glas*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Marcus, Laura. *Virginia Woolf*. Plymouth: The Northcote House Publishers, 1997.
- Marin, Louis. *Le portait du roi*. Paris: Minuit, 1981.
- Massing, Jean Michel. *Du texte à l'image: la Calomnie d'Apelle et son iconographie*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.
- Matoré, Georges. *L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1976.
- Mellow, James R. *Charmed Circle: Gertrude Stein & Company*. New York [etc.]: Praeger, 1974.
- Mendilow, A.A.. *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972.
- Mercanton, Jacques [1967]. *Les heures de James Joyce*. Arles: Actes du Sud et l'Aire, 1988.
- Merlau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Michaud, Ginette, "Joyce ∞, ou l'infini en fiction" in *Études françaises* 30: 1 (1994).
- . e Sherry Simon. *Joyce*. Ville LaSalle: Éditions Hurtubise HMH Itée, 1996.

- . *Battements du secret littéraire. Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*. Paris: Hermann Éditeurs, 2010.
- Milesi, Laurent (ed.). *James Joyce and the Difference of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Mitchell, W.J.T.. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- . “*Ut Pictoria* Theory: Abstract Painting and the Repression of Language”. *Critical Inquiry* 15: 2 (Winter 1989).
- . “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”. *Critical Inquiry* 6:3 (Spring 1980).
- Murphy, Marguerite S. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992.
- Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1966.
- Nancy, Jean-Luc. *Le sujet de la philosophie. Typographies I*. Paris: Aubier-Flammarion, 1979.
- . *Les Muses*. Paris: Galilée, 1994.
- . *Le regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.
- . *À l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- . *Noli me tangere*. Paris: Bayard, 2003.
- Nathan, Monique. *Virginia Woolf par elle-même*. Bourges: Éditions du Seuil, 1956.
- Norris, Margot. *Joyce's Web: The Social Unraveling of Modernism*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- . (ed.) *A Companion to James Joyce's Ulysses: Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives* [*Case Studies in Contemporary Criticism*, ed. Ross C. Murfin]. Boston and New York: Bedford Books, 1998.

- Olney, James (ed.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: University Press, 1980.
- Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- . *Memory & Narrative: The Weave of Life-Writing*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998.
- Ovídio. *Les Métamorphoses* (tradução de Georges Lafaye). Paris: Belles Lettres, 1957.
- Paulhan, Jean. *La peinture cubiste*. Paris: Éditions Gonthier, 1971.
- Peake, Charles H.. *James Joyce: The Citizen and the Artist*. Stanford: Stanford University Press, 1977.
- Pereira, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago and London: the University of Chicago Press, 1986.
- . *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Malden: Blackwell, 2002.
- Platão. *Phèdre* (tradução de Léon Robin). Paris: Les Belles Lettres, 1947.
- . *La République* (tradução de Émile Chambry). Paris: Les Belles Lettres, 1948.
- . *Théétète* (tradução de Auguste Diès). Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- . *Lettres* (tradução e introdução de Luc Brisson). Paris: Flammarion, 1994.
- . *Crátilo* (tradução de Maria José Figueiredo). Lisboa: Stória Editores, 2001.
- . *Fedro* (tradução de José Ribeiro Ferreira). Lisboa: Edições 70, 1997.
- . *A República* (tradução de Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

- Plínio, o Velho. *Histoire Naturelle* (tradução de M. E. Littré). Paris: J. J. Dubochet-Lechevallier, 1860.
- Pontilis, Jean-Bertrand. *En Marge des Nuits*. Paris: Gallimard, 2010.
- Praz, Mario. *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts* (The A.W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1967). Princeton: Bolligen Series, 1970.
- . “Notes on James Joyce”. In *Ulysses and the Waste Land*. Eds. R.G. Collins and K. McRobbie. Manitoba: University of Manitoba Press, 1972.
- Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 2002.
- Rickard, John S. *Joyce’s Book of Memory. The Mnenotechnic of Ulysses*. Durham, London: Duke University Press, 1999.
- Riffaterre, Michael. “Syllepsis”. *Critical Inquiry* 6:4 (Summer 1980).
- Robbins, Ruth. *Subjectivity*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Roughley, Alan. *James Joyce and Critical Theory. An Introduction*. London: Harvester Wheathsheaf, 1991.
- . *Reading Derrida Reading Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 1999.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions* [1782]. Paris: Gallimard, 1973.
- Sacks, Oliver. *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. New York: Vintage Books, 1985.
- . *Seeing Voices: A Journey into the World of the Deaf*. New York: Vintage Books, 1990.
- . *An Anthropologist on Mars*. New York: Vintage Books, 1995.
- . Sacks, Oliver. *The Island of the Colourblind*. New York: Vintage Books, 1997.

- Santo Agostinho. *As Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1942.
- Santos, Isabel Pedro dos. "*Presumptuous thing!*": *as mulheres e a autobiografia na literatura inglesa*. Doc.diss. Universidade de Coimbra 1998.
- Sartiliot, Claudette. *Citation and Modernity: Derrida, Joyce, and Brecht*. Norman: University of Oklahoma Press, 1993.
- Scholes, Robert. *Elements of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1968.
- . *Protocolos de leitura* (tradução de Lígia Gutterres). Lisboa: Edições 70, 1991.
- . "Stephen Dedalus, Poet or Esthete?". *PMLA* 79: 4 (September 1964).
- Scott, Bonnie Kime. *Joyce and Feminism*. Bloomington: University of Indiana Press, 1984.
- Schork, R. J.. *Greek and Hellenic Culture in Joyce*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Seckel, Hélène *et al.* (orgs). *Les Demoiselles d'Avignon*. Paris: Éditions du Musée Picasso, 1988.
- Selz, Peter. *Beyond the Mainstream: Essays on Modern and Contemporary Art*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. London: Methuen, 1987.
- . *Romeo and Juliet*. London: Arden Shakespeare, 1997.
- Sicari, Stephen. *Joyce's Modernist Allegory. Ulysses and the History of the Novel*. Columbia: University of South Carolina Press, 2001.
- Simons, Judy. *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1990.
- Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego in Obra Essencial de Fernando Pessoa* (vol. I). Ed. Richard Zenith. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

- Smith, Robert. *Derrida and Autobiography*. Cambridge: CUP, 2002.
- Smith, Sidonie and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- . eds. *Getting a Life: Everyday Uses of Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996
- . eds. *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas* [1933]. London: Penguin Books, 1986.
- . *Everybody's Autobiography* [1937], London: Virago, 1985
- . *Writings and Lectures 1909-1945*. Ed. Patricia Meyerowitz (with an introd. by Elizabeth Sprigge). Baltimore: Penguin Books, 1974.
- . *Writings*. Ed. Catharine R. Simpson and Harriet Chessman. 2 vols. New York: The Library of America, 1998.
- Steiner, Wendy. *Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Sutherland, Donald. *Gertrude Stein: A Biography of Her Work*. New Haven: Yale University Press, 1951.
- Thomas, Rosalind. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge: University Press, 1992.
- Thornton, Weldon. *Allusions in Ulysses: An Annotated List*. Chapel Hill: University of California Press, 1968.
- Tindall, W.Y.. *James Joyce: His Way of Interpreting the Modern World*. New York: Charles Scribner's Sons, 1950.

- Toklas, Alice B. *The Alice B. Toklas Cookbook* [1954], Connecticut: The Lyons Press, 1998.
- . *What is Remembered* [1963]. London: Cardinal, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- Trilling, Jacques. *James Joyce ou l'écriture matricide* (précédé de "La Veilleuse" de Jacques Derrida). Belfort: Éditions Circé, 2001.
- Wells, H. G.. *Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain* (since 1866). New York: Macmillan, 1934.
- . *The Country of the Blind: and Other Stories*. London: Longmans, 1954.
- Wawrzyck, Jolanta W. e Marlena G. Corcoran (ed.). *Gender in Joyce*. Gainesville: The University Press of Florida, 1997.
- Wilde, Oscar. *The Complete Works*. Ed. Merlin Holland. Glasgow: HarperCollins, 2003.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own* [1929]. London: Hogarth Press, 1935.
- . *Collected Essays*. 4 vols. London: The Hogarth Press, 1968-1972.
- . *Orlando. A Biography* [1928]. Ed. Brenda Lyons (a facsimile of 1928 text). London: Penguin Books, 1993.
- . *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*. Ed. with an introduction and notes by Jeanne Schulkind. Sussex: The University Press, 1976.
- . *Mrs. Dalloway* [1925]. Harmondsworth: Penguin Books, 1992.
- . *The Diary of Virginia Woolf* [1953]. Ed. Anne Oliver Bell and Andrew McNeillie. 5 vols. London: The Hogarth Press, 1977-1984.

———. *The Letters of Virginia Woolf*. Ed. Nigel Nicolson. 6 vols. London: Hogarth Press, 1975-1980.

———. *The Waves* [1931]. Harmondsworth: Penguin Books, 1951.

———. *To the Lighthouse* [1927]. Ed. Morris Beja. London: Macmillan, 1970.

Yates, Frances. *The Art of Memory*. London: Pimlico, 1996.

———. *Theatre of the World*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Índice

Introdução	1
I – Auto-retrato em ruínas	
(1.) A génese arruinada do traço ou do grafema	15
(1.1) <i>Algures</i>	15
(1.2) <i>The voices blend and fuse in clouded silence</i>	28
(1.3) <i>A arte da fuga ou o jogo infinito da representação</i>	52
(1.3.1) <i>A palavra e a escrita: uma fábula recitada</i>	60
(1.3.2) <i>...history repeating itself with a difference: a farmácia de Circe</i>	76
(1.3.3) <i>Outra forma de contar</i>	96
(2.) ... j'écris sans voir: entre a palavra perdida e a palavra prometida	107
(2.1) <i>Le sujet est une fable</i>	107
(2.1.2) <i>Ecce animot</i>	126
(2.1.3) <i>... c'est moi mais je n'y suis plus</i>	136
(2.2) <i>Plus d'un...</i>	157
(2.2.1) <i>The sheeted mirror</i>	180
(2.3) <i>Mémoires...murmories</i>	185
(2.3.1) <i>l'invu e l'insu</i>	202
(2.3.2) <i>... shadows shadows multiplying</i>	215
(3.) Memórias de cego: autobiografia e auto-retrato	231
(3.1) <i>Penser à ne pas voir</i>	231
(3.1.1) <i>...plusieurs voix...</i>	257
II - Shut your eyes and try to see	
(1.) Retratos do artista: a arte da cegueira	283

(1.1) ... <i>the curve of an emotion</i>	283
(1.1.2) <i>Words. Was it their colours?</i>	289
(1.1.2) <i>A world, a glimmer or a flower?</i>	327
(2.) Auto-retrato de cego: Ulysses	335
(2.1) ... <i>beginnings and endings</i>	335
(2.2) <i>Signatures of all things I am here to read</i>	366
(3.) O jogo de olhares e de cegueiras: ... je vois sans voir...	393
(3.1) ... <i>if he were a painter</i>	393
(3.1.1) ... <i>shadows entwined...</i>	402
(3.1.2) ... <i>try the dark to see</i>	434
(4.) Memórias de Molly Bloom: ... ghosts in the mirror	447
(4.1) ... <i>within the mist</i>	447
(4.1.2) <i>Echoland!</i>	454
(4.1.3) ... <i>j'écrit dans les ténèbres...</i>	466
(4.1.4) <i>Eve Cenograph</i>	480
(In)Conclusão	489
Bibliografia	495

