

# UMA LEITURA SOBRE A PRODUTIVIDADE DAS ANTINOMIAS EM *ULISSES*, DE JAMES JOYCE

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro (Doutoranda em Teoria e  
História literária pela Unicamp)

## RESUMO

O presente trabalho pretende abordar alguns dos aspectos conflitantes presentes em *Ulisses*, de James Joyce, desde aspectos globais, como o fato de o livro simultaneamente dessacralizar a alta literatura e fazer parte dela, até aspectos pontuais, como por exemplo a inesperada fusão entre escatologia e contemplação amorosa, presente na cena final do episódio Calipso. O objetivo é apontar para a produtividade dessas tensões. Para tal serão utilizados os textos de apoio “O organizador”, de Hugh Kenner, e *Sim, eu digo sim*, de Caetano Galindo, além da sua recente tradução de *Ulisses*.

**Palavras-chave:** Antinomia. *Ulisses*. James Joyce.

## ABSTRACT

The present work intends to address some of the conflicting aspects present in James Joyce's *Ulysses*, from global aspects, such as the fact that the book simultaneously desacralizes high literature and takes part of it, to punctual aspects such as the unexpected fusion between eschatology and affection, present in the final scene of the episode Calypso. The objective is to point to the productivity of these tensions. To do so, we will use the supporting texts "The Organizer" by Hugh Kenner and *Sim, eu digo sim*, by Caetano Galindo, in addition to his recent portuguese translation of *Ulysses*.

**Keywords:** Antinomy. *Ulysses*. James Joyce.

*Ulisses* é um livro que, por um lado, impõe-se como uma dessacralização do ideário de grande livro e, por outro, torna-se um marco deste mesmo tipo de difícil leitura. Num movimento ainda mais complexo, a própria dessacralização guarda em si o seu revés, uma vez que reitera a posição canônica da *Odisseia* ao utilizá-la como referente. Se o romance de James Joyce assusta com sua dita ilegibilidade, o faz surpreendentemente por meio de um protagonista medíocre de pensamentos corriqueiros. Este trabalho pretende percorrer algumas dessas tensões opositivas, buscando entender a produtividade daquilo que se põe em jogo através delas.

## O INÍCIO: O RETORNO

Ao se defrontar com o *Ulisses*, o próprio leitor tem uma odisseia particular a percorrer. Malgrado a recuperação um tanto barata da imagem épica, não é excessivo dizer que a leitura do livro de James Joyce demandará um grande esforço, e sucessivas idas e retornos pela sua geografia tortuosa, projetando um leitor ideal que dificilmente é alcançado (certamente não numa primeira leitura). O leitor, então, curiosamente será confrontado com a própria inépcia a partir da leitura da mediocridade do curioso, mas longe de genial, Leopold Bloom.

Não é raro que se diga que *Ulisses* é um livro que só se pode reler<sup>1</sup>, ele próprio como uma Penélope para a qual o leitor Odisseu não cessa de retornar. Isso porque a disposição das informações frequentemente só pode se dar em retrospecto: algumas informações sobre Bloom, como seu nome do meio ou o fato de ter um bigode, por exemplo, só se nos dão a conhecer tardiamente, no decorrer do livro, descrições que, num romance tradicional, provavelmente estariam já nas primeiras páginas.

Isso vale não só para a construção de seu protagonista (e dos outros personagens). Também o enredo do romance está, em maior ou menor grau, encoberto (de certa forma mesmo cifrado) pelas técnicas narrativas que variam conforme o episódio. O monólogo interior do início cede lugar a outras técnicas, como o pastiche em “Ciclope”, a teatralidade em “Circe” ou o melodrama em “Nausicaa”, por exemplo. *Ulisses* portanto fornece as bases

---

<sup>1</sup> “Já se disse que trata de um livro que apenas se pode reler. Isso pode ser um exagero retórico, mas o fato é que esse padrão (de uma *resposta* ou uma *referência* que aparecem antes de sabermos a pergunta ou conhecermos o fato) vai se repetir ao longo de todo o livro.” (GALINDO, 2016, p. 65. Grifos do autor).

a partir das quais será lido, e entender as peculiaridades desta(s) entidade(s) narrativa(s) é parte fundamental desse processo. O fato de, como veremos, haver outra instância no romance que complexifica a narrativa e o estatuto do narrador é um dos aspectos conflitivos que trataremos neste estudo.

