

Exilados de James Joyce: Amor como prisão

Flavio Pereira Senra (Professor, IFRJ, Pós-doutorando, Ciência da Literatura, UFRJ)

Rafael Ottati (Doutorando, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: Escrita entre 1912 e 1916, *Exilados* é a única peça teatral de James Joyce, renomado escritor do século XX. Ao ser publicada em 1918, a referida peça não encontrou diretores que ousassem adaptá-la ao teatro, já que seu tema-central é a defesa incondicional da liberdade humana de decidir o que fazer e a quem amar. O tema do amor, visto como libertação máxima dos grilhões da sociedade, contudo, mostra-se contraditório, uma vez que amar relaciona-se intimamente com o possuir. O protagonista, Richard Rowan, vive um triângulo amoroso, em que seu melhor amigo deseja roubar sua esposa – e ele, por princípios rígidos próprios, decide não agir contra esse instinto. Este artigo pretende analisar a obra através dessa relação conturbada entre liberdade amorosa e prisão/tabu social, através dos pensadores Immanuel Kant, Zygmunt Bauman e Roland Barthes.

Palavras-chave: Moral; Exilados; Discurso Amoroso.

Abstract: *Exiles* [*Exilados*], written between 1912 and 1916, is the only play by James Joyce, renowned writer of the twentieth century. Published in 1918, that piece did not find directors who dared to adapt it to the theater, as its central theme is the unconditional defense of human freedom to decide what to do and whom to love. The theme of love, seen as the ultimate liberation from the shackles of society, however, seems contradictory, because love is closely related to owning. The protagonist, Richard Rowan, lives a love triangle in which his best friend wants to steal his wife - and he, in his own hard principles, decides not to act against that instinct. This article aims to analyze the play through this troubled relationship between prison and freedom loving / social taboo, through thinkers Immanuel Kant, Zygmunt Bauman and Roland Barthes.

Keywords: Morality; Exiles; Love Discourse

INTRODUÇÃO: TENSÃO EM *DI-ÁLOGOS*

Publicada em 1918, *Exilados* é a única peça teatral escrita por James Joyce, um dos mais renomados escritores do século XX. Por conta disso, ela compartilha com o restante de sua obra em prosa o pensamento mordaz de um escritor ciente do seu poder linguístico e estético. *Exilados* pode não apresentar o fluxo de consciência – sua característica mais marcante – ou o tom irônico que caracterizam a escrita de Joyce, porém apresenta situações que beiram o limite, em que as falas são pontuadas de emoções conflitantes.

As emoções são o ponto nevrálgico da peça, a qual se assemelha tematicamente a outra de suas pequenas obras, *Giacomo Joyce*, em que o narrador, com tons biográficos, é casado, porém não se aflige moralmente em se apaixonar pela sua aluna particular. Neste caso, o triângulo amoroso ocorre, porém com outros coloridos: Richard Rowan, o maior articulador da obra, é o homem casado cujo melhor amigo, Robert, é apaixonado, já havia alguns anos, pela sua esposa, Bertha. A ação gira em torno de Richard, de forma que a grande maioria das falas dos personagens são ditas por ele ou são sobre ele.

Sua devoção ao amor sem amarras é emblemática, acima de tudo. Richard defende que a sociedade possui laços de posse em todos os seus níveis: no de indivíduo, no de cidadão e, principalmente, no de amante. A tradição que envolve o matrimônio, para o personagem, conforme será exposto em pormenores ao longo do presente artigo, é castradora. Sua luta, portanto, é contra a moral vigente, uma vez que ele defende que sua esposa, a despeito do casamento, tenha liberdade para escolher relacionar-se com um amante.

Toda a ação dramática da peça delinea-se através de conversas entre dois personagens apenas, ou seja, “diálogos”. Nesses, que ocupam a maioria das páginas do livro, as personagens se confrontam, expõem seus pensamentos, seus sentimentos, seus dilemas pessoais, suas vontades, seus defeitos, suas paixões. Duas personagens em cena são, sempre, a quantidade perfeita para se causar tensão e, através dela, o drama se concretiza, exposto visceral e explicitamente.

Pode-se organizar o pensamento moral da peça – e a discussão protagonizada pelas ações de Richard – em três dicotomias, a saber: Homem e Sociedade, em que se necessita de uma ordem que regule as vontades das pessoas que fazem parte desse grupo; Autonomia e Controle, em que embora seja parte de uma rede, o indivíduo – em luta com seu lado de cidadão – busca exercer aquilo que quer e que acha sensato a si próprio; e, finalmente, Amor e Prisão – em que a tradição romântica aliada à moralidade que rege a união matrimonial ditam preceitos normativos e expectativas quanto aos papéis desempenhados pelos cônjuges que são simplesmente confrontados pela personagem em questão.

Através dessas três dicotomias, Richard Rowan tece suas considerações sobre a moral castradora que impera na sociedade em que vive e, ao longo da peça, confronta-a, assim como leva as outras personagens a fazer o mesmo. Este artigo pretende, então, apresentar como a moral vigente no início do século XX, ainda muito parecida com a de hoje em dia, que rege as relações amorosas, é confrontada pelo personagem principal da peça e, em igual maneira, como essa mesma moral acaba por resistir às investidas ácidas e filosóficas desse personagem.

AMOR E PRISÃO

Inicialmente, deve-se estabelecer ao leitor deste artigo que Richard Rowan empreende ao longo dos atos de *Exilados* uma vigorosa crítica à sociedade no tocante ao quanto de liberdade individual o cidadão pode usufruir. Destaca-se que Richard Rowan, no início da

peça, recém-regressou de um exílio com sua esposa e seu filho. Ele é o Filho que deixou a pátria, com ideias revolucionárias, inspiradas por conta da parceria (orgiástica, etílica e filosófica) com Robert Hand na cabana que dividiam. Não há indicação explícita na peça sobre qual crime cometeu para se ver obrigado a abandonar o próprio país, porém há algumas indicações fortes em determinados diálogos, como quando encontra sua prima Beatrice, ainda no primeiro ato, e fala sobre a relação com sua finada mãe:

RICHARD: (...) Lutei até o fim contra o espírito dela enquanto viveu. (...)

