



## MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



## O RETRATO DO HERÓI: LEOPOLD BLOOM

Assionara Medeiros de Souza  
(Doutoranda — UFPR)

### RESUMO

Este trabalho tem como finalidade analisar aspectos da construção da personagem Leopold Bloom, do romance *Ulisses* de James Joyce, levando em consideração características inerentes à configuração do herói expostas por Mikhail Bakhtin. Os muitos modos de o herói joyceano traduzir sua experiência com o mundo atestam-no como arquétipo desse sujeito moderno em trânsito, não mais em oceanos bravios, mas na ondulante e movente massa fluida de discursos que o envolve.

### PALAVRAS-CHAVE

Joyce; Bakhtin; discurso; herói; corpo.

### ABSTRACT

This work aims at analysing some aspects of the construction of Leopold Bloom character in James Joyce's *Ulysses*, taking into consideration the inherent characteristics of the configuration of the hero according to Mikhail Bakhtin's exposition. The very different ways into which the joycean hero translates his experience with the world confirms him as an archetypal of this modern subject in transit, no more in rough oceans or in remote lands, but in the wavy and moving fluid mass of discourses which involves him and in which he also participates

### KEYWORDS

Joyce; Bakhtin; discourse; hero; body.

**L**eopold Bloom, personagem de James Joyce que representa o novo *Ulisses*, sai de casa na manhã de 16 de junho de 1904 e depois de horas retorna ao seu lar — mais precisamente à sua cama, quando, após fornecer exatas coordenadas sobre sua localização no espaço e mergulhar num pré-sono, deixa-nos mirando um grande ponto (.). Antes de Leopold sair de cena como narrador e ceder vez ao monólogo de sua esposa Molly Bloom, ainda consegue alinhar uma espécie de dossiê do que fora o seu dia (inserindo-o a uma linha genealógica e projetando-o a perspectivas futuras) num capítulo marcado por perguntas e respostas as quais vão se tornando cada vez mais submersas em evocações oscilantes. O modo como Bloom evade-se do livro é sutil e contribui para esclarecer alguns vislumbres de sua ativa presença, engenhosamente elaborada por Joyce, nessa longa jornada desde a manhã e noite adentro. A personagem compartilha com o leitor as múltiplas percepções apreendidas do espaço em que se insere, bem como traduz em linguagem uma gama de impressões resultantes do confronto com o próprio corpo e com o corpo do outro.

Assim como o corpo físico produz seus fluidos e reflete impressões do mundo (anseios, dúvidas, medo, prazer, euforia), a narrativa joyceana, como um organismo vivo, mimetiza ao leitor, em construções sofisticadas que por vezes soam despreziosas, os sintomas de Bloom; os quais, podemos perceber, são assimilados a partir de especulações desse corpo centro (herói) do sistema ficcional (obra, narrativa) em relação a si próprio e em relação aos demais elementos que orbitem em seu entorno (estímulos os mais diversos que lhe chegam aos sentidos, desencadeados muitas vezes por características do espaço — praia, biblioteca, hospital, prostíbulo, cama — ou de outros corpos, quando postos em relação ao corpo do herói).

Leopold Bloom concentra seu máximo esforço em atuar de maneira satisfatória nos diversos espaços por onde transita e com os diversos sujeitos com quem se relaciona, incluindo a si próprio. A atualidade da obra parece justamente

residir na funcionalidade dessa massa discursiva altamente cambiável que assimila os “territórios sociais” e produz modos de sustentar-se ou mesmo de neles sobreviver sem grandes danos.

Bloom e sua individualidade criadora parecem sintonizar o *dial* às situações vividas ao longo do dia. A todo o momento, ele está disposto a interpretar vários códigos cotidianos; mais ainda, por sua atividade profissional (publicitário), dispõe-se também a criar novos códigos; e por isso não é refratário às novidades de sua época — mesmo que elas nem digam respeito diretamente ao seu biológico mundo masculino. Sua natureza ambivalente lhe permite compreender e participar do vaporoso e simbólico universo feminino, com seus excessos e temperamentos que variam da convivência com a moda e o que esse código permite de ampliação do trânsito social: “Ela tirou o chapéu para mostrar seu cabelo. Aba larga. Comprado assim para esconder seu rosto, encontrando alguém que pudesse conhecê-la, abaixar a cabeça ou segurar um ramalhete de flores para esconder o rosto ao cheirá-las” (JOYCE, 2005, p. 404); e até compreender o desregramento causado pela chegada do fluxo menstrual propenso a deliberar reações imprevisíveis: “Perto de suas regras, suponho, faz com que elas se tornem sensíveis. [...] Toda sorte de desejos loucos” (JOYCE, 2005, p. 403). Bloom está a todo o momento reelaborando suas percepções a partir de sua linguagem. Para nós leitores, todo e qualquer sintoma vivenciado pela personagem passa a ser filtrado por uma enunciação; como se a personagem traduzisse as mínimas impressões do mundo em uma peculiar voz narrativa.