## O ORGANIZADOR

*Ulisses* é dividido em três partes assim dispostas pelo próprio Joyce, que adota a divisão clássica da *Odisseia*: Telemaquia (episódios 1 a 3), Odisseia (episódios 4 a 15) e Nostos (os três episódios finais). No entanto, Hugh Kenner, em “O organizador”, propõe outra disposição do romance, esta motivada não pelo enredo ou pelos personagens, como parece ser o caso da disposição tripartite clássica, mas sim pela articulação das técnicas narrativas. Kenner propõe que *Ulisses* se decompõe em duas grandes partes. Dividido ao meio, *Ulisses* tem nos nove primeiros episódios a predominância do monólogo interior. A partir de Rochedos errantes (décimo episódio do livro), então, o romance salta progressivamente para uma espécie de autonomia da figura narrativa que dá título ao texto de Kenner, o organizador (ou “o arranjador” – *the arranger*, no original):

Uma vez acostumados, em “Wandering Rocks”, a um narrador com muito mais em mente do que prosseguir apenas com o destino de dois homens, não nos será permitido menosprezar sua autonomia novamente. É como se um gigante estivesse lentamente despertando. Em “Sirens”, ele manifesta mais dois graus de liberdade. Pela primeira vez o “estilo”, uma espécie de jogo acionado pelo narrador, é mais expressivo e evidente do que a narrativa (...). (KENNER, 1992, p. 225)

O organizador – *the arranger* –, termo sugerido por David Hayman<sup>2</sup>, segundo Kenner, assinala uma crescente autonomia do estilo, o que alija o caráter humano (e mesmo antropomórfico) do texto. É por meio dele que, além do uso já inventivo do monólogo interior, Joyce dá um salto ainda maior: “A intromissão desse centro de consciência é, talvez, a inovação mais radical e desconcertante em todo o *Ulysses*. É algo de novo na ficção.” (KENNER, 1992, p. 227). O estilo se impõe também sobre o discurso direto, fazendo com que a mesmo a imediatividade da fala seja contaminada.

---

<sup>2</sup> “Uso o termo ‘organizador’ para designar uma figura que não pode ser identificada com o autor nem com seus narradores, mas que exerce um grau cada vez maior de visível controle sobre seu material cada vez mais desafiador” (HAYMAN, David. *Ulysses: the mechanics of meaning*. Englewood Cliffs, 1970, p. 70).

O décimo episódio traz dezenove pequenos trechos, de relativa independência, contando a história de cidadãos de Dublin, inclusive Stephen e Bloom. A partir de então a entidade narrativa se descola do narrador e ganha progressiva autonomia. O episódio em questão, “Rochedos errantes”, é o primeiro em que não há paralelo direto com a *Odisseia*, o que reforça esta ideia de autonomia. Há, assim, um aproveitamento do gesto modernista de ruptura. Segundo Galindo:

Na *Odisseia*, Circe avisa a Odisseu que ele tem de escolher entre dois caminhos quase impossíveis. Um envolve a passagem entre os monstros (na verdade um rochedo e um redemoinho) chamados Cila e Caribde, e outro, o que Odisseu decide não enfrentar, acarretaria ter que navegar por entre perigosos rochedos errantes, móveis, imapeáveis e letais para as embarcações. Assim, o fato de o *Ulysses* de Joyce nos levar agora pelos rochedos errantes, caminho mais que perigoso, é já um desvio. A aventura, afinal, não é homérica; não consta da *Odisseia*. E o episódio realmente configura uma pequena alteração na trajetória geral do livro. (GALINDO, 2016, p. 175)

As pedras sugerem sentidos falsos. A partir de “Rochedos errantes”, os episódios são regidos por técnicas específicas (o monólogo interior aparecerá como apenas uma técnica entre outras, não mais como a técnica dominante da primeira metade). É a simultaneidade como técnica em “Rochedos errantes” que aponta para uma instância acima do narrador, e a tessitura do livro será então composta pela interação dessas técnicas. A partir de agora, além de entrar na cabeça do personagem, o narrador (misturado ao organizador) também julga. A relação entre narrador e personagem, com seus diferentes graus de opacidade, passa a ser mais tensa.

Estamos diante de uma autoconsciência da ficcionalidade: “Não é a voz de quem conta a história; não é voz alguma, pois não se dirige a nós, nem mesmo fala. Não ouvimos seu timbre, mas observamos suas ações, realizadas com uma certa indiferença para com a nossa presença (...)”, afirma Kenner (1992, p. 227), que em seguida dará um exemplo ainda da primeira metade do livro, em que o monólogo interior é a técnica dominante (a posteriori, nota-se que o arranjador já estava presente desde antes, de maneira latente, performando o que Kenner chamará de “estética de adiamento”). Isso porque as manchetes dispostas nas páginas do episódio “Éolo” (o sétimo do romance) são uma inserção posterior do autor. Essa inserção confere destaque ao estilo, o que aponta para o livro como um artefato, quebrando qualquer imersão na sua trama.