BEATRICE (como antes): Oh, não fale assim!

RICHARD: Ela me afastou. Por causa dela, vivi anos no exílio e na pobreza também, ou quase. (JOYCE, 2003, p. 74).

O ápice do relato ocorre quando o nome do seu filho é citado pela amiga, ao que o escritor prontamente responde: “Meu filho? Veja: um filho do pecado e da vergonha?” (Idem, p. 74). Daí, pode-se perceber que o relacionamento com sua própria mãe foi espelhado no relacionamento com a sociedade irlandesa como um todo: os preceitos morais-religiosos que proibiam o relacionamento não documentado entre um casal que porventura viesse a ter um filho. Além disso, há o fato de que Bertha, a esposa, não explicita em momento algum se tem religião ou não, o que mantém nas entrelinhas a possibilidade de ela não participar da religião dominante naquele país. Ambos os elementos são a chave para entender a revolta de Richard: em querer libertar-se a ponto de amar a quem quiser, faça esta pessoa parte do grupo étnico ou não, isto é, tenha ela as mesmas crenças, composição física, nível intelectual, etc. que as outras pessoas do grupo para qual ela almeja entrar através do relacionamento amoroso.

Sendo assim, pode-se perceber que o real embate entre Richard e a sociedade da qual faz parte e à qual decide retornar ocorre no terreno do amor. Há, aqui, importantes considerações a se fazer. Primeiro, os diversos símbolos que são usados através da personagem do Robert com relação à união entre Richard e Bertha e, principalmente, o sentimento que o músico sente pela última, caracterizando-o como um romântico. Segundo, o primeiro exílio de Richard – tanto da sua pátria quanto da sua mãe – como consequência desse mesmo matrimônio. Terceiro, a posição de musa inspiradora que Beatrice ocupa além de sua relação antagônica com o amigo Robert através da relação deste com ela. E, por fim, as atitudes que são socialmente aceitas como obrigatórias para um marido desempenhar e as quais são – com muita dificuldade – desconsideradas por Richard, culminando, assim, nas agressões que ele sofre tanto do amigo quanto da própria esposa. Por fim, a punição que Richard dá a si mesmo por conta de tudo o que foi exposto em todo este trabalho.

ROBERT: UM ROMÂNTICO?

Analisando-se uma determinada passagem no primeiro ato, pode-se entender claramente o posicionamento que Robert Hand tem com relação ao sentimento que nutre pela esposa do amigo. Especificamente no primeiro momento em que ele fica sozinho com Bertha, entrega-lhe um buquê de rosas vermelhas, as quais já desabrocharam, e esta faz alusão a um bilhete que ele lhe escreveu no dia anterior. Ao explicar o bilhete, confessa: “(...) tenho uma profunda afeição por você” (JOYCE, 2003, p. 81). Durante este primeiro diálogo aberto entre os dois, um jogo de sedução travestido de confissão amorosa ocorre. Nele, pode-se perceber que Robert é, no fundo, um romântico. Diversos elementos oriundos da estética do Romantismo corroboram este traço do seu caráter.

Inicialmente, ao responder por que não teve coragem de dizer seus sentimentos na noite anterior, ele lhe diz: “Você passou. Tinha uma luz fosca na alameda escura. Eu via a massa verde e escura das árvores. E você foi além delas. Você era como a lua”. Logo depois, “aproximando-se”: “Sempre penso em você – como algo belo e distante – a lua ou alguma música profunda”. O discurso do Robert confunde-se com o discurso do enamorado, como recolhido e analisado por Roland Barthes, ao aludir a alguns símbolos clássicos deste gênero discursivo¹, a saber: o ato de ver o objeto amado sob uma claridade parcial, a idealização que se configura no distanciamento entre o apaixonado e o objeto da paixão, e o medo paralelamente à vontade de se aproximar da pessoa.

Embora posteriormente Robert confesse que a visão da noite anterior apenas reacendeu sentimentos antigos², sua frase acima denota o arrebatamento que o apaixonado tão comumente sofre pelo objeto amado. Bertha iluminada pela luz da lua, passando, foi a imagem que o ganhou: o repente, o detalhe que descortinou (para ele próprio) o sentimento que talvez já existisse, latente (e que talvez, não). Foi a partir daquela *visão* que ele se tornou conhecedor do seu desejo (que, posteriormente, é referido como a um “sonho”, dotado de propriedades oníricas, subjetivas, inalcançáveis). E, não obstante, seu desejo se configura na imagem de uma mulher – ou seja, não exatamente na mulher que realmente existe, mas, sim, na figura que ele próprio cria da mulher: uma idealização, portanto.

¹ Gênero este que foi exaltado na prosa do período Romântico, porém que está presente na literatura lírica através de seus signos, como por exemplo nos Sonetos de Petrarca, no trovadorismo português, em Shakespeare (em seus sonetos, em “Romeo & Juliet”...), etc.

² “Então tudo renasceu em mim” (JOYCE, 2003, p. 84).