Quando a atividade mental se realiza sob a forma de enunciação, a orientação social à qual ela se submete adquire maior complexidade graças à exigência de adaptação ao contexto social imediato do ato de fala, e, acima de tudo, aos interlocutores concretos (BAKHTIN, 1995, p. 117).

A representação da atividade mental de Bloom é fronteira à criação do escritor que experimentou essa máxima aventura da linguagem. A personagem

conhece seus interlocutores e, se não, inventa-os, ou tenta deduzi-los a partir do que chega até ela como gesto comunicativo. Além disso, compreende com sagacidade quase cômica o espaço pelo qual transita.

A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em conseqüência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o "conteúdo a exprimir") à sua objetivação externa (a "enunciação") situa-se completamente em território social (BAKHTIN, 1995, p.117).

Ao sermos conduzidos pelo *Ulisses* (obra) e aproximarmos-nos de sua *estética*, compreendemos melhor a noção de "território social" exposta por Bakhtin. Os vários itinerários de Leopold Bloom pela Dublin do começo do século XX ajustam-se cada qual a um modo de narrar específico, como se o exterior provocasse a atividade mental desse andarilho e esta, cambiando-se em linguagem, expressasse o território social no qual ele está inserido.

É instigante perceber que o trânsito de Bloom não se interrompe na última página do livro. A impressão que o leitor experimenta é que a obra prossegue em seu contínuo, uma vez que também o leitor contamina-se da natureza do herói, de seu modo de agir no mundo.

O penúltimo capítulo do *Ulisses*, todo ele formado, como já dissemos, por inquirições, recupera a obsessiva preocupação de Bloom em demarcar as múltiplas referências de suas sensações. Como se um mapa imaginário (um território social por vir) estivesse sendo desenhado para que, enquanto o navegante dorme, o trajeto possa prosseguir. O livro-navio, não o objeto volumoso e material que o leitor tem em mãos, mas o alcance prismático dessa obra aberta (ECO, 2001), enxerta-se de um violento impulso à simples pronuncia do "sim" de Molly Bloom, palavra que encerra a obra. Ainda que a Ítaca de Leopold tenha sido alcançada (Bloom chega vivo em casa), a situação das últimas personagens que o leitor acompanha, estas denominadas por "ouvinte" (compreendemos que seja Molly) e

"narrador" (Leopold Bloom), não representa efetivamente um porto ou um ponto final:

Em que estado de repouso ou movimento?

Em repouso em relação a si mesmo e um ao outro. Em movimento estando cada um e ambos impelidos para oeste, para a frente e para trás respectivamente, pelo movimento perpétuo e próprio da terra através das trajetórias sempre mutantes do espaço imutável (JOYCE, 2005, p. 762).

Se o sociólogo Zygmunt Bauman sentencia a sociedade contemporânea como imersa em uma modernidade líquida, ninguém melhor que a figura de Leopold Bloom para representar antecipadamente o arquétipo desse sujeito disperso que tenta localizar-se no mapa movente de sua Dublin. É por essa apoteótica experiência da linguagem que Joyce oferece ao leitor, a partir da peripécia urbana de seu herói, a expressão do que o corpo sente consigo mesmo e com o mundo. Bloom é o herói sensível ao mundo. E em forma de linguagem e do que a linguagem pode representar, sua estética, não se abstém de verbalizar essas muitas vivências do corpo.

Um fragmento do meu corpo, que me é dado de fora, deve ser vivido por mim de dentro, sendo somente com essa condição que ele pode fazer parte de mim, e se a *tradução na linguagem* das sensações internas não ocorrer, não estou longe de rejeitar o dado fragmento como não pertencente ao meu corpo, e sua relação interna comigo é rejeitada<sup>1</sup> (BAKHTIN, 2000, p. 61).