Mesmo a nossa leitura silenciosa encontra necessidade de diferenciar as vozes do romance. A performance da leitura, portanto, interfere no sentido (no episódio “Penélope”, é o leitor quem pontua e assim decide, entre as alternativas, a performance do texto). Então, quanto à problemática que o Organizador introduz no episódio “Rochedos errantes”: como se dá a vocalização do texto? Pronunciar ou não as manchetes? Como? Aí está a autonomia do Organizador, esse elemento algo inorgânico, que foge aos paradigmas literários triviais a tal ponto que muda a própria forma de se ler.

Aqui eclode mais uma das antinomias em jogo: o mesmo livro que *pede* que o leitor o leia em voz alta (pelos neologismos e aglomeração de palavras, pela ausência de pontuação, pela mudança de foco narrativo dentro da mesma sentença), *impede-o* de fazer esse mesmo gesto ao dispor propositalmente no texto empecilhos como as manchetes de jornal em “Éolo”.

Embora desestrua o leitor, esses vetores opostos de leitura, que costumam todo o livro, são mais produtivos do que paralisantes, uma vez que tornam mais complexa a já nada pacífica tarefa de compreensão da obra – e, assim, mais rica a sua interpretação. Se é verdade que se trata de um livro que pede para ser lido, e que em determinados momentos impede esse mesmo movimento, o que está em jogo nesse impasse? Uma hipótese de leitura é que esta é mais uma das ressonâncias do processo empreendido pelo protagonista de velar ou tergiversar a própria dor.

## HISTÓRIA DE UMA FORMA, HISTÓRIA DE UMA DOR

A divisão bipartida consiste na construção de uma estrutura narrativa nos nove episódios iniciais e a desconstrução dessa mesma estrutura nos nove episódios seguintes. Estamos nos referindo ao monólogo interior, foco narrativo que representa, com a exacerbação do discurso indireto livre, o avanço da escrita em direção ao humano, já que é a organicidade do eu que se diz ali. Em contrapartida, na segunda metade do romance a voz do eu daria lugar à voz do estilo, portanto numa virada para a técnica, para o inorgânico. A história de *Ulisses* poderia assim ser encarada também como a história de uma forma, sendo as técnicas narrativas a sua força motriz.

O Organizador figura como a própria voz da técnica, uma lente ou um filtro entre a voz e o estilo (diferentemente do narrador). O Organizador aparece lançando luz sobre o

narrador, mostrando que também este se utiliza de uma técnica, não sendo tão orgânico assim. Na segunda metade, o narrador vai virar material narrativo, e é aí que o livro se apresenta como artefato – como *livro*.

A fragmentação do corpo corrobora a precarização do humano na segunda parte de *Ulisses*. Mas mesmo o gesto violento de apagar a humanidade/subjetividade não elide a presença da dor. A significação deixa de estar subordinada ao humano e a estrutura vai se flexibilizando até se desintegrar. No entanto, não deixa de haver uma inversão de vetores: na inorganicidade do estilo, identifica-se algo muito profundo de Bloom. O difícil processo de decodificação que a segunda parte demanda tem maior impacto do que uma descrição realista teria.

Talvez a técnica literária que mais se repita na segunda metade do livro seja o pastiche/paródia. Em “Ciclope”, a descoberta do pastiche mobiliza diversos gêneros (veremos mais à frente como o lírico, o épico e o dramático se relacionarão com a dor de Bloom); em “Gado do sol” e seu pastiche de gêneros literários, a própria literatura é o objeto; em “Nausicaa”, é o próprio padrão narrativo do *Ulisses* que vemos tornado em pastiche melodramático; há paródia também no próprio princípio organizador da segunda metade. O pastiche funciona como válvula de escape, como é próprio do humor.

O estilo, para traçarmos um paralelo homérico, pode então ser encarado como disfarce – é escondendo a sua identidade que Odisseu retorna para casa e mata os pretendentes de Penélope. Se na *Odisseia* o herói se disfarça para enfim recuperar sua felicidade junto à sua mulher, em *Ulisses* o disfarce do estilo vai se articular de modo complexo com a dor, e essa relação entre técnica e dor será produtiva no romance. Em “Eumeu”, onde Bloom, com suas hipercorreções, vira pastiche de Stephen, a técnica narrativa se mostra atrelada ao afeto na medida em que somente através dela o encontro entre Stephen e Bloom pode se dar sem cair na pieguice. A escrita senil – ou a má escrita, ou ainda a escrita que o próprio Poldy poderia ter –, além de resguardar o verdadeiro afeto do episódio de uma descrição melosa, parece mostrar, na linguagem possível para Bloom, o encontro possível daquela paternidade vicária.