A idealização romântica acontece, entre outros motivos, pela *atopia* em que o ser amado é visto por aquele que o ama: “inclassificável (...), a Imagem singular que veio milagrosamente responder à especialidade do meu desejo”, ou seja, “[é] a figura da minha vontade; ele não pode estar contido em nenhum estereótipo (que é a verdade dos outros)” (BARTHES, 1981, p. 25). Por isso, a comparação a elementos da natureza, principalmente por aqueles que irradiam (ou refletem melhor) luz: eles são únicos, inclassificáveis e todos os demais seres ou objetos lhes são inferiores ou, simplesmente, vulgares. Por outro lado, o discurso amoroso é, em si, estereotípico por natureza: enquanto é “falado por milhares” (*Ibid.*, p. i), ele “gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia afetiva” (*Ibid.*, p. 4). É comum a este discurso surgir nas bocas de enamorados de diferentes culturas, pois ele é formado de *figuras*³, e estas são fundadas se puderem ser reconhecidas por quem as lê⁴. Sendo assim, não é de se estranhar, por exemplo, que o discurso de Robert ecoe versos de Lord Byron: “She walks in beauty, like the night / Of cloudless climes and starry skies”⁵ – ambos os poetas evocam luz, posto que ela permitiu que o observador fosse *raptado* pela visão:

(...) o que dá partida à mecânica sexual não é um indivíduo em todos os detalhes, mas apenas uma forma (...). Não é a soma dos detalhes da imagem fascinante que me impressiona (...), é uma ou outra inflexão. (...) [Por exemplo,] pode ser uma certa desenvoltura da aparição que abrirá em mim a ferida: posso me sentir atraído por uma pose ligeiramente vulgar. (...) Porque a gamação precisa do signo do repente (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado, raptado. (BARTHES, 1981, p. 167-8.)

Tanto Robert quanto o eu lírico do poema do Lord Byron são arrebatados por um ato banal: o de andar. A trivialidade do movimento da mulher acaba preenchendo a falta que os desejos de ambos lhes causam. Além disso, como previamente mencionado, a luz torna-se peça essencial: luz essa que, sabemos, não é própria da Lua e sequer forte como a do Sol em dias sem nuvens, mas que é a luz ideal: a que revela apenas parcialmente, dando margem ao enamorado de encaixar o seu desejo no quadro que está vendo, preenchendo as lacunas com suas próprias ideias e sentimentos, criando, desta maneira, a idealização da mulher mencionada no parágrafo acima.

³ Ou seja, “(...) o gesto do corpo captado na ação (...) A figura, é o enamorado em ação” (*Ibid.*, p. 1).

⁴ “Uma figura é fundada se pelo menos alguém puder dizer: ‘Como isso é verdade!’ ‘Reconheço essa cena de linguagem.’” (*Ibid.*, p. 2)

⁵ “Ela caminha na Beleza, como a noite estrelada e sem nuvens” (*Apud* GREENBLATT, 2006, p. 612; tradução nossa).

Porém, embora ele possua tais traços românticos, e seu discurso seja ecoado e repetido em diversas bocas (e, em algumas delas, por várias vezes), Bertha não se põe tão receptiva ao elogio: “Estou me perguntando se é isso que você diz... para as outras” (JOYCE, 2003, p. 83). Sua dúvida abre espaço para uma questão fundamental neste ponto da análise: estaria Robert apenas se valendo de clichês para simplesmente seduzir uma mulher que, talvez, o atice sexualmente por ser, apenas, inalcançável (afinal, de acordo com os preceitos morais vigentes, não se deve cobiçar a mulher do próximo)? Ademais, quanto a isso, deve-se mencionar que Bertha afirma saber como “os homens normalmente são”, demonstrando-o ao comparar tanto Robert quanto Richard a esse gênero sexual em três ocasiões, a saber: a Robert, ao afirmar que “Acho que todos os homens falam assim com todas as mulheres de quem eles gostam ou admiram.” (JOYCE, 2003, p. 84), e a Richard, tanto ao dizer que “(...) Se fosse ele, ou outros homens, que fizesse isso, eu podia entender, porque eles são todos uns fingidos e mentirosos. Mas você, Dick!” (*Ibid.*, p. 108) quanto ao afirmar que “Eu sabia que você ia vir. (...) No final das contas, você é como todos os outros homens.” (*Ibid.*, p. 129). De igual maneira, ela demonstra conhecimento sobre como as mulheres costumam agir, ao se compadecer de Beatrice, dizendo que “(...) Eu a compreendo mais do que você, porque eu sou uma mulher” (*Ibid.*, p. 109), assim como ao se posicionar contrariamente a elas, como quando diz a Robert: “É porque eu ficava incomodada com a possibilidade de que você pensasse que eu era como... como as outras mulheres que, acho, você conheceu desse jeito” (*Ibid.*, p. 138). Não obstante a isso, ela termina com uma pergunta que coloca seu ouvinte em posição de xeque: “Em que mais você quer que eu acredite?” (*Ibid.*, p. 84)

Contudo, um apaixonado, caso Robert de fato seja um, não se caracteriza como tal apenas por conta de suas palavras. Há que se analisar seus ideais e, principalmente, suas ações. Sendo assim, há alguns indícios de que Robert está, de fato, apaixonado por Bertha, mesmo embora ele seja galanteador⁶. Primeiro, no início do Ato 2, esperando por Bertha no local de encontro, ele vai ao piano tocar algumas notas da ária de Wolfram, personagem da ópera de cunho romântico *Tannhäuser*, de Wagner (JOYCE, 2003, p. 113). Além disso, no Ato 1, ao beijar Bertha, Robert deseja morrer: “[Quero] Acabar com tudo... morrer. Me lançar de um precipício, direto no mar. (...) Ouvindo música e nos braços da mulher que eu amo... o mar, a música e a morte”. Essa ideia de suicídio surge no enamorado de repente, conforme demonstrado na obra citada de Roland Barthes (BARTHES, 1981, p. 185), assim como surge

⁶ Bertha lhe diz “Ouvi falar que você tem muitas admiradoras” (JOYCE, 2003, p. 84), assim como Richard menciona esse lado do amigo: “Você conhece as mulheres mais do que eu” (*Id.*, p. 117).

igualmente a visão arrebatadora da mulher. E da mesma maneira esta visão some: um comentário qualquer de Bertha, e ele se levanta da cadeira, “precipitadamente”, e resolve que “precisa lhe falar”, porém não ali. Essa mudança de ares é outro forte indício de que realmente é um apaixonado, pois, vive-se como o momento pede, como os sentimentos e as ideias vêm (e vão): “(...) aceito e afirmo fora do verdadeiro e do falso, fora do êxito e do malogro; estou destituído de toda finalidade, vivo conforme o acaso” (BARTHES, 1981, p. 17).

