

MICHELE MULITERNO

**A PAISAGEM EM *ULYSSES*: UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO
ROMANCE DE JAMES JOYCE**

Passo Fundo

2022

Michele Muliterno

**A PAISAGEM EM *ULYSSES*: UMA ANÁLISE FENOMENOLÓGICA DO
ROMANCE DE JAMES JOYCE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Luís Francisco Fianco.

Passo Fundo

2022

CIP – Catalogação na Publicação

M957p Muliterno, Michele

A paisagem em *Ulysses* [recurso eletrônico] : uma análise fenomenológica do romance de James Joyce / Michele Muliterno. – 2022.

1.2 Mb : PDF.

Orientador: Prof. Dr. Luís Francisco Fianco.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2022.

1. Análise do discurso literário. 2. Ulysses – Romance. 3. Joyce, James, 1882-1941 – Escritor. 4. Fenomenologia. I. Fianco, Francisco, orientador. II. Título.

CDU: 82.09

Catálogo: Bibliotecária Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364

Dedicado ao Murilo, que é praticamente irmão desta tese, e ao Luciano, companheiro de vida, que também tem o 16 de Junho como uma data muito importante.

Shut your eyes and see!

RESUMO:

Ulysses, de James Joyce, é uma das grandes obras primas da literatura mundial. Escrita no início do século XX, é um marco revolucionário na história do romance como gênero. Basicamente temos a história de Leopold Bloom, atormentado pelo conhecimento de que sua esposa vai lhe trair naquela tarde, vaga pela cidade de Dublin procurando chegar em casa o mais tarde possível. Esse Leopold Bloom é quem leva o leitor por essa paisagem, criada à partir da maneira como ele percebe o ambiente que o cerca. A maneira como ele é percebido dentro desta paisagem também é apresentada. É sob esse viés que essa tese procura analisar a obra, buscando como a paisagem é percebida e representada na obra. Os estudos de Michel Collot sobre a paisagem, cuja base remete à fenomenologia de Merleau Ponty, foram a teoria utilizada para que tal análise ocorresse. Também recorre-se à fenomenologia de Jean Paul Sartre e aos estudos sobre a relações entre personagem e autor de Mikhail Bakhtin, para complementar a fundamentação teórica desta análise. A análise foi feita dividindo os 18 capítulos da obra em três partes, onde a primeira corresponde à paisagem de Stephen Dedalus, a segunda corresponde à paisagem de Bloom, e a última encerra a paisagem de Bloom e nos apresenta a paisagem de Molly. Em cada capítulo será observada e descrita a maneira como a personagem percebe a paisagem (ou é percebida nela), suas relações com o ambiente e os outros que o formam o ambiente e o horizonte da paisagem.

PALAVRAS-CHAVE: Ulysses, paisagem, fenomenologia

ABSTRACT:

Ulysses, by James Joyce, is one of the greatest masterpieces of world literature. Written at the beginning of the 20th century, it is a revolutionary milestone in the history of the novel as a genre. Basically we have the story of Leopold Bloom, tormented by the knowledge that his wife is going to cheat on him that afternoon, wanders through the city of Dublin trying to get home as late as possible. This Leopold Bloom is the one who takes the reader through this landscape, created from the way he perceives the environment that surrounds him. The way he is perceived within this landscape is also presented. It is from this perspective that this thesis seeks to analyze the work, looking for how the landscape is perceived and represented in the work. Michel Collot's studies on landscape, which are based on Merleau Ponty's phenomenology, were the theory used for this analysis. The phenomenology of Jean Paul Sartre and the studies on the relationship between character and author of Mikhail Bakhtin are also used to complement the theoretical foundation of this study. The analysis were done by dividing the 18 chapters of the work into three parts, where the first corresponds to Stephen Dedalus' landscape, the second corresponds to Bloom's landscape, and the last one closes Bloom's landscape and presents us Molly's landscape. In each chapter were observed and described the way the character perceived the landscape (or is perceived in it), its relations with the environment and the others that form it and the landscape horizon.