Antes de “Eumeu” e o encontro real de Bloom com o filho postiço, assistimos, em “Circe”, ao seu encontro fantasioso com o filho real. Uma vez que o episódio é permeado por alucinações, fica intencionalmente dúbio se ali é a psique que se impõe no quadro formal delirante ou se o próprio quadro formal é que dá a possibilidade de a ilogicidade da psique vir à tona. São as alucinações resultado da espacialização da cabeça dos personagens,

agora como cenário (“Circe” é representada sob o modelo dramático), ou o teatro ali encenado é a técnica propícia para engendrar esses delírios? O impasse é o que nos interessa. A relação entre alucinação e dor consegue ir mais fundo no trauma do que o monólogo interior, onde o leitor não acessa o sofrimento de Bloom. Na alucinação teatral, ao contrário, vê-se, junto a ele, o filho morto.

A dificuldade em representar Bloom sofrendo (ou mesmo o próprio corpo de Bloom) espelha a dificuldade do próprio Bloom em encarar suas dores, não só pela perda de Rudy, mas também pela traição de Molly, pela falência do casamento, pela memória do suicídio do pai, pela sexualização da filha.

[E]ssa destruição do personagem via aquilo que o constitui narrativamente não impede a representação da dor. As paródias de “Ciclope”, as alucinações de “Circe”, a má escrita de “Eumeu” ou mesmo a aridez da pergunta-e-reposta de “Ítaca” destroem a representação do personagem, mas não conseguem suplantar por completo o antropomórfico, que continua a existir, ainda que de maneira espectral. Pelo contrário, seria até mesmo possível defender que a aniquilação da imediaticidade, de uma imagem diretamente acessível do personagem, obriga que o leitor reconstrua em sua mente aquilo que a densidade do estilo torna mais difícil de ver. (DURÃO, 2013, p. 221)

O Organizador marca na economia do romance uma oposição ao que tem causa humana. No entanto, é a mediação da técnica que permite que o humano apareça de modo mais forte do que quando mediado antropomórficamente, porque, em sua radicalidade, a dor é em última instância incomunicável. É também ela a protagonista deste romance.

## PATERNIDADE E DOR

Bloom perdeu o filho há onze anos. Milly tem quinze e ocupa parte de suas angústias neste dia. Não é errado afirmar que uma das linhas de leitura do livro seja a que concerne à paternidade. A dor que Bloom carrega em grande parte se deve à não superada morte de seu filho, mas também à imagem fantasmática do pai, alusão hamletiana que o livro agrava ao incluir o detalhe de seu suicídio.

Não é a toa que Circe seja o episódio com menos humor de *Ulisses* (sabemos que humor é distanciamento, e aqui, justamente devido à técnica delirante, há a aproximação



impossível entre pai e filho). As três últimas rubricas do episódio mostram Bloom diante do fantasma, não do pai, mas de Rudy:

*(Contra a parede escura uma figura surge lenta, um menino encantado de onze anos, um bebê trocado, raptado, vestindo um terno de Eton com sapatos de cristal e um pequeno elmo de bronze, segurando um livro. Ele lê da direita para a esquerda, inaudivelmente, sorrindo, beijando a página.)*

BLOOM

*(Maravilhado, chama inaudivelmente) Rudy!*

RUDY

*(Fita sem ver os olhos de Bloom e segue lendo, beijando, sorrindo. Tem um delicado rosto bordô. Em seu terno há botões de diamante e de rubi. Na mão esquerda livre segura uma fina cana de marfim com um laço violeta. Um cordeirinho branco espia do bolso de seu colete.)*

(JOYCE, 2012, p. 863)

Assim termina o episódio, que por sua vez fecha a Odisseia, segunda parte do livro na divisão tripartite. Bloom chama pelo filho inaudivelmente, invoca-o, e então a dor escancarada de tê-lo à sua frente é bloqueada pelo corte da cena com o fim do episódio. A narrativa não permite ver a reação de Bloom, uma vez que o próximo episódio, “Eumeu”, embora continue exatamente do momento em que “Circe” acaba (o que é raro), não é mais regido pela técnica alucinatória, portanto o que se vê na abertura da terceira parte de *Ulisses* é Bloom tirando “o grosso da serragem de Stephen e entreg[ando]-lhe o chapéu e o paudefreixo” (JOYCE, 2012, p. 867). O Odisseu de Joyce portanto está com seu Telêmaco postiço: é Stephen quem vai ocupar, enviesadamente, (portanto sem de fato preencher) esse espaço vazio deixado pelo filho morto.