Outro forte indício é que o discurso romântico denota um certo egocentrismo por parte do enamorado, já que, conforme demonstra Benedito Nunes, “o poder irradiante do Eu (...)concretiza-se em tudo aquilo que o indivíduo tem de singular e característico”, levando, mesmo, a aflorar na “súmula dos elementos pessoais e intransferíveis que constituem o índice de sua originalidade” (NUNES, 2005, p. 58). Tudo gira em torno dele e é a partir de seu eu que toda sua originalidade se faz: é *ele* quem deseja morrer, quem deseja fugir, quem deseja lutar, enfim, quem *deseja*. E Robert não foge à regra: confessa a Bertha que nove anos antes, quando soube que Richard partiria para o exílio e que sua (ainda futura) esposa o acompanharia, ele tentou convencer o amigo a deixá-la para trás: “E a minha traição foi essa. Eu estava pensando só em mim” (JOYCE, 2003, p. 143). Igualmente egocêntrico, ele diz a ela, ao longo da conversa que travam dentro da cabana, que ela voltou *para ele* (*Ibid.*, p. 145), além de sempre indagar o que ela pensa *dele* (*Ibid.*, p. 147) e insistir para que ela fale o nome *dele* – “Bertha, diga o meu nome! Me deixe ouvir você pronunciá-lo.” (*Ibid.*, p. 145).

Ademais, como dito anteriormente, a postura e as ações que ocorreram pós-declarações também explicitam seu real sentimento por Bertha. O desejo de morte mencionado antes irrompe novamente com a sensação de que aquilo tudo foi um sonho: ele precisa fugir por não saber mais se o que possui é uma memória ou um sonho: “Bertha! O que é que aconteceu ontem à noite? Qual é a verdade? (...) E essa é a verdade: um sonho? (...)” (*Ibid.*, p. 165). Não apenas a dúvida sobre o teor onírico da lembrança, mas o fato de que ele confirma para si mesmo que somente o momento em que esteve junto à amada na noite anterior, mesmo que possível fruto de um sonho, é real em sua vida: “Em toda a minha vida, só este sonho é real. Do resto eu não me lembro.” (*Ibid.*, p. 165). A realidade mostra-se ambígua, vaga e como que um construto que gira em torno do seu desejo amoroso.

Por fim, o indício mais importante: a sua postura com relação a amar e possuir. Ao final do segundo ato, Robert sintetiza sua visão possessiva do amor com uma bela metáfora sobre a chuva que cai fora da cabana na terra: que esta terra está sendo “amada e possuída” (*Ibid.*, p.

146). Barthes percebeu que, no discurso amoroso, o enamorado compreende, algumas vezes, que “as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado” (BARTHES, 1981, p. 163) e que por conta disso um pensamento constante que ele tem é de que “o outro [lhe] deve aquilo de que precisa” (*Ibid.*, p. 163). Por isso, a cobrança, o pedir de tudo um pouco ao objeto da paixão, como beijos, toques, presença, respostas, declarações: coisas que o apaixonado precisa para continuar vivendo e que, de fato, só aquele que ele ama pode lhe oferecer. Apropriar-se daquilo que se pede (do momento do beijo, do momento do toque etc.) é o desejo por trás dos pedidos do Robert. A posse ele pode levar consigo para sempre como memória, enquanto imagens do que poderia ter acontecido, não. O teor onírico da lembrança do Robert é justamente o aspecto estético que sua mente criou para fazer com que ele se lembrasse daqueles momentos reais e, em sua opinião, mágicos, singulares e incríveis, já que Bertha era, a princípio, uma mulher “inalcançável” (afinal, casada e dentro de uma sociedade que preza pela bigamia), mas que estava carnalmente presente com ele.

Contudo, o aspecto da posse ultrapassa as suas frases para Bertha. Robert, ao discutir com Richard, evoca constantemente a ideia de que o amigo *possui* a esposa, como, por exemplo, quando lhe diz “Ela é sua, uma obra sua” (JOYCE, 2003, p. 118) ou quando tenta explicar a paixão de um homem por uma mulher: “A gente não vê nada. Não pensa em nada. Só em possuí-la” (*Ibid.*, p. 119), ou, finalmente, no último diálogo entre os dois: “Ela é sua como há nove anos” (*Ibid.*, p. 166). Esta ligação de dono e objeto implica não apenas no uso de pronomes possessivos, mas em repercutir toda uma linha de pensamento tipicamente tradicionalista: o de zelar pela mulher amada, o de protegê-la, o de lutar por ela, o de roubá-la de outrem ou o de (tentar não) ser roubado.

Assim, no segundo ato, embora Robert aguarde em uma cabana isolada – a mesma em que realizava rituais filosófico-orgiásticos com Richard antes do exílio do casal – por Bertha, quem bate à porta da cabana é Richard. As rosas ofertadas a Bertha no primeiro ato tornam-se motivo de comparação entre seu desejo (de tornar-se o amante) e a realidade – é, em suas palavras, um amante velho, frustrado e digno de pena⁷. Richard expõe que esteve observando os dois, que dera liberdade a sua esposa para agir como achasse melhor e então Robert lhe diz que está aliviado, pois poderia ter sido pior: “Eu só poderia dizer: (...) Eu a amo e vou tomá-la de você de qualquer jeito porque a amo” (*Ibid.*, p. 117). A ideia de posse volta aqui de uma

⁷ “ROBERT (ruminando) – Sentiu pena de mim porque eu não sou mais... um amante ideal. Como as minhas rosas. Velho, comum.” (*Ibid.*, p. 117)

forma bastante direta e forma-se uma ponte entre o amor e um certo tipo de prisão, ou seja, o amor fechado em espaço predeterminado pelos hábitos e costumes e com ações e reações disciplinadamente esperadas. Esta ponte, atizada pelo seu espanto de que o amigo não o odeia mesmo sabendo que cobiça a esposa dele – já que ele interroga, com espanto: “Não [me] odeia? Pois deveria.” (JOYCE, 2003, p. 116) –, é crucial para a obra e para rivalizar os dois personagens.

RICHARD: AMOR SEM AMARRAS

Levando-se em consideração a pluralidade enunciativa do discurso romântico e, também, o fato de que durante o Romantismo, na Inglaterra – o qual durou aproximadamente de 1785 a 1830⁸ – o hábito da leitura difundiu-se enormemente⁹, o público leitor recém-criado devorava as obras românticas e embebia-se nas figuras que caracterizavam seus protagonistas. Por mais que escritores tenham surgido posteriormente tecendo críticas sociais em suas obras, é inegável que esse discurso inscreveu-se no imaginário popular, como as óperas (e suas exposições) comprovam. Sendo assim, enquanto pode-se dizer que é normal agir de determinada maneira quando se está apaixonado, Richard surge como o diferente.

Conforme apontado de forma breve anteriormente, Richard lutou contra a sociedade quanto ao direito de ser e agir diferentemente do resto da mesma: para poder ser como se deseja ser. No campo do amor, seu caráter igualmente emblemático é citado logo no diálogo sedutor entre Robert e Bertha no primeiro ato: quando ela lhe diz que todos os homens são iguais, ele lhe pergunta “E ele – Richard – ele também é como nós, pelo menos neste aspecto, ou é diferente?”, ao que ela “(olha-o nos olhos)” e prontamente responde: “Diferente” (JOYCE, 2003, p. 116).

Esse diálogo prenuncia o que será o cerne da principal tensão da peça. De Robert, o romântico, em meio à discussão citada anteriormente com o amigo, percebe-se um traço

⁸ “We use ‘Romantic Period’ to refer to the span between the year 1785 (...) and 1830, by which time the major writers of the preceding century were either dead or no longer productive”. [Usamos ‘Período Romântico’ para referirmo-nos ao momento que se estende desde 1785 até 1830, quando os principais escritores do século passado estavam mortos ou já não produziam mais.] GREENBLATT, 2006, p. 2.

⁹ “(...) the most revolutionary aspect of the age was the spread of literacy and the dramatic expansion of the potential audience for literature”. [“(...) o aspecto mais revolucionário da época foi a disseminação da leitura e a ampliação dramática do público potencial quanto à literatura”.] GREENBLATT, 2006, p. 16.

peculiar: *ele* é o obcecado por posse¹⁰ entre os dois, quando, na verdade, ele esperava que Richard o fosse. Ao perguntar retoricamente, “Você acha que tem direitos sobre ela... sobre o coração dela?”, e, pouco depois, ao dizer que ela seria obra dele – Robert extravasa sua opinião de enamorado sobre o objeto amado, isto é: aquele que se liga amorosamente a uma pessoa a possui. “A língua (...) estabeleceu há muito tempo a equivalência entre o amor e a guerra: nos dois casos, trata-se de *conquistar*, de *raptar*, de *capturar*” (BARTHES, 1981, p. 165) e, também, de querer-se para si: “Quando amo, sou exclusivista”, disse Freud (*Apud* BARTHES, 1981, p. 47). Portanto, parafraseando o próprio autor da peça em suas notas, Robert “quer ser Richard”, “ou seja, (...) pertencer a Bertha” (JOYCE, 2003, p. 186), e justamente por isso indigna-se ao perceber que o rival porta-se diferentemente.

Em contrapartida, Richard responde ao jornalista: “Roubar você não poderia: as portas da minha casa estão abertas. Nem levá-la à força, porque não haveria resistência” (JOYCE, 2003, p. 118). Uma vez que o amor é possessivo, logo Richard *deveria* ter Bertha como uma posse. Então, o fato de ele não agir desta maneira pode servir de argumento contrário, ou seja, de que ele, no fundo, não a ama.

Desta forma, um impasse surge perante o protagonista da peça. Por um lado, ele sabe que sua esposa está sexualmente interessada por outro (posto que ele o confessa ao amigo, ao dizer “(...) E ela pode entregar-se a você finalmente... totalmente e muitas vezes.” [*Ibid.*, p. 124]) e ele defende a liberdade (uma vez que pratica a liberdade própria e que já a traiu algumas vezes¹¹). Por outro, ele fugiu e “passou fome” por causa da liberdade do amor. Afinal, quando a peça começa, Richard está de volta à Irlanda, oriundo do exílio, junto com sua esposa e o filho deles. Beatrice, então, visita o casal – encontrando apenas o escritor em casa – e, nesta conversa, começa a ser revelado o motivo da fuga para outro país: o fato de sua mãe não ter aceitado aquela que ele escolheu como esposa e mãe de seu filho. Posteriormente, no primeiro diálogo entre Robert e Richard, aquele evidencia o real motivo político do exílio: “Richard: todo mundo sabe que você fugiu oito anos atrás com uma moça... Como posso dizer?... Com uma moça que não era exatamente do seu nível (*Com amabilidade.*)” (*Ibid.*,

¹⁰ “It is Robert (...) who is obsessed with possession”. [“É Robert (...) quem é obcecado por posse”.] (MAHAFFREY, 2004, p. 187)

¹¹ “Eu lembro a primeira vez” (JOYCE, 2003, p. 122). A expressão “primeira vez” referindo-se à traição deixa claro que houve outras posteriormente, fato que é explicitado posteriormente: “(...) Olho para o corpo dela, que eu traí... grosseiramente e muitas vezes.” (*Id.*, p. 125)

2003, p. 90). Em ambos os diálogos, o motivo é o mesmo: a união amorosa contrária ao que é esperado pela sociedade – e especialmente pela mãe, fervorosamente religiosa.

Percebe-se que Richard começou a relacionar-se com Bertha e encontrou diante deles um mundo de restrições à consumação desse amor: tanto a sociedade quanto sua mãe não aceitavam a união dos dois. Richard abandonou a sua Igreja – como indicado por Joyce nas suas Notas: “Quando Richard deixou a Igreja...” (JOYCE, 2003, p. 188) – e resolveu exilar-se. Um auto-exílio, portanto. Para quebrar os grilhões que o limitavam enquanto indivíduo, sim, mas também – e, por que não? – por amor: por amor a Bertha enquanto companheira, enquanto mulher e enquanto indivíduo possuidor dos mesmos direitos que ele.

O amor funcionou para o protagonista de maneira oposta à de Robert: ao invés de exclusivismo ou de relação amor-prisão, o exilado perseguiu seu ideal de liberdade, inclusive a liberdade de amar e de viver esse amor – fato explicitado por Robert a Bertha: “(...) Ele me falou de vocês dois. De como ia ser a vida de vocês juntos... livre e tudo o mais. Livre, sim!” (*Ibid.*, p. 143). Não sem dor ou sem questionamentos, mas com a forte convicção de estar fazendo o certo para ambos: respeitar o que eles desejavam fazer – e em conjunto, conforme confessado por Bertha: “Ele sabe que nós gostamos um do outro” (*Ibid.*, p. 145).

Todavia, respeitar a liberdade amorosa não é dos ideais mais simples de se manter. Afinal, se se pode amar desmesuradamente, então se pode amar a quantos quiser, posto que o enamorado é físgado por repentes e por imagens que mudam efemeramente – além de poder apaixonar-se por uma trivialidade de uma pessoa e por outra de alguém mais. Ademais, sendo a união carnal, a paixão luxuriosa, o fim último do amor – como diz (satiricamente) Richard, interpretando as intenções de Robert: “Estamos falando de união carnal” (*Ibid.*, p. 121) –, então o que fazer quando a pessoa que você ama deseja outro? Richard, ao fim da peça, resume toda a sua luta ao sintetizar em palavras a sua vontade: “Reter você sem usar nenhum laço, nem o do amor, pra me unir a você em corpo e alma, em nudez total... era isso o que eu queria.” (*Ibid.*, p. 172)

Um amor, portanto, sem amarras: nem sociais, nem amorosas, nem afetivas. Um amor pleno, que entenda o próximo em sua totalidade; um amor que surja de uma epifania – daquele momento em que, vendo o outro, entende-se a si próprio –, que cresça e pulse organicamente. Este é o mais absoluto dos valores que Richard prega e, talvez, tragicamente, o mais inalcançável dos seus ideais...

AUTOEXÍLIO FINAL

Richard é um homem ciumento, como diz o próprio Joyce nas Notas: “Ele é ciumento, deseja e conhece sua própria desonra e a desonra dela” (*Idem*, p. 186). Pode-se compará-lo à maioria dos homens do mundo ocidental – senão, de todo o planeta. Ao contrário dos outros, porém, Richard luta consigo mesmo em prol do respeito à vontade alheia, isto é, para que as pessoas à sua volta – em particular sua mulher – vivam conforme suas vontades interiores, independente das regras sociais. Ele luta e sofre, fato revelado por Robert a Bertha: “Sim, sim. Ele sofre.” (*Id.*, p. 145). O mais importante disso, contudo, é que sua luta é tão feroz que ele se recusa a aconselhar aqueles à sua volta: em suas próprias palavras, ele não *pode* fazer isso¹². Aqui entra em foco o sentido real do termo “liberdade” e a sua acepção dentro do terreno do amor para Richard.

De certa forma, todos na peça se amam. Embora não diga, pode-se inferir por diversos motivos que Bertha deseja Robert: quando este suga a verdade daquela logo no primeiro ato; quando Richard, idem (no segundo ato); quando ela “tem medo” porque sente-se longe corporalmente de Robert enquanto este troca de roupa; quando ela, afirmando que iria embora, deixa-se ficar na casa; e quando ela própria, vencida, confessa-o. Robert, por sua vez, a ama e deseja possuí-la conforme mencionado anteriormente. Richard, igualmente.

Uma vez que a sociedade ocidental preza pela política do “bem para todos”, as pessoas acabam restringindo suas singularidades ao tomar determinadas decisões quando enfrentam seus dilemas. A moral judaico-cristã corrobora com esta política ao dizer que Deus deu ao homem o livre arbítrio, mas que há determinados “mandamentos” que devem ser seguidos – e que tolhem, entre outras coisas, a paixão humana, o *pathos*, aquilo que nos mexe: nossas vontades de fazer o “mal” ou de sermos “luxuriosos”¹³. Mesmo o momento mais impulsivo de Robert na peça míngua após alguns segundos, pois seu clamor pelo amor-livre vale apenas para si próprio quanto à consumação de seu amor por Bertha.