KEYWORDS: Ulysses, landscape, phenomenology

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1 PAISAGEM	6
1.1 SOBRE A PAISAGEM	6
1.2 O HORIZONTE DA PAISAGEM	8
1.3 O EU E O OUTRO NA PAISAGEM	11
1.4 TEMPO NA PAISAGEM	16
1.5 COMPLEXIDADES DA RELAÇÃO ENTRE PERSONAGEM E AUTOR	17
2 ULYSSES EM DUBLIN	24
2.1 JOYCE E O MODERNISMO NA EUROPA	24
2.2 JOYCE, UM RETRATO DO ARTISTA	25
2.3. <i>ULYSSES</i>	28
3 A PAISAGEM EM ULYSSES	33
3.1 TELEMAQUIA	34
3.1.1 Telêmaco	34
3.1.2 Nestor	40
3.1.3 Proteu	43
3.2 ODISSEIA	45
3.2.1 Calipso	46
3.2.2 Lotófagos	51
3.2.3 Hades	56
3.2.4 Eólo	58
3.2.5 Lestrigões	61
3.2.6 Cila e Caribdis	64
3.2.7 Rochedos errantes	69
3.2.8 Sereias	70
3.2.9 Ciclope	73
3.2.10 Nausicaa	77
3.2.11 Gado do Sol	81
3.2.12 Circe	83
3.3 NOSTOS	87
3.3.1 Eumeu	87
3.3.2 Itaca	90
3.3.3 Penelope	93
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Na vida, muitas vezes, as coisas costumam tomar um rumo que não esperamos: foi o que aconteceu com esta tese, que partiu de uma outra ideia deveras distante, para acabar aqui, neste lugar completamente inesperado. Uma verdadeira odisséia que, veja bem, desemboca na outra Odisseia, aquela do Homero.

Acredito que, como boa parte daquela geração que viveu a adolescência durante o nascimento da democratização da internet, mas passou a infância buscando informação em livros e enciclopédias, cheguei ao *Ulysses* do Joyce através da Odisseia de Homero. Trata-se daquele tipo de coisa que só um *nerd* da década de 90 poderia entender: a gente coletava informações. Pinceladas de informações que remoíamos por meses e meses. Um pouquinho aqui, um pouquinho ali, porque não existia a possibilidade de se obter todas as informações que você desejava em alguns poucos cliques, como é agora. E foi assim que meu conhecimento sobre a existência do Joyce começou. Em alguma enciclopédia eu li que existia um livro chamado *Ulysses*, e que este era o que hoje, no mundo da internet, seria chamado de fanfic: um texto escrito por um fã dentro do universo de determinada obra que não pertence a ele. Dublin/AU, NC17. Mas não se preocupem, esta tese não vai abordar fanfic. Eu só queria contar como ouvi falar de *Ulysses* e qual foi a relação que estabeleci entre as obras. O que aconteceu entre aquele momento e a escrita desta tese foi um longo e tortuoso caminho, de cuja história vou poupá-los. A proposta a ser apresentada aqui é a de uma análise fenomenológica de *Ulysses*, de James Joyce, sob a ótica dos estudos sobre paisagem de Michel Collot e sob a ótica das relações entre autor e personagem na perspectiva estética de Mikhail Bakhtin. Defendo aqui a tese de que entre todas as personagens da obra, é em Stephen, Leopold e Molly que a paisagem do próprio Joyce pode ser analisada, a partir da maneira como esses personagens percebem o mundo ao seu redor e desenrolam suas relações com esse mundo.

Para isso, procuro aqui mobilizar a literatura que aborda a questão do relacionamento entre o autor e suas personagens, buscando observar, através de outros estudos sobre Joyce, o que o autor afirma sobre as personagens já mencionadas de *Ulysses*, e comparar esse ponto de vista com o que Mikhail Bakhtin diz a respeito da natureza desse relacionamento. Por meio

desse trabalho de cotejo me foi possível analisar como as paisagens das personagens joycianas se apresentam.

Ulysses, de James Joyce, é uma das grandes obras primas da literatura mundial. Escrita no início do século XX, é um marco revolucionário na história do romance como gênero. Joyce é um autor universal, que deve ser lido em qualquer época, em qualquer lugar. Sua incontestável genialidade ofereceu ao mundo obras como *Ulysses* e *Finnegan's wake*, que podem ser relidas por uma vida inteira e sempre oferecer coisas novas a cada leitura.