Antes de levá-lo para casa, o que será mostrado em “Ítaca”, é em “Eumeu” que se dá a aproximação entre os dois. Clímax da simbologia paterna do romance, o estilo de “Nausicaa” (melodrama) seria exagerado demais aqui, pelo risco de cair numa escrita piegas, e, na ponta oposta, o uso do pastiche provavelmente traria um aspecto destruidor demais para o momento. Também em “Ítaca” a técnica (apontada por Joyce como catecismo impessoal unido à ciência, segundo o seu quadro esquemático) é uma escolha interessante:

Ao escolher um tom de objetividade científica para o relato e estruturar a narrativa na forma das perguntas autorresponsivas e das respostas detalhadas de um catecismo antigo; ao entregar essas perguntas e respostas a duas vozes não identificadas que parecem tratar Poldy e

Stephen como ratos num labirinto, Joyce realiza o sumo gesto paradoxal de criar total distanciamento e absoluta impossibilidade de penetração na consciência dos dois. Isso exatamente no que deveria ser o momento climático da aproximação! (GALINDO, 2016, p. 319)

Talvez justamente para evitar a apoteose melodramática é que a impessoalidade em “Ítaca”, assim como a escrita senil em “Eumeu”, será a escolha mais acertada para articular com o afeto em questão.

Ainda sobre paternidade, *Ulisses* permite problematizar: o quanto um autor é pai da obra? Além disso, a angústia da influência funciona de modo torto em *Ulisses*. A obra é uma luta contra a influência.

## BLOOM E A CIDADE

*Ulisses* é também um livro sobre a cidade. O movimento está atrelado ao romance por ser este um romance da cidade. Em “Rochedos errantes”, o foco narrativo é a própria Dublin. É a relação entre simultaneidade e movimento que permite a construção da cidade na obra, e a simultaneidade então se torna uma técnica consciente. (Note-se que os paralelos homéricos engendram diferentes graus de produtividade nesse livro. Em “Rochedos errantes”, por exemplo, é muito tênue a referência: Odisseu recusou seguir o caminho das pedras que se moviam. O paralelo homérico, portanto, pode mesmo consistir num entrave para a leitura.) A cidade se apresenta como sucessão de lugares e caldeirão de estímulos do monólogo interior: a exterioridade interfere na interioridade, a cidade emerge como cenário e como forma.

De certa forma, *Ulisses* é impermeável assim como a capa do homem a cuja identidade não temos acesso. O homem da capa Macintosh e sua identidade inacessível é eixo de algo como uma simbologia do anonimato da cidade, de seu crescimento. A voz da coletividade, por outro lado, emerge como a voz da fofoca: “A segunda metade de *Ulysses* dissolve-se em ‘estilos’ assim como todos os acontecimentos de Dublin dissolvem-se em tagarelice.” (KENNER, 1992, p. 235)

- Sua senhora vai bem, então? a mudada voz de M’Coy disse.
- Vai, sim. O senhor Bloom disse. Na ponta dos cascos, muito obrigado.

(...) – A patroa acabou de conseguir um contrato. Quer dizer, não está bem certo ainda.

(...) – A minha mulher também, ele disse. Vai cantar num evento classado no Ulster Hall, em Belfast, dia vintecinco.

- É mesmo? M'Coy disse. Fico feliz em saber, meu velho. Quem é que está montando?

(JOYCE, 2012, p. 189-190)

Nesta cena do episódio “Lotófagos”, M'Coy pergunta sobre Molly com malícia, e o tom jocoso deixa entrever ao leitor qual a fama de Poldy em Dublin. Aqui e em vários outros momentos Bloom será flagrado em sua exclusão (o duplo sentido presente em “Quem é que está montando?”, não é um caso isolado no romance). “Hades”, por exemplo, é um episódio também sobre a segregação de Bloom da coletividade (basta lembrar como ele é o último a se juntar aos outros na carruagem em direção ao enterro de Dignam, ou como seu nome será trocado, mais tarde, na lista que o jornal trará dos presentes no enterro).

## FUGA E RETORNO DA DOR

E a pergunta de M'Coy sobre o gerenciamento do espetáculo (“Quem é que está montando?”) não pode deixar de ferir inocentemente Bloom, pela escolha do verbo, que o leva de imediato ao estado de espírito de quando viu a carta na porta de casa. (GALINDO, 2016, p. 110).

Leopold Bloom atravessa todo o dia 16 de junho de 1904 com um obstinado intento: escapar da própria dor. Ela, contudo, sempre o encontra, seja pela fofoca, como aqui, seja pela alucinação, como no doloroso final de “Circe”, seja vendo um anúncio, novamente em “Lotófagos”, que suscita a memória do suicídio do pai. “Não custa lembrar, afinal, que o paralelo aqui é com o mito dos lotófagos homéricos, que se servem da flor de lótus para viver num mar de esquecimento” (GALINDO, 2016, p. 112). Em vez de esquecimento de fato, a Bloom reiteradamente cabe uma espécie de retorno do recalcado, assombrando-o e o impedindo de abafar seu sofrimento.

A pergunta “Quem é que está montando?” será repetida por outro personagem, Flynn, no episódio Lestrigões. Nas duas ocasiões Bloom é obrigado a confrontar a memória da carta recebida pela esposa, horas antes, em “Calípsos”. A dor está nos detalhes: o remetente, Blazes Boylan (ou Rojão Boylan, na tradução), o destinatário, um significativo Sra. Marion Bloom (e não Sra. Leopold Bloom, como seria o correto à época). Aqui é o

vazio que produz o sentido. No Hades, assim como em outros momentos do dia, é do próprio Boylan que Bloom tentará desviar:

O senhor Bloom verificou as unhas da mão esquerda, depois as da direita. As unhas, isso. Será que ele tem alguma coisa mais que elas ela vê? Fascínio. O pior homem de Dublin. Vive disso. Elas às vezes sentem o que uma pessoa é. Instinto. Mas um tipo desses. As unhas. Eu estou só olhando para elas: bem aparadinhas. (JOYCE, 2012, p. 214)

A tentativa de controlar o caminho óbvio dos próprios pensamentos resulta em uma luta completamente inglória. A permeabilidade entre exterior e interior aparecerá também em “Nausicaa”, episódio cujo final mostra pios de cuco de um relógio de lareira que carregam não duplo, mas triplo sentido: “insinua[m] que Bloom, na gíria inglesa, é *cuckoo*, ou seja: ou corno ou louco. Ou ambos.” (GALINDO, 2016, p. 249). Note-se ainda que outro relógio, o de Bloom, parara precisamente na hora do encontro entre Boylan e Molly.

Sobre ela, poderíamos afirmar que, não raro, é a própria causa da dor que será também fonte de alívio. Molly se cura com Molly: “As tortuosas linhas de raciocínio de Bloom o levam das mulheres à superioridade de Molly (como vimos, é sempre Molly quem apaga as dores causadas por Molly) (...)” (GALINDO, 2016, p. 243). Afinal era “móli” o nome da erva que protege Ulisses dos feitiços de Circe na *Odisseia*.

## CATEGORIA DO ERRO E DO VAZIO

*Ulisses*, visto como máquina produtora de diversos níveis de sentido, ao mesmo tempo deixa espaço para a coincidência, para o vazio e para o erro, estes com implicações posteriores. Passaremos por alguns.

Em “Calipso”, por exemplo, temos talvez o primeiro clímax do romance, a já aludida cena em que Bloom lê o cartão para a senhora Marion Bloom:

Duas cartas e um cartão repousavam no piso da entrada. Ele parou e os recolheu. Senhora Marion Bloom. Seu coração veloz ficou lento de pronto. Letra segura. Senhora Marion. (JOYCE, 2012, p. 172)

Aqui é da lacuna que emerge o momento climático, em que Bloom se dá conta de que logo mais será traído. Boylan e sua letra segura avisam, ao *não* endereçarem a carta a Sra. Leopold Bloom, o que ocorrerá às quatro horas daquela tarde.

Também encontramos exemplo de erro ativo na trama de *Ulisses* com o mal-entendido relativo ao cavalo azarão Jogafora:

Tudo o que [Lyons] quer é conferir no jornal os cavalos que vão correr no páreo da tarde. (...) Já Bloom quer apenas se livrar dele. E diz que estava prestes a “jogar fora” o jornal. O problema é que corre naquele dia um azarão chamado Jogafora, e Lyons, conspiratório, conclui que Bloom está lhe dando uma dica discreta. O pobre Bloom nem entende que não está entendendo alguma coisa. (GALINDO, 2016, p. 115)

. O cavalo será vencedor, o que provocará fofoca entre os presentes no bar onde Leopold adentrará horas mais tarde, esperando que Bloom lhes pague bebida, o que obviamente não acontece, uma vez que ele permanece alheio a essa trama paralela. Outro exemplo: Bloom se lembra equivocadamente de “voglio e non vorrei” (quero e não vou querer), trecho da música que supostamente Molly ensaiará com Boylan, que na verdade é “vorrei e non vorrei” (vou e não vou querer). Esse ato falho da inserção de um *quero* se deve à vontade da Sra. Marion Bloom? Ou do próprio Poldy, com suas tendências masoquistas e inclinação para voyeur?

Tanto Marion, na fala, quanto Milly, na carta a seu pai – e, posteriormente, Martha, também em carta a Bloom –, cometem erros ortográficos. Sobre esse tipo de erro, um nos interessa em especial: na lista dos presentes no enterro de Dignam, Bloom aparece como “Boom”: “Picado não pouco por L. Boom (como incorretamente constava) (...)” (JOYCE, 2012, p. 917). O arranjador aproveitará o erro na página seguinte: “Fosse como fosse, Bloom (adequadamente assim chamado) estava bastante surpreso” (JOYCE, 2012, p. 918). “Boom”, além de fazer de Bloom novamente um excluído pelo erro, também traça outro paralelo interessante. Aqui podemos entender o Boom de uma explosão em oposição ao Rojão Boyle, aquele que explode. Na comparação fica evidente o traço de virilidade do segundo em detrimento da falência do primeiro, o que diz muito sobre os dois personagens. Não é de se deixar de notar também que em “Nausicaa”, o orgasmo de Bloom é simultâneo à explosão de fogos na praia, como numa presença assombradamente fantasmática daquele outro Rojão. Desnecessário dizer da precária sexualidade de Bloom, masturbando-se para uma mulher que descobre ser coxa, em oposição à plena sexualidade

exercida por Boylan e sua mulher em sua própria cama, cuja marca Bloom dolorosamente verá mais tarde.

Sempre há um elemento de sombra estruturalmente ligado ao que se escolhe iluminar no texto. É da estrutura do texto que algo escape, e o exemplo mais evidente disso é a lacuna entre 17h e 20h deste dia, horas nas quais Bloom visita a viúva de Dignam para ajudá-la em relação à hipoteca – gesto altruísta deste Odisseu ao qual intencionalmente o livro não nos permite ter acesso.

## ESCATOLOGIA E LIRISMO

No entanto, temos livre acesso a um dos momentos mais privados da intimidade Leopold Bloom: sua nada heroica ida ao banheiro após o café da manhã. A “técnica tão joyceana de encontrar o sublime e o lírico no grotesco e no baixo” (GALINDO, 2016, p. 116) nos avisa que elo joyceano não é o heroísmo, mas o pequeno, o trivial e mesmo o jocoso.

Também se poderia dizer que *Ulisses* articula uma nova possibilidade de leitura dos gêneros textuais. Não apenas o épico em seu viés mais mundano e algo medíocre, como fica evidente; não apenas a subversão do drama na ruptura da disposição das marcações teatrais em “Circe”, com a inserção do monólogo interior até nas rubricas; mas, principalmente, a nova possibilidade de sobrevivência apresentada para o lírico na sua união com o escatológico.

Acocorado no tamborete ele desdobrou seu jornal virando as páginas em cima dos joelhos nus. Alguma coisa nova e fácil. Sem grandes pressas. Segurar um pouquinho. Nosso pitéu especial. (...) Tranquilamente leu, contendo-se, a primeira coluna e, cedendo mas resistindo, começou a segunda. A meio caminho, cedendo suas últimas resistências, ele deixou o intestino se aliviar tranquilamente enquanto lia, lendo ainda paciente, bem curada aquela constipaçãozinha de ontem. (JOYCE, 2012, p. 182)

A narrativa segue sobre os pormenores das hemorroidas de Bloom e do cheiro do ambiente. Acompanhamos a inserção da escatologia como matéria narrativa – algo que posteriormente seria banalizado, mas que naquele momento é um gesto afirmativo de ruptura com uma espécie de literatura bem comportada. Em seguida, o livro sobrepõe às minuciosas descrições acerca dos movimentos intestinais de Bloom pensamentos

genuinamente amorosos deste em relação a Molly, e a descrição de sua primeira noite com ela será interrompida pelos seus temores em relação ao recém rival: “Foi a primeira noite. A cabeça dela dançando. As varetas do leque estalando. Esse Boylan é bem de vida? Ele tem dinheiro.” (JOYCE, 2012, p. 183).

Os afetos aqui (e não só aqui) são articulados contraditoriamente, como que para mostrar que, para representar o amor de modo crível, é preciso destituí-lo de qualquer floreio. James Joyce parece ir até as últimas consequências nesse sentido. A postura de contemplação amorosa surge no ambiente que os bons modos preferem apagar das relações, como se só se pudesse falar de uma possível recuperação do lírico recusando algo de bem asseado que o gênero tivera no passado.

A cena da defecação de Bloom é outro dos belos momentos de Joyce. Provavelmente essa é a primeira vez em que um escritor retira humor, leveza, empatia e belíssima prosa de uma situação semelhante. Bloom lê e se controla (“cedendo mas resistindo”, uma ideia recorrente em todo o episódio) para emparelhar a evacuação e a leitura (...). O último ato de Bloom é a intempestiva decisão de rasgar a página que estava lendo para se limpar, num gesto violentamente simbólico tanto para ele quanto para Joyce, o gesto de conspurcar, de humilhar um tipo de narrativa que o romance de que faz parte realmente pretende superar. (GALINDO, 2016, p.105)

Se é assim que começamos a conhecê-lo, às 8h da manhã, ao final de “Ítaca”, já na madrugada do dia 17, Bloom termina em posição fetal, dormindo ao lado da origem de seu sofrimento e de seu genuíno amor. Molly, por sua vez, será vista inicialmente como a ninfa “Calipso” e, ao final, como a esposa “Penélope”:

Nosso Odisseu, no *Ulysses*, nos é apresentado também junto de sua ninfa (tanto a que aparece no quadro sobre a cama do casal quanto a própria Molly Bloom). Mas o fato curioso é que esta Calipso será fundida a Penélope, a esposa (fiel) que em Homero espera pelo marido em casa. É um dos gestos mais subversivos de Joyce (que, como de costume, nos faz ver também o quanto era potencialmente subversivo o original homérico), e um dos menos percebidos. Ao equiparar a ninfa tentadora e a esposa fiel, ao soldar as duas na figura muito, mas *muito* mais ambivalente de Marion Tweedy, ele opera uma bela relativização, e uma grande modernização no seu referencial. (GALINDO, 2016, p. 93-94. Grifos do autor.)

Não é apenas a Penélope joyceana que será vista multifacetadamente. Assim como a lógica do livro dá um salto em sua segunda metade, os personagens também o farão:

A segunda metade de *Ulysses* também suprirá inúmeros detalhes que complementam, modificam e, às vezes, contradizem o que tínhamos suposto. (...) Bloom, aparentemente um dos homens mais insignificantes da ficção, crescerá ao sermos informados de sua estatura e de seus bens ocultos. Stephen, que podíamos ter considerado o herói do livro ou, de qualquer forma, seu foco de consciência, perderá sua brilhante subjetividade, será reduzido a respostas resmungadas, ficará destituído (em parte pela bebida, em parte pelo método narrativo) de sua rapidez de pensamento, acabando afinal por sair totalmente do universo de Joyce. Molly, a princípio uma voz resmungando “*Mh*” – “*não*” – (*U* 58), depois uma impressão de desleixo preguiçoso; (...) virá a tornar-se inesperadamente uma personagem plenamente realizada, cuja última palavra é *Sim*. (KENNER, 1992, p. 235-236)

É curioso pensar no contraste: a mulher que vai entrar para a história da literatura por encerrar o livro com um *sim* se apresentará para nós com uma negação. Ambas as falas, no entanto, na fronteira entre a vigília e o sono. Marion Tweedy, a Penélope infiel nascida no dia dos festejos da natividade da Virgem Maria, talvez seja um símbolo das contradições que perpassam as diversas camadas de *Ulysses*, que desengessam o leitor e produzem saídas nada fáceis para as questões mais diversas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enredo talvez seja a primeira categoria a cair no modernismo. *Ulysses* é um livro que se nega a dar seu enredo facilmente, e desistir desta leitura é algo que de certa maneira está inscrito na própria forma do livro (especialmente em episódios celeberrimamente ditos como ilegíveis, nomeadamente “*Proteu*” e “*Gado do sol*”). Por outro lado, é o próprio livro quem fornece seu leitor ideal: o arranjador como esse leitor que retoma partes não por exercício de uma memória, mas como por meio de uma consulta:

A presença organizadora (...) aparentemente diverte-se com o total relembrar da forma exata de palavras usadas centenas de páginas antes, um relembrar que implica não uma atividade da memória, mas um acesso tal qual o nosso ao livro impresso, em que as páginas podem ser viradas para a frente e para trás. Como leitor ideal do autor, o Organizador fica rememorando, saboreando trechos verbais favoritos. (KENNER, 1992, p. 227)

Curioso que na diegese do *Ulysses* não seja na leitura que a literatura aparece: entra as diferentes coisas que Bloom lê ao longo do dia estão cartão, jornal, propaganda, rótulo. A



literatura, portanto, aparece na tessitura das técnicas narrativas, na forma, na articulação dos aspectos jocoso/cômico/escatológico/erótico/destruidor. É, concluímos aqui, na articulação de aspectos em conflito que está a produtividade desse livro, que, mesmo depois de tantas revisitações parece, de fato, infinito.

## REFERÊNCIAS

DURÃO, Fábio. “Sobre a literatura de destruição e o *Ulysses*, de James Joyce”. In: **Aletria**. Nº 3, vol. 23. UFMG: set-dez 2013. p. 211-222.

GALINDO, Caetano. **Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses, de James Joyce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. **Ulysses**. New York: Vintage Books, 1990.

KENNER, Hugh. “O organizador”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Riverrun: ensaios sobre James Joyce**. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 221-237.