A voz revolucionária do protagonista da peça ecoa no vazio, ouvindo-se apenas a ela própria, pois a prova de que a sociedade, neste combate, sempre vence está implícita na

¹² Quando Robert propõe que eles se soltem das amarras sociais juntos, ele lhe responde, exigindo responsabilidade por parte do jornalista: “Juntos, não. Trave sua batalha sozinho.” (*Ibid.*, p. 127) Quando Bertha pede que ele diga o que ele quer que ela faça, ele responde sinceramente: “Eu não posso, minha querida” (*Ibid.*, p. 132)

¹³ Tais termos vêm entre aspas, pois foram criados pela sociedade e explicitam essa castração imposta aos seus cidadãos.

personagem de Bertha, que *não quer* ser libertada. O próprio Robert tem, no fim do segundo ato, um impulso em direção aos ideais do escritor e diz a sua amada que ela deve “cortar os laços” que a proíbem de ser feliz extra conjugalmente. Bertha, porém, pelo menos até o final do segundo ato¹⁴, quer continuar fiel porque acredita no ideal da fidelidade dentro do casamento, que é um preceito moral. Ela é uma escrava social, mas julga-se feliz dentro dessa escravidão. Percebe-se claramente, assim, que Richard errou ao conceder a sua esposa e a Robert aquilo que desejava para si próprio. Seu grande erro, então, não é o de enfrentar a sociedade para libertar as pessoas à sua volta. Muito pelo contrário: ele peca ao querer dar liberdade a quem talvez não a deseje. A quem se sente livre mesmo estando atado(a) à sociedade, a seus mandamentos e expectativas. Nas palavras do filósofo polonês Zygmunt Bauman, Richard nunca se questiona quanto à possibilidade

de que o que se sente como liberdade não seja de fato liberdade; que as pessoas poderem estar satisfeitas com o que lhes cabe mesmo que o que lhes cabe esteja longe de ser ‘objetivamente’ satisfatório; que, vivendo na escravidão, se sintam livres e, portanto, não experimentem a necessidade de se libertar, e assim percam a chance de se tornar genuinamente livres. (BAUMAN, 2001, p. 25)

O ataque que Richard sofre tanto da esposa quanto do amigo com o editorial que escreve pregando a liberdade dos grilhões sociais são grandes, porém há um último ataque que precisa ser sondado: o que ele sofre dele próprio. Desejar conceder liberdade plena a alguém é um desejo verdadeiramente altruísta; é de uma alteridade ímpar. Porém, Joyce não nos revela se Bertha de fato aceitou essa liberdade ou não e o sentido da peça só pode ser construído porque, no fundo, essa revelação não importa para o desfecho trágico: o protagonista não *pode* descobrir esta verdade, pois é o medo de si próprio que o consumiria. Saber se a esposa o traiu de fato doeria menos pela traição do que pelo gosto amargo que ele viria a experimentar. Ele não *quer* ouvir a verdade de Bertha e também não acredita no que Robert lhe disse sobre a noite anterior, assim como não ficou no jardim da cabana espiando pela janela única e exclusivamente porque ele próprio podia descobrir-se como necessitado dos grilhões sociais. Por isso, ao fim da peça, enquanto a luz se apaga, ele diz que possui uma ferida e que a mesma dói.

Essa sua ferida o corrói tão fortemente, pois é uma ferida de cunho moral: enquanto Richard tenta não cair no mesmo “erro” do resto da sociedade, ele em seu âmago suspeita (e

¹⁴ Cabe explicar que, embora no terceiro ato ela afirme que não se envolveu carnalmente com Robert na casa dele, não há indícios claros de que ela teria se segurado: a luz foi diminuída, a declaração foi feita, os corpos se tocaram através do abraço, ela se demonstrou confusa em boa parte do diálogo etc.

teme) que ao saber da verdade, ele se percebe igual ao resto da sociedade, vítima de um misto de raiva ou de desejo de vingança, por ter perdido seu amor carnalmente. Consequentemente, descobrir-se assim, tão vulnerável, talvez o levasse a perceber que ele também, como todos os outros, precisa das leis morais que tanto odeia. Sendo assim, a dor de sua ferida deve beirar o inaguentável: pois ele se percebeu como alguém diferente do que se imaginava *a priori*, provando, uma vez mais, que o preceito do filósofo alemão Immanuel Kant, de que muito do que somos provém de empirismo, engloba a ele também. Quanto ao tal empirismo kantiano, este significa que somente a posteriori é possível decidir se a consequência do ato foi prazerosa ou não, e que o centro da vontade humana é o egoísmo, uma vez que busca satisfazer apenas a si, em detrimento daqueles à sua volta. Por isso, Kant denomina esta vontade prazerosa como imperfeita: o homem age por depender dela, ou seja, não se busca realizar a vontade pelo fato do objeto dela parecer bom ou pela ação de praticá-la parecer boa sob a análise racional, mas, sim, por interesse ou inclinação (KANT, 2004, p. 18).

Por conseguinte, o anti-clímax em que a peça termina não poderia ser diferente: a Richard, em tensão consigo mesmo, corroído por uma ferida moral, só resta uma única opção. Nem sua esposa, nem sua mãe, nem seus amigos o aceitaram com seus ideais anti-moralistas e agora, no fim, ele percebe que ele próprio talvez não se aceite também, caso fosse a “vítima”. Portanto, ele, sempre tão fiel ao que acreditava, quebrado pelos valores vigentes, só pode manter-se fiel ao que pregava de uma única forma: exilando-se novamente. Desta vez, porém, seu autoexílio não poderá ser geográfico: o problema não é o lugar – posto que enquanto lugares diferentes são regidos por valores diferentes, não importa você lutar por algo que deseja àqueles a sua volta se esses encontram-se longe de ti – mas, sim, a impraticabilidade das suas proposições dentro daquela sociedade. Como emblema, como mártir, ele precisa deixar de existir para que suas palavras (talvez) alcancem força póstuma. Seu autoexílio, portanto, é de si mesmo.

CONCLUSÃO: DOIS EXÍLIOS

Enquanto em incontáveis obras a desilusão perante a realidade leva à morte¹⁵, em *Exilados*, os personagens recusam esse caminho. Como a more no é Uma solução, então,

¹⁵ Como, por exemplo, a personagem Ofélia, em *Hamlet*, que não consegue adaptar-se mais à realidade que a cerca e, por isso, se suicida.

como diz Mahaffrey (2004, p. 192), “the alternative to death, however, is acceptance, a hard-won acceptance of human difference (...)”¹⁶.

Porém, esta aceitação de alteridade, pela qual Richard ao longo da peça tanto luta, não é atingida. Enquanto Bertha quer o impossível – que Richard volte a vê-la como no início de seu relacionamento¹⁷ –, Robert desiste de entender o (ex-?) amigo. Além disso, Richard descobre-se em um dilema maior do que os que enfrentou ao longo da vida: passara fome em exílio e enfrentara a sociedade, a mãe e outros entes próximos por defender a fidelidade ao ideal de liberdade individual que desejava para si e aqueles a sua volta, porém nunca precisara enfrentar a si mesmo – sendo este o seu último obstáculo para, de fato, libertar-se de todas as amarras.

Enquanto era aquele que traía a esposa sexualmente, Richard acreditava suportar o inverso caso ocorresse. Sempre defendeu que sua esposa deveria *poder* relacionar-se extra-conjugalmente. Apostou contra a sociedade: que suas normas, preceitos, costumes, hábitos... em suma, sua moralidade era desnecessária, pois cada indivíduo deveria ser livre para escolher como e quando atuar. Desejava que as muralhas ideológicas que aquela sociedade – quiçá, toda a sociedade mundial – ergueu para castrar seus cidadãos fossem rompidas por vez. Acreditou que conseguiria livrar-se delas, assim como levaria sua esposa junto para que pudessem amar-se livremente, sem preconceitos ou expectativas morais torturando-os ou controlando-os.

Para que o sonho virasse realidade, não apenas palavras deveriam ser proferidas: ações eram imprescindíveis. Descobriu que seu melhor amigo apaixonara-se pela sua esposa. Percebeu que ela interessava-se por ele, também: que o beijou, que o acariciou, que aceitou suas declarações enamoradas. E garantiu a ela que poderia ser livre para escolher relacionar-se com ele. Chegou, mesmo, a ir ao lugar em que aconteceria o *affair*, porém, embora fosse controlador a ponto de precisar conhecer os fatos que aconteciam a sua volta, assim como os sentimentos daqueles próximos a ele, Richard não aguentou descobrir a verdade sobre aquela noite fatídica.

Richard teria que enfrentar a si mesmo – não como o pensador que sempre fora. O escritor deveria olhar a si mesmo *após* sentir a dor da traição, ao invés do filosófico *a priori*

¹⁶ “(...) a alternativa à morte, porém, é a aceitação, a extenuante aceitação da diferença humana (...)”

¹⁷ Sua última frase ao marido é: “Me esqueça, Dick. Me esqueça, e me ame de novo como na primeira vez (...)” (JOYCE, 2003, p. 172).

que sempre regulou suas reflexões. Por isso, ao fim da peça, todas as personagens principais terminam em dor: Bertha por ter tido a chance de libertar-se das amarras que regem o matrimônio e descobrir-se completamente perdida e inconstante sem justamente essas amarras para nortear sua vida carente de decisões próprias; Robert por trair o amigo, trair aquele por quem manipularia a comunidade em que vivem, por ter tido seu sentimento por Bertha ampliado a ponto de não diferenciar mais realidade de sonho e por preferir não ter que decidir em situações que poderia causar dor a outrem; e Richard... este é o que mais sofre. Porquanto sua ferida é social, uma vez que ele percebe que é impossível viver em sociedade valendo-se apenas dos seus próprios valores e de sua própria vontade. As leis devem reger a todos: isto era a certeza que ele temia. Porém, é este temor que o leva a não saber se realmente sua esposa o traiu: o medo de se ver como mais um ser humano, vítima de suas pulsões e das consequências destas. Perceber que os grilhões que a sociedade impõe também são necessários para que ele viva em sanidade. Perceber a si mesmo como um cidadão e que só tem como continuar vivendo enquanto cidadão.

As outras personagens saíram de seus embates feridos, mas desejosos de recomeços: Bertha deseja uma nova chama entre ela e seu marido e Robert deseja mudar-se para longe do objeto que, embora tenha causado a mais forte reaproximação possível do amigo de infância, roubou sua felicidade em viver. Richard não pode recomeçar: toda a sua vida de reflexão foi jogada ao chão, foi transformada em pó. Continuar vivendo, com outras filosofias de vida, não seria a solução mais adequada para aquele que sempre tão fielmente defendeu o que pensava. Por isso, ele emudece na última página, repetindo apenas que sua ferida dói. Por isso, a luz incide sobre ele e o anticlímax ocorre enquanto mantém-se estatelado na poltrona. Não pode mais se aceitar. Nem viver como ele é. Só resta a ele, portanto, o autoexílio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge, UK: CUP, 2004.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GREENBLATT, Stephen. **The Norton Anthology of English Literature**. New York: W. W. Norton & Company, 2006.

JOYCE, James. **Exilados**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Iluminuras, 2003.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. Trad. Rodolfo Schaefer. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

MAHAFFREY, Vicki. Joyce's Shorter Works. In: ATTRIDGE, Derek (ed.). **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge, UK: CUP, 2004. p. 171-195.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-74.