Leopoldo está atento ao mundo a partir do que o seu corpo pode pressentir desse mundo. Apreender o que é "dado de fora" permite refletir sobre si mesmo. A delimitação entre o que é pertencente e reconhecível ao corpo e o que é alheio a este passa por essa vivência interna.

Sem dúvida, Joyce é bem sucedido em seu intento de capturar da palavra esse artifício capaz de simular a experiência viva. Até o momento em que Bloom está por adormecer de vez, temos resquícios da tentativa de traduzir o que seu

---

<sup>1</sup> Os trechos grifados no artigo são de responsabilidade da autora.

corpo e sua mente sentem; ele balbucia o nome do marujo Simbad de várias maneiras em várias composições. Interessante essa referência ao marinheiro filho de persas que navegou por mares de África e Sul da Ásia. O *Ulisses* de Bloom, que repagina o herói originário das narrativas ocidentais, conduziria agora seu trânsito a uma outra Dublin nunca navegada? Pouco importa saber. O livro fala de vida e morte em um só dia. Assim como adverte Guimarães Rosa na obra *O burrinho pedrês*: “[...] a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida.” (ROSA, 1994, p.200-201), Bloom acorda, vive o dia e retorna a sua cama, mobília que simboliza o exercício de preparar-se para a morte. Mesmo espaço do lar onde, no contexto da civilização, é gerada a vida. Quando, findo o dia e exauridas as forças, alguém não se dirige para a cama é porque já está por definitivo no túmulo ou mesmo sem pouso certo em vida. A viagem ao longo do dia havia deixado para trás um que não estava agora na cama, mas no túmulo: “[...] Martin Cunningham (na cama), Jack Power (na cama), Simon Dedalus (na cama), Ned Lambert (na cama), Tom Kernan (na cama), Joe Hynes (na cama), John Henry Menton (na cama) [...], Paddy Dignam (no túmulo)” (JOYCE, 2005, p. 729). Bloom sente a ausência do amigo e pressente em sua própria cama, antes de adormecer, o movimento de seu corpo para esse campo escuro, o que em sua linguagem talvez chamaria de *uterotúmulo*: “Indo para uma cama escura havia um quadrado em volta de Simbá o Marinheiro ovo de alca de roco na noite da cama de todos os alcas dos rocos de Darkimbá o Darkimbadeiro (JOYCE, 2005, p.762). Percebemos que o narrador joyceano, a partir da reflexão sobre a morte do amigo, considera para si mesmo a experiência da morte nesse breve fechar os olhos para o sono. Se o resumo de uma vida se fecha com evento da morte, o resumo de um dia da vida não deixa de buscar para si, ainda que considere o fracasso dessa busca, uma compreensão da existência:

É isso que permite dizer que a morte é a forma estética de acabamento da pessoa. A morte enquanto falência de uma validação, enquanto fracasso do sentido, *contabiliza o sentido*,

coloca um problema e propõe métodos para a validação estética efetuada fora do sentido. Quanto mais profunda e perfeita for a encarnação, melhor ouviremos os sons intensos do acabamento operado pela morte, ao mesmo tempo, que a vitória estética sobre a morte, o combate da memória contra a morte (a memória entendida como tensão que se exerce sobre os valores e como fixação e aceitação que se operam sem levar em conta o sentido) (BAKHTIN, 2000, p. 143).

O que está em questão não é a morte, pois morrerei de qualquer modo, mas o sentido. No mais fundo de mim, vivo na fé e na esperança do milagre de um novo nascimento (Idem, p.141).

Nesse momento em que se deita para repousar do dia, Bloom se coloca como o "homem-criança cansado, o criança-homem no ventre" (JOYCE, 2005, p.762). O seu corpo interioriza radicalmente a experiência da morte ao grafar este sono como uma preconização do último sono. Dessa forma, a morte de Paddy Dignam faz com que Bloom reveja (contabilize) sua própria cota de vida (vvida e por viver) e rememore os seus mortos. O corpo morto do outro, portanto finito, é considerado nesse rememorar em relação à própria existência do herói e daqueles que com ele compartilham a condição de estarem vivos ou que desta vida e da existência do herói já se separaram. Ao tratar da forma espacial do herói, Bakhtin considera a questão do corpo interior e o modo como esse corpo interior sente em relação ao corpo do outro:

O corpo do outro é um corpo exterior e seu valor, que atualizo de modo intuitivo-visual, me é dado de maneira totalmente imediata. O corpo exterior se unifica e adquire forma mediante as categorias cognitivas, éticas e estéticas, mediante o conjunto de seus componentes externos visíveis e tangíveis que nele representam valores plásticos e picturais. Minhas relações emotivo-volitivas com o corpo exterior do outro são imediatas, e é apenas numa relação com o outro que vivo de maneira imediata a *beleza* do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um nível de valores totalmente diferentes, inacessíveis à percepção interna e à visão fragmentária que tenho de mim mesmo. Apenas o outro é encarnado para mim em termos de valores e de estética (BAKHTIN, 2000, p. 69).

Podemos dizer que Bloom tem esse olhar estético direcionado ao corpo do outro justamente pela incessante tentativa de compreender-se a si mesmo e de compreender-se como corpo que está propenso ou não aos afetos do outro que dele se aproxima. Não vamos nos esquecer de que nesse fatídico dia Bloom vive uma rejeição configurada em adultério por parte de Molly. Essa compleição da personagem em se misturar ao que o outro sente, ou a quem esse outro representa, chegando a somatizar reações as quais sua condição biológica masculina não estaria apta a responder, provoca um movimento de Bloom em relação ao outro com intensa curiosidade e até mesmo entrega e perscrutação alucinada. Bloom não se sente completo. Uma parte que ele considera como sua (Molly Bloom) o está rejeitando:

[...] o corpo não é algo que baste a si mesmo, tem necessidade do *outro*, de outro que o reconheça e lhe proporcione uma forma. Apenas o corpo interior — a carne pesada — é dado ao homem, o corpo exterior do outro é apenas pré-dado e deve ser objeto de uma atividade criadora (BAKHTIN, 2000, p. 69).

A atividade criadora orquestrada por James Joyce privilegia-se em sua representação pelo múltiplo alcance do horizonte de seus heróis. O corpo interior de Leopold Bloom e sua comunicação com o mundo reverbera em sua forma externa modelada pelo autor. Não vamos falar aqui de proximidades biográficas entre a figura ficcional de Bloom e o seu autor empírico James Joyce. O que vale é observar, tratando-se da segunda parte do *Ulisses*, que, assim como Bakhtin considera de Doistoievski, e o uso que este autor faz do discurso indireto livre em que “a narrativa é conduzida pelo autor dentro dos limites do horizonte do príncipe” (herói russo de *O idiota*) (BAKHTIN, 1995, p. 166), também no romance joyceano temos esse herói que lança ao mundo o seu olhar estético a partir da verve de um autor que se preocupa em definir tudo com máxima sofisticação lingüística:

O discurso citado destaca-se sobre um fundo perceptivo que pertence metade ao autor e metade ao herói. Entretanto, fica

perfeitamente claro para nós que uma infiltração profunda das entoações do autor no discurso direto é quase sempre acompanhada por um enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo (BAKHTIN, 1995, p. 166).

O discurso direto é pouco usado no *Ulisses* de Joyce. Em compensação, a presença do discurso indireto livre transtorna qualquer nitidez de objetividade discursiva.

Tomemos, a exemplo, o capítulo 13 do *Ulisses* joyceano, intitulado *Nausicaa*. Neste episódio, Bloom caminha pela praia, ao ocaso e ao acaso, e é flagrado pelo leitor, seu cúmplice, numa orgiástica aventura disfarçada no mais depurado lirismo.

O episódio abre-se com um texto bastante ameno e lírico que insere o leitor no território social que demarcará a tônica<sup>2</sup> do capítulo; essa, como outras aberturas, funciona como um ornamento, uma iluminura propícia a emoldurar a narrativa que se desenrolará neste específico espaço em que se encontra o herói. Não à toa, temos a palavra *Tableau*, usada inadvertidamente tal fosse uma interjeição; no entanto, poderíamos localizá-la como referência indireta<sup>3</sup> a Baudelaire e seus tableaux parisienses; quadros que se relevam do cotidiano aos olhos do observador mais atento:

A atmosfera da modernidade teve sua tradução nos tableaux do século XIX responsáveis por registrar flagrantes cotidianos, emoldurando o que é ingenuamente novo em referenciais universais, e deslocando desse modo uma imagem individual prosaica convertida em memória coletiva. Walter Benjamin observa que essa técnica de distanciamento, que sacraliza o quadro vulgar em um gesto épico, promove a refuncionalização de formas antigas em formas novas (SOUZA, 2006, p. 56-7).

---

<sup>2</sup> Interessante notar que a atividade mental de Stephen Dedalus com relação ao mesmo espaço (praia) constrói-se envolta em uma atmosfera mais trágica e melancólica do que propriamente lírica.

<sup>3</sup> Caberia investir mais esforço em trabalho que localizasse diluições de poemas de Charles Baudelaire em trechos da narrativa joyceana. O poema que Stephen Dedalus compõe, por exemplo, parece-nos uma referência direta ao clássico soneto *Le Vampire*.

A entonação do capítulo 13 já em sua abertura determina o lírico como linguagem que se agrega à voz narrativa. Os ouvidos do leitor se embevecem com uma acústica leve que o conduz ao vasto cenário do mar e sua praia; como se a narrativa desta volátil tarde de verão, janelada por onde furtiva brisa escapa, envolvesse aquele que contempla o texto/quadro joyceano num *misterioso abraço*. A seleção lexical também é cuidadosa e melíflua:

Bem longe no poente o sol se punha e no *último fulgor* de todos também o dia *evanescente* se detinha *amorosamente* sobre o mar e a praia, sobre o promontório, altivo do antigo e querido vilarejo Howth resguardando como sempre as águas da baía, sobre as rochas cobertas de ervas daninhas ao longo da praia de Sandymount e, por último, mas não menos importante, sobre a pacata igreja de onde se emanava vez por outra no *silêncio reinante a voz da oração* àquela que em sua *pura irradiação* é um farol eterno para o homem sacudido por tempestades, Maria, a estrela-do-mar (JOYCE, 2005, p. 381).

A exemplo do trecho que acabamos de citar, a Odisséia homérica tem no canto VI uma das passagens mais líricas da aventura homérica, com traços estilísticos que ainda persistem na contemporaneidade. Nausicaa, filha do rei Alcínoo, pede ao pai que lhe empreste o carro para ir dar um passeio com as amigas na praia: "Caro paizinho, seria possível o carro aprestares, alto e de rodas bem-feitas, a fim de que roupas luzentes possa levar para o rio" (HOMERO, 197?, p. 89). A intenção de Nausicaa é clara, advertida em sonho por Palas Atena, a mocinha pretende deixar suas vestes bem arranjadas para que possa impressionar algum possível mancebo e com ele estabelecer matrimônio. Depois de ter posto as vestes bem limpas, estando ela e as amigas na praia entregues à diversão, surpreendem em seu sono um navegante para junto de quem a bola que lançavam acabou resvalando: *Ulisses*, nu como viera ao mundo. Num primeiro momento, o herói homérico pretende se aproximar das moçoilas; porém, percebendo que estas poderiam se assustar com a sua nudez, decide estabelecer um contato à distância:

Tendo assim, pois, refletido, afinal pareceu-lhe *mais certo de onde se achava, de longe, afetuosa linguagem falar-lhe*, não fosse a jovem zangar-se, ao querer abraçar-lhe os joelhos. Por isso tudo, *dá início ao discurso afetuoso e pensado* (HOMERO, 197?, p. 91).

Paródia do canto VI do texto homérico, o capítulo 13 do *Ulisses* de Joyce é carregado de clichês românticos. O tom folhetinesco e sentimental compõe-se de tal forma exagerado que o leitor mais atento perceberá que algo de desestabilizador está por acontecer.

Sutilmente, ao evocar o universo de Molly Bloom (Leopold em nenhum momento se desvincula desta que é satélite de seus desejos) e a queda que a esposa tem por uma literatura de puro entretenimento feminino, Bloom vai aos poucos chamando para a narrativa alguns clichês românticos. Assim como Odisseu encontra Nausicaa na praia, Leopold em seu passeio depara-se com algumas damas e com uma delas, Gerty MacDowell, detém-se num longo flerte. As damas contempladas ao longe por Leopold Bloom poderiam, na forçada de visão deste, converter-se em heroínas românticas — como na doce Charlotte de Goethe, por quem o jovem Werther nutre um puro e fatal amor que o conduz ao suicídio.

No *Ulisses* joyceano, entretanto, o tom lírico não se mostra livre de um fingimento, a perfeição parece carregar sempre uma nota assimétrica, algo um tanto deslocado. Vejamos:

Cissy Caffrey afagou o garotinho pois ela adorava crianças, tão paciente com os pequeninos sofredores que não conseguia nunca fazer com que Tommy Caffrey tomasse seu óleo de fígado de bacalhau *a não ser que* Cissy Caffrey tapasse o seu nariz e *promettesse lhe dar a ponta esmigalhada de pão preto* com um melado da melhor qualidade (JOYCE, 2005, p. 381).

Já o texto romântico traz algo semelhante, mas em tom sério e intocável:

Atravessei o pátio que conduz a uma bela casa e, ao pisar a soleira, deparei com um dos quadros mais encantadores jamais vistos em minha vida. No vestibulo, seis crianças, de dois a quinze anos, se alvorocavam em torno de uma jovem bem proporcionada, de talhe médio, metida num singelo vestido branco adornado de nós cor-de-rosa nas mangas e no corpete. *Ela cortava um pão preto em fatias*

*circulares*, entregando-as alegremente a cada criança, de acordo com a sua idade e apetite! (GOETHE, 1994, p. 302).

Apesar de Cissy Caffrey ser o primeiro alvo desse olhar que conduz a narrativa, num momento seguinte ela é preterida por Gerty. E por quê? Talvez por ser esperta demais e não estar à mercê do intruso caminhante apresentado sutilmente ao leitor como "o cavalheiro": "Com sua visão maternal Cissy percebeu o que havia errado e segredou a Edy Boardman que o levasse (Tommy, o garotinho mais velho) ali atrás do carrinho onde *o cavalheiro* não pudesse ver [...]". (JOYCE, 2005, p.382). A que cavalheiro Cissy Caffrey se refere? Parece haver aqui uma pista falsa uma vez que o bebê de apenas onze meses havia sido chamado antes de "o jovem cavalheiro". Isso não fica muito esclarecido. Mas temos um esvaziamento, uma impotência, na visada do olhar lançado de longe a essa primeira moça. Logo este é direcionado à passiva Gerty MacDowell, que recebe toda uma carga de descrições e informações que delineiam o contorno e o caráter de sua delicada figura. *Mas...* É assim, com esse "Mas" que ocorre uma inclinação do interesse da voz narrativa encaminhada de Cissy para Gerty: "*Mas* quem era Gerty?" (JOYCE, 2005, p. 382). Se o leitor tiver paciência, vai observar que toda a extensão da presença de Gerty no texto é pontuada por esse cacete sintático localizado em conjunções adversativas (mas, embora, no entanto) ou verbos no subjuntivo ("Tivesse o bondoso destino querido que ela tivesse [...]"). O que torna um tanto insegura a explícita idealização feita à personagem. O mais evidente e direto é o parágrafo que se inicia com: "E no entanto – e no entanto! Aquela expressão tensa no rosto de Gerty!" (JOYCE, 2005, p. 386). Como se houvesse aqui um cansaço por parte desse narrador que a idealiza, quase a ponto de titubear em prosseguir com a fileira de elogios. É a partir da palavra, mas com a intenção de alcançar o objeto de desejo, que o narrador se propõe a criar uma aura de fantasia e romantismo que o convença a entregar-se ao flerte. No entanto, o objeto não sustenta a ênfase idealizadora. Tende sempre a desfazer-se.

O tom emotivo-volitivo, apesar de ser vinculado à palavra e como que fixado à sua imagem fônico-entonacional, não se refere, claro, à palavra, mas ao objeto expresso pela palavra, mesmo que este não se realize, na consciência, na forma de imagem visual; apenas o objeto possibilita pensar o tom emocional, mesmo que este se desenvolva com a acústica da palavra (BAKHTIN, 2000, p. 108).

O que problematiza a garantia de certeza a respeito de quem assume a voz narrativa (pelo menos do início do capítulo) é que não temos em nenhum momento definida, ou demarcada, a sua origem. Gerty, essa jovem pouco dotada de recursos que a fizessem pertencer a uma classe privilegiada, mas que “poderia estar agora rodando em sua carruagem, a primeira de todas” (JOYCE, 2005, p. 389), em todo caso atinge na narrativa joyceana a categoria de mito. Sendo, portanto, relevada como objeto passível à estetização. Seu corpo é contemplado por Bloom, não para alimentar um sentimento puro, mas como motivador do gesto primitivo de Leopold que a idealiza com o fim de satisfazer seus instintos. Depois da masturbação, o herói constata no auge de seu auto-engano, que a claudica: “Ó! Então o foguete explodiu e foi como um suspiro de Ó! E todo mundo gritou Ó! Ó! Extasiado e jorrou dela uma chuva [...]” (JOYCE, 2005, p. 402).

Então Bloom olha Gerty com afeição compassiva — até que ela desapareça de seu campo de visão. O herói, neste 16 de junho de 1904, é um homem na multidão. E é para essa multidão que ele dedica o tanto que o seu corpo pode sentir. Também a partir desse envolvimento constrói o que há de incompleto nessa matéria humana que lhe chega:

Eis aqui o nobre senhor com o qual cruzei antes. Soprado da enseada. Foi lá apenas e voltou. Sempre em casa na hora do jantar. Parece destroçado: deu uma boa comilança. Desfrutando agora da natureza. Ação de graças depois das refeições. Depois do jantar andar uma milha. Com certeza ele tem uma pequena conta bancária em algum lugar, sit. Governamental. *Andar atrás dele e fazê-lo sentir-se constrangido como aqueles meninos-jornaleiros fizeram eu me sentir hoje.* Ainda assim se aprende alguma coisa. *Ver a nós mesmos como os outros nos vêem. [...] O corpo sente a atmosfera. [...] O leitor real. E as colinas distantes parecem se aproximar.* (JOYCE, 2005, p. 411-2)

De que afinal fala Leopold Bloom nesse trecho?. O que está escrito exige um salto de compreensão que atravesse a mera casca de palavras e atinja a seiva tátil do mundo de Bloom; esse mundo que o surpreende porque transformado em objeto estético. Diz Bakhtin:

O objeto estético não é, naturalmente, constituído somente de palavras, ainda que a parte verbal seja importante nele, esse objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa que é representada pelas palavras da obra (BAKHTIN, 2000, p. 108).

No trecho que analisamos, percebemos que também o corpo de Bloom sofre certos constrangimentos quando diante e em confronto com outro(s) corpo(s). Durante todo o dia ele vive essa experiência que nos é relatada por meio de um logorreico cruzamento de vozes. O centro do livro, o ponto para o qual a narrativa é conduzida é o herói encarnado por Leopold Bloom, sua forma espacial. É ele o *Ulisses* joyceano. Bakhtin observa que tudo o que é colocado como elemento presente ou apenas mencionado na narrativa não está ali por mero acaso, mas são estruturas integrantes ao universo do herói:

A paisagem verbal, a descrição do ambiente de vida, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc., tudo isso não figura na obra como modalidades do acontecimento aberto da existência [...]. *As coisas reproduzidas na obra têm, incontestavelmente, e devem ter uma relação consubstancial com o herói, senão ficam fora da obra; em todo caso, essa relação, em seu princípio estético, só é dada de dentro da consciência que o herói tem de sua vida* (BAKHTIN, 2000, p. 112)

Assim que o leitor entra na intimidade de Bloom, este já nos oferece sua mais baixa intimidade, sua vida cotidiana ao extremo, a ponto de nos conduzir até o cubículo fechado dentro do qual compartilhamos seus flatos e fezes largados e despejados com alívio. Bloom é um homem sincero. E se faz menção a um "leitor real", este não ia se contentar com mistificações mascaradas do que seja vivenciar um dia na vida de *um homem grande*. Por isso o que o leitor real acompanha é o mais autêntico do que se pode sentir e verbalizar ("Quando você se sente desse

jeito você frequentemente se depara com o que sente” — JOYCE, 2005, p. 404); mesmo que sejam apenas recriações do outro: “Vê-la como ela é estraga tudo. É preciso o cenário do espetáculo, ruído, vestuário, posição, música” (JOYCE, 2005, p. 405). Por que Bloom não escolheu Cissy em vez de Gerty? Talvez por Cissy não se entregar de pronto ao jogo que ele estava propondo. Isso provocou um pequeno estado de fúria no herói — sempre atento a não se tornar uma potencial vítima da invectiva do outro. Muitas vezes antecipando a defesa; outras livrando a consciência de qualquer ato que o envergonhasse: “O Sr. poderia, por favor, me dizer a hora certa? Eu vou lhe dizer qual é a hora certa na alameda escura. [...] Fazendo festa no menininho também. *Os espectadores percebem a maior parte do jogo*” (JOYCE, 2005, p. 407), é o que conclui Bloom em relação a Cissy. E depois de ter se satisfeito com Gerty, também a desdenha: “Será que ela sabia o que eu? Naturalmente. Como um gato sentado fora do alcance do pulo do cachorro”. (JOYCE, 2005, p. 407). As constatações de Bloom sobre a natureza e perspicácia implacável das mulheres têm em Molly sua maior propulsão: “Afiadas como agulhas elas são. Quando eu disse a Molly que o homem na esquina de Cuffe Street era bem-apegoado, pensei que ela gostaria, ela observou imediatamente que ele tinha um braço falso. E tinha, mesmo.” (JOYCE, 2005, p. 407).

Não vamos dizer que Bloom é um pervertido incorrigível; e menos ainda que a adorável Molly Bloom seja a grande responsável pelo herói ser assim tão ressabiado. No entanto, jamais poderíamos esperar dele o que viria de um herói de Goethe. Se o coro musical que envolve o par amoroso é observado pelo herói romântico como um enlevo ao nascimento do amor e da afeição puros: “Estava de tal modo perdido na minha vertigem, sob o crepúsculo que envolvia a campanha, que mal percebi os sons musicais que chegavam até nós, vindos do salão fartamente iluminado” (GOETHE, 1995, p. 305), no *Ulisses* de Joyce esse coro é completamente macaqueado por sugestões mais versáteis de seu uso. Na opinião do publicitário Bloom: “O sino assustou, creio. Parece que a missa terminou. Podia

ouvi-los todos rezando. Orai por nós. E orai por nós. E orai por nós. Uma boa idéia essa repetição. A mesma coisa com os anúncios. Compre de nós. Compre de nós.” (JOYCE, 2005, p. 413). Bloom é o que é; e não se pode fugir de si mesmo: “Quando você pensa que está escapando você volta para si mesmo.” (JOYCE, 2005, p. 413).

Ainda que Leopold Bloom mostre-se pouco educado e até se comporte como um herói ingênuo que desperta em nós o riso por sua postura algo cômica (como, por exemplo, sua obstinação em descobrir se os escultores grafam o traseiro de suas estátuas), ele não é o “pai do palhaço” (JOYCE, 2005, p. 721), a verdade é que está vivendo um dia que marcaria para sempre sua existência; um “dia de cão” ou, como ele mesmo define, de gato que está longe de casa *enquanto os camundongos brincam*.

Bloom sofreu perdas consideráveis: a morte de seu amigo Paddy Dignam e a explícita rejeição da mulher que é responsável por boa parte de seus pensamentos. Podemos suspeitar que, mais que em qualquer outro dia, Leopold Bloom tem neste 16 de junho a mente atormentada por intensa atividade sobre a existência em suas mínimas e máximas representações. E enquanto vaga exaustivamente por essas muitas passagens, até que o homem-criança cansado e/ou o homem-criança no ventre possa descansar, espalha com engenho e arte seu canto moderno. Cabe ao *leitor real*, em vez de se comportar como Cissy Caffrey e desdenhar o amor puro e primitivo que o herói Leopold Bloom lhe dirige, agir com o gentil interesse e complacência de aceitá-lo sem restrições, como o faz Gerty. E se não, acompanhá-lo fraterna e delicadamente como o faz Stephen Dedalus:

Lado a lado Bloom, aproveitando o *contretemps*, passou com Stephen através do espaço entre as correntes, dividido pela coluna, e, passando por cima do lodo, atravessou em direção a Gardiner Street, Stephen cantando mais ousadamente, mas não em voz alta, o final da balada. *Und alle Schiffe brücken* (JOYCE, 2005, p. 688).

Embarquemos nesse navio que acaba de aportar. *E La nave va...*

### Referências bibliográficas

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BAULMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva: 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

HOMERO. *A odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 197?

ROSA, Guimarães. O burrinho pedrês. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SOUZA, Assionara. *Vitral, tableaux, retábulo: Osman Lins, mimese e visualidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

---

Artigo recebido em 09/06/2009 e publicado em 13/04/2010.