Esta tese se justifica pela importância de estudar a obra do autor e contribuir para sua fortuna crítica, pois *Ulysses* é um romance tão complexo que seus leitores sempre buscarão novas possibilidades de análise. E dentro desse contexto, o que este trabalho se propõe a apresentar é um exame da obra sob a perspectiva dos estudos de paisagem de Michel Collot.

Para que tal análise seja feita, será necessário discutir, primeiramente, alguns pontos acerca de conceitos usados por Michel Collot sobre a questão da paisagem. A teoria da paisagem busca na fenomenologia uma maneira de compreender a forma como o ser percebe o mundo ao seu redor. O sujeito faz parte e mantém relações com esse mundo e com os outros que surgem nessa paisagem que é criada no momento em que um ponto de vista se envolve nela e passa a fazer parte de sua constituição. Para uma melhor compreensão, recorro aos fenomenologistas Merleau-Ponty e Sartre, e também a alguns conceitos encontrados na *Estética da criação verbal* e na *Teoria do romance*, de Bakhtin, para procurar identificar como se configuram as paisagens das três personagens que representam Joyce no *Ulysses*, e como se dão as relações entre elas. Procurarei identificar como o autor irlandês se projeta na paisagem desses personagens e como configura a paisagem através de seus olhos, e como estes personagens, por sua vez, percebem a paisagem ao seu redor.

A paisagem é um espaço percebido, resultado da relação entre um local, um olhar e uma imagem. O que isso quer dizer? Quer dizer que cada sujeito possui seu próprio ponto de vista e, ao observar uma cena, a paisagem que ele vê é o resultado do que ela é, de como ele a percebe e de como a representa. As relações de sentido entre tais componentes são resultantes da interação entre o local, sua percepção e sua representação. É nesse sentido que Michel Collot entende a paisagem como um fenômeno que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista.

Ulysses narra, basicamente, a história de Leopold Bloom, homem atormentado pelo conhecimento de que sua esposa vai lhe trair naquela tarde, e que vaga pela cidade de Dublin procurando chegar em casa o mais tarde possível. Esse Leopold Bloom é quem carrega o leitor por sua paisagem, mostrando esse dia em que a história se passa como sua própria paisagem. Temos também Stephen Dedalus, personagem já conhecido dos leitores de Joyce desde *Um retrato do artista quando jovem*, também atormentado e também perambulando por Dublin, evidenciando sua paisagem com cores diferentes das de Bloom. E, por último, em um único capítulo, temos a paisagem de Molly.

Joyce cria a paisagem em *Ulysses* a partir da inspiração trazida pela paisagem da Odisseia, de Homero: essas duas paisagens são parecidas, mas distorcidas nos elementos que as compõem. Para perceber as relações que constituem a paisagem é necessário identificar como estes elementos se constroem na perspectiva de cada personagem, e como isso está relacionado com sua representação nessa mesma paisagem.

A análise aqui apresentada foi realizada capítulo por capítulo, e apresentada na ordem em que tais partes aparecem no livro. A partir desse exame, procuro perceber como a paisagem é constituída em cada capítulo, o horizonte de cada personagem, quem está em contato com quem e como o tempo trabalha em cada paisagem. Ao final disso tudo, pretendo identificar como Joyce representa a si mesmo na paisagem de cada um de seus personagens principais, Stephen, Bloom e Molly, e como eles representam a santíssima trindade dentro da mitologia joyciana, a blasfêmia oculta na paisagem de *Ulysses*.

1 PAISAGEM

1.1 SOBRE A PAISAGEM

Definir o que é paisagem é o primeiro passo para o desenrolar deste trabalho. Para isso, é preciso, em primeiro lugar, ter clareza quanto ao fato de não estarmos falando sobre um lugar específico, no sentido geográfico. A paisagem também é o lugar, porém, mais do que isso, pode-se dizer que é o resultado da relação entre um local, um olhar e uma imagem. Ela é percebida não apenas com o olhar, mas com todos os sentidos do sujeito que a observa e que, por sua vez, o faz a partir de um determinado ponto de vista. As relações de sentido dentro da paisagem são resultantes da interação entre o local, sua percepção e sua representação. O olhar transforma o local em paisagem e torna possível que o sujeito a represente da maneira como a enxerga. Michel Collot (2013) entende a paisagem como um fenômeno que não é nem pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista. Não existe paisagem sem o olhar de um sