

Do mito ao romance: Uma leitura lévi-straussiana do *Ulisses* de James Joyce

Raquel de Azevedo¹

166

O que significa reproduzir um determinado objeto? Afundar-se nas condições de produção do autor e, portanto, nos problemas da análise infinita, como cogita o personagem do conto de Jorge Luis Borges que desejava reescrever o Quixote de Cervantes? Para Pierre Menard, conta-nos Borges, não se tratava de compor outro Quixote, mas de repetir o livro preexistente em outra língua. Pierre Menard julgava que a única diferença entre sua tarefa e uma demonstração teológica ou metafísica era que os filósofos publicam as etapas intermediárias de seu trabalho e ele havia eliminado todos os rascunhos. Reproduzir um objeto significaria, em outro sentido, entender como funcionam suas relações internas, replicando-as em relações análogas? Esse parece ser o caminho do estruturalismo de Lévi-Strauss no conjunto de sete livros que compõe as *Mitológicas*. Mas, no famoso fragmento de *A origem dos modos à mesa* chamado *Do mito ao romance*, o autor se pergunta o que acontece quando a reprodução falha, isto é, quando o objeto perde sua organização interna e se torna incapaz de se reproduzir como tal. A degradação das estruturas de oposição do mito em um conjunto de episódios sucessivos sem articulação precisa entre si está associada a uma sujeição a periodicidades mais curtas, seja em seu

¹Doutora em Filosofia pela PUC-RJ. Contato: raquelazevedo@gmail.com

conteúdo, seja nas condições de produção das narrativas. O decaimento em serialidade que Lévi-Strauss identifica na passagem do pensamento mítico ao gênero romanesco é, antes de mais nada, um problema de reprodução para a tradição oral.

Um mito, tal como concebido por Lévi-Strauss a partir do pensamento ameríndio, não possui uma versão original, só é possível conhecê-lo por intermédio de suas traduções sucessivas, o que significa que as operações de transformação pelas quais o mito chega ao antropólogo não são estruturalmente distintas daquelas que se dão entre uma população e outra ou no interior de uma mesma população. Ao afirmar que todo mito é, por natureza, tradução, Lévi-Strauss coloca-o em contínuo com a antropologia. Fundo e forma se tornam indistintos: as *Mitológicas* são o mito da mitologia, ou seja, são mais uma versão dos mitos que toma como objeto. O problema metodológico que se impõe a Lévi-Strauss é, assim, a definição da unidade de um mito diante de uma análise interminável. A análise mítica não passa pela decomposição das sequências narrativas até que se atinja uma unidade secreta que dê a chave de sua diversidade. Se os temas míticos se desdobram ao infinito, sua unidade é apenas tendencial, uma versão sem inércia.

167

Em *A origem dos modos à mesa*, Lévi-Strauss se interessa por uma transformação particular em que os mitos assumem a configuração de um encadeamento de episódios sucessivos. Sua hipótese é de que a passagem de uma periodicidade de ciclos anuais ou sazonais a outra com ciclos mais curtos, mensais ou diários, envolve uma transformação não apenas no conteúdo dos mitos, mas na própria construção da narrativa. Lévi-Strauss compara dois mitos tukuna que se caracterizam por encadear episódios que aparentemente poderiam se estender indefinidamente. No mito de Monmaneki (M₃₅₄), cada episódio diz respeito a uma experiência matrimonial do herói, a sequência que caracteriza o mito é a de uma coleção sucessiva de esposas que um marido aventureiro encontra entre os animais. Por sua vez, o mito de Cimidyüë (M₆₀) ilustra o caso simétrico de uma esposa abandonada pelo marido nas mãos de animais que nunca a tratam como mulher. A sucessão de episódios corresponde às diferentes formas

como os animais a tomam como sujeito ou objeto alimentar. Embora os dois mitos exibam a forma de uma narrativa em episódios, Lévi-Strauss explica que no mito de Monmaneki há por trás da forma serial uma construção cujos elementos sempre se encadeiam com precisão. Esse não é o caso das aventuras de Cimidyuë, em que o número de episódios, a ordem em que estão dispostos e os tipos a que pertencem parecem resultar de uma invenção mais livre, pronta para se liberar das restrições do pensamento mítico, nas palavras de Lévi-Strauss. A história de Cimidyuë se localizaria em um ponto de transição entre a estrutura mítica e o romance.

168

Além de tratar dos problemas da aliança (ora mais próximas, ora mais afastadas do clã), o mito de Cimidyuë se caracteriza por apresentar uma passagem do código estelar para o código lunar. O encadeamento de episódios sucessivos é acompanhado, portanto, pela emergência de formas mais curtas de periodicidade e a própria narrativa é marcada por um esforço em fazer coincidir o desenrolar dos acontecimentos com a alternância entre o dia e a noite. Os mitos que apontam essa passagem de uma periodicidade longa para uma periodicidade curta são marcados por essa oposição entre as constelações e a lua, pólos entre os quais o sol ocupa uma posição intermediária e exerce uma função ambígua (pois está associado, simultaneamente, à transição das estações e à alternância entre o dia e a noite). Porém, algo de irreversível ocorre quando a substância mítica incorpora períodos curtos não apenas no conteúdo de suas narrativas, mas em sua própria estrutura. “Como a roupa torcida e retorcida pela lavadeira para espremer a água que contém, a matéria mítica vai deixando escapar seus princípios internos de organização” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 116). Ao incorporar o conteúdo da periodicidade curta, o conteúdo estrutural do mito se dissipa. As estruturas de oposição que caracterizam a substância mítica se degradam em estruturas de reduplicação. Os episódios sucessivos, todos no mesmo molde, assumem o próprio lugar da estrutura. “Já sem nada, ou quase nada, a dizer, o mito só dura sob a condição de repetir-se” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 117).

Tudo se passa como se a necessidade de cobrir períodos mais curtos obrigasse a esticar o mito por dentro, numa operação que rompe

irremediavelmente sua elasticidade. Lévi-Strauss argumenta que essas narrativas marcadas por episódios sucessivos, situadas, portanto no limite de sua capacidade de reprodução, se assemelham ao folhetim. A estrutura análoga do mito de episódios soltos e do folhetim decorre de sua submissão a formas curtas de periodicidade: a sucessão regular entre o dia e a noite, no caso dos mitos, e as necessidades técnicas da sociedade industrial, no caso do folhetim. Ou seja, a periodicidade curta provém, nos mitos, da natureza do significado e no romance é imposta de fora, como exigência prática do significante. Temos, como diz Lévi-Strauss, a lua visível em seu movimento aparente, de um lado, e a tiragem da imprensa escrita, de outro. Mas embora o mito de episódios e o folhetim compartilhem uma estrutura serial, são em sentidos opostos que parecem operá-las. Para entregar um final em que todos os conflitos se resolvem, o folhetim encontra na “recompensa dos bons e na punição dos maus” algo vagamente semelhante à estrutura fechada do mito, isto é, à capacidade da substância mítica de articular os episódios sucessivos de modo ordenado e sistemático. Por outro lado, os mitos tukuna relatados por Lévi-Strauss (e tantos outros que trazem a marca da serialidade) se afastam do paradigma mítico porque não acabam realmente. A história que contam não é fechada, explica Lévi-Strauss, “ela começa com um acidente, continua com aventuras desanimadoras e sem futuro e acaba sem resolver a carência inicial, já que o retorno do protagonista não conclui nada” (LÉVI-STRAUSS, 2006, p. 118). É como se o conteúdo das narrativas refletisse o processo de degradação irreversível de uma estrutura de oposições marcadas em uma estrutura de repetição. O destino do herói corresponde à forma da narrativa.

Embora não trate do problema a partir da oposição entre estruturas discretas e estruturas contínuas, Walter Benjamin identifica entre as narrativas de tradição oral e o romance moderno uma passagem marcada pelo fenômeno do empobrecimento da experiência. Se a arte de narrar se identifica, sob tantos aspectos, com a atividade do artesão, essa modalidade de miséria a que se refere Benjamin se confunde com a própria dissolução técnica do processo de trabalho do artesão. Benjamin explica, no texto *O narrador* de 1936, que dois tipos de narrativas são reunidos sob o teto da

oficina do artesão: aquela elaborada por alguém que vem de longe, sendo a figura do marinheiro comerciante seu representante mais exemplar, e outra produzida por alguém que conhece as histórias e as tradições do local, sendo o camponês sedentário seu transmissor mais usual. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, tendo sido cada mestre também outrora um aprendiz ambulante. “No sistema corporativo”, conclui Benjamin, “associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 199). O desaparecimento da narrativa na esfera do discurso é inseparável do fim que o desenvolvimento capitalista dá à oficina do artesão.

170

A memória do narrador é breve, diz Benjamin, e o que importa para o ouvinte é assegurar a possibilidade de reprodução da narrativa. Nesse sentido, as *Mitológicas* consistem em um sistema de memória que se estende por todo continente americano, dado pelas transformações que os mitos mantêm entre si. No segmento *Do mito ao romance*, Lévi-Strauss procura entender como funciona a perda de memória dos mitos, sua incapacidade estrutural de reprodução que se expressa na serialidade dos episódios. Na sequência d’*A origem dos modos à mesa*, na parte chamada *A viagem de canoa da lua e do sol*, Lévi-Strauss indica que a periodicidade curta, particularmente o problema da transição entre o dia e a noite, é a dimensão temporal de relações que também podem se expressar espacialmente, seja na distância em que as populações buscam suas alianças matrimoniais, seja no grau de afastamento entre o sol e a terra. Trata-se, portanto, de três eixos que se entre-exprimem: 1) a alternância regular entre o dia e a noite, de modo que suas respectivas durações jamais se tornem iguais às das estações; 2) o grau mais próximo ou afastado em que os integrantes de um clã buscam suas esposas, conforme as regras de casamento endogâmicas ou exogâmicas a que estão submetidos; 3) a distância entre o sol e a terra e os mundos podre e queimado que resultam de sua disjunção ou conjunção, respectivamente. Toda medida arbitrada em um dos eixos tem uma medida correspondente em outro. Uma aliança muito

endogâmica, por exemplo, corresponderia à proximidade ao mundo queimado e a um dia muito longo.

Nesse sentido, pensemos na transformação que o *Ulisses* de James Joyce opera em relação à *Odisseia* de Homero. A temporalidade homérica leva em conta os dez anos em que Ulisses está engajado na guerra de Troia e outros dez que leva para retornar à Ítaca e recuperar o lugar em sua casa ao lado de sua esposa Penélope e de seu filho Telêmaco. Joyce reduz o perambular do herói de 20 anos para 18 horas, uma longa odisseia reduzida a um longo dia, 16 de junho, próximo ao solstício de verão no hemisfério norte. A estrutura elaborada por Joyce, em que o uso da linguagem parece capaz de destruir tempo e espaço², segundo Eugène Jolas, editor da revista *transition* em que Joyce publicou *Finnegans Wake* em fascículos, é comparável à noção ameríndia de um dia eterno, máxima conjunção entre o sol e a terra. A periodicidade curta em que se engaja a versão de Joyce da *Odisseia* é a dimensão temporal do problema espacial associado a um dia que nunca é seguido por uma noite (o mundo queimado). As transformações do tempo cronológico, questão fundamental para as vanguardas da década de 1930 e para o pensamento utópico de forma geral, encontram, nas *Mitológicas*, uma correspondência com as transformações no tempo atmosférico, que é regulado por uma relação espacial correspondente.

171

Os mitos conjuram o contínuo em sua estrutura, pois nele reside a impossibilidade de reproduzir um sistema de significações. Vemos que a noção de contínuo se confunde com uma noção de limite na análise mítica. É também através do conceito de contínuo que Leibniz estabelece uma noção incipiente de passagem ao limite na famosa carta ao matemático Christian Wolff, publicada na revista *Acta eruditorum* em 1713. Segundo a lei do contínuo, o limite e aquilo que é por ele limitado devem ser

²“O verdadeiro problema metafísico hoje é a palavra. A época em que o escritor fotografava a vida a seu redor com a mecânica das palavras que evocavam o daguerreótipo está felizmente chegando ao fim. O novo artista da palavra reconhece a autonomia da linguagem e, consciente do fluxo do século XX em direção à universalidade, tenta elaborar uma visão verbal que destrói o tempo e o espaço”. (“The real metaphysical problem today is the word. The epoch when the writer photographed the life about him with the mechanics of words redolent of the daguerreotype, is happily drawing to its close. The new artist of the word has recognized the autonomy of language and, aware of the twentieth century current towards universality, attempts to hammer out a verbal vision that destroys time and space”) (JOLAS, 1929, p. 40).

considerados como diferentes graus do mesmo. É através desse artifício que é possível considerar, por exemplo, a relação entre o ponto e a linha ou entre o repouso e o movimento como relações entre um caso particular e seu caso geral, desde que se tome o ponto como uma linha infinitamente pequena e o repouso como um movimento evanescente. Nas *Mitológicas*, o caso limite são os mitos de episódios sucessivos. A serialidade dos mitos é estudada a partir das propriedades do conjunto que ela limita. O limite não é dado, portanto, pelo último elemento de uma série, mas pela própria série em seu conjunto e pela impossibilidade de reprodução do objeto que ela indica.

Além do encurtamento temporal em relação à *Odisseia*, o limite que a estrutura de *Ulisses* aponta é também o da guerra de trincheiras. Não significa que Joyce replique a pobreza de experiência com que os combatentes retornavam do campo de batalhas, fenômeno mencionado por Benjamin no texto *Experiência e pobreza* de 1933, mas é possível dizer que o livro incorpora a transformação do próprio aspecto formal da guerra. “A força centrípeta de múltiplas frentes tornava impossível que um único homem processasse tudo”³, argumenta Stephen Kern em *The culture of time and space* (KERN, 2003, p. 300). A guerra já não podia ser capturada por um único ponto de vista, como indicam os próprios estrategistas militares estudados pelo autor. “O comandante moderno não é nenhum Napoleão que esteja com seu uniforme brilhante em uma colina. Mesmo com os melhores binóculos seria improvável que ele visse muito e seu cavalo branco seria um alvo fácil para inúmeras baterias”⁴ (SCHLIEFFEN apud KERN, 2003, p. 300). Para Kern, as inovações estratégicas decorrentes do aumento do

172

³“The centripetal force of multiple fronts made it impossible for one man to process everything” (KERN, 2003, p. 300).

⁴ “The modern commander-in-chief is no Napoleon who stands with his brilliant suite on a hill. Even with the best binoculars he would be unlikely to see much, and his white horse would be an easy target for innumerable batteries” (SCHLIEFFEN apud KERN, 2003, p. 300). Schlieffen prossegue: “O comandante está mais na retaguarda em uma casa com escritórios amplos, onde telégrafos, telefones e demais instrumentos de sinalização sem fio estão à mão, enquanto uma frota de automóveis e motos, prontos para as viagens mais longas, aguardam por ordens. Aqui, em uma poltrona confortável diante de uma grande mesa, o moderno Alexandre observa todo o campo de batalha em um mapa. Daqui ele diz, via telefone, palavras inspiradoras e aqui recebe os relatórios dos comandantes do exército e dos balões e dirigíveis que observam os movimentos do inimigo e detectam suas posições”. (“The commander is farther to the rear in a house with roomy offices, where telegraph and wireless, telephone and signalling instruments are at hand, while a fleet of automobiles and motorcycles, ready for the longest trips, wait for orders. Here, in a comfortable chair before a large table, the modern Alexander overlooks the whole battlefield on a map. From here he telephones inspiring words, and here he receives the reports from army corps commanders and from balloons and dirigibles which observe the enemy's movements and detect his positions”). (p. 300)

alcance dos armamentos utilizados no conflito, o que inclui os bombardeios com aviões a partir de 1916, permitem caracterizar a primeira guerra como uma guerra cubista.

Há uma poderosa analogia entre a mudança estrutural na arte da guerra [...] e a mudança na pintura de uma perspectiva de um ponto de fuga único para as múltiplas perspectivas do cubismo. A descrição de Leed da nova estratégia sugere algumas outras comparações com o cubismo. “Defesa em profundidade”, ele escreve, “significava a fragmentação da coerência, a quebra de qualquer estrutura geométrica clara, a dissolução da companhia em pequenos e independentes esquadrões e bolsões de defensores”⁵ (KERN, 2003, p. 305-306).

A fragmentação e a superposição de perspectivas são técnicas centrais em *Ulisses*. Jo Anna Isaak argumenta, em *James Joyce and the cubist esthetic*, que o décimo capítulo do livro, *As rochas ondulantes* (na tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro), é um bom exemplo do uso desses artificios.

173

As texturas do capítulo “As rochas ondulantes”, superpostas, escorregam para trás e para dentro umas das outras, dimensão narrativa sobre dimensão narrativa em um desconcertante intercâmbio reflexivo. O ponto de vista muda de uma frase para outra, de modo que o leitor deve estar continuamente alerta para seguir as variações de escala e de ângulo de visão. Passamos de uma visão em primeiro plano para uma visão panorâmica, de uma perspectiva externa para uma perspectiva interna, da loja de frutas Thornton’s para o Merchant’s Arch, da casa de Dedalus para as salas de leilão de Dillon. As cenas se acumulam uma em cima das outras e existem simultaneamente no mesmo lugar. Quando estamos prestes a nos orientar, a cena muda – outro ajuste de tonalidade, dimensão e ritmo⁶ (ISAAC, 1981, p. 77).

⁵ “There is a striking analogy between this structural change in the art of war [...] and the shift in painting from single vanishing point perspective to the multiple perspectives of Cubism. Leed’s description of the new strategy suggests some other parallels with Cubism. ‘Defense in depth’, he wrote, ‘meant the fragmentation of coherence, the shattering of any clear, geometrical structure, the dissolution of the company into small, independent squads and pockets of defenders’”. (KERN, 2003, p. 305-306)

⁶“The textures of the Wandering Rocks chapter, superimposed, slip behind and within each other, plane upon narrative plane in bewildering reflexive interchange. The viewpoint changes from one sentence to another so that the reader must be continually on the alert to follow the variations of scale

Cada evento é apresentado inúmeras vezes, segundo um ponto de vista distinto. O que se mantém invariável não é um objeto a que se referem os diferentes pontos de vista, mas a entrecorrespondência entre eles. Esse o modo pelo qual o perspectivismo joyceano poderia estabelecer uma imagem tão completa de Dublin que, conforme as palavras do próprio escritor a um amigo, na hipótese de um desaparecimento repentino da cidade, seria possível reconstruí-la através do livro. Por fim, *As rochas ondulantes* se encerra com um aumento da fragmentação dos eventos, de modo que a velocidade da narrativa parece se ampliar. O capítulo se inicia com uma descrição relativamente longa dos passos do padre Conmee pela cidade. Mas logo o número de interrupções e de alusões a incidentes de seções anteriores se torna mais frequente e a narrativa sofre tamanha fragmentação que nenhum ponto de vista se sustenta por mais do que algumas frases. Vemos, portanto, que a estrutura de *Ulisses* traz em si os limites da decomposição da narrativa a que se refere Lévi-Strauss, mas é exatamente a partir dessa fragmentação que Joyce imagina ser possível compor um espaço.

and angle of vision. We shift from a close-up to a bird's-eye view, from an external to an internal perspective, from Thornton's fruit shop to the Merchant's Arch, from the Dedalus home to Dillon's auction rooms. Scenes pile on top of one another and exist simultaneously in the same place. When we are about to find our bearings the scene shifts – another adjustment of tonality, plane and rhythm". (ISAAK, 1981, p. 77)

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense: 1994.

ISAAK, J. A. "James Joyce and the cubist esthetic". *Mosaic*, v. 14, n. 1, p. 61-90, 1981.

JOLAS, E. The revolution of language and James Joyce. In: BECKETT, S. et al. *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress*. London: Faber and Faber, 1929.

JOYCE, J. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KERN, S. *The culture of time and space, 1880-1918*. Cambridge: Havard University Press, 2003.

LEIBNIZ, G. W. *La naissance du calcul différentiel*. Trad. Marc Parmentier. Paris: Vrin, 1995.

LÉVI-STRAUSS, C. *A origem dos modos à mesa*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

_____. *O cru e o cozido*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

175

RESUMO:

No famoso fragmento do terceiro volume das *Mitológicas* chamado *Do mito ao romance*, Lévi-Strauss alerta para o risco de degradação em serialidade das estruturas de oposição que caracterizam a substância mítica. Este trabalho procura investigar em que consiste o contínuo que os mitos repelem e a natureza do limite que o romance moderno traz em sua estrutura.

Palavras-chave: Mito; Romance; Contínuo.

ABSTRACT:

In the famous fragment of *Mythologiques'* third volume called *From myth to novel*, Lévi-Strauss warns against the risk that the oppositional structures that characterize the mythical substance could degenerate into serialization. This work aims to investigate in what consists the continuum that the myths repel and the nature of the limit that the modern novel brings in its structure.

Keywords: Myth; Novel; Continuum.

Recebido em: 6/8/2019

Aceito em: 15/10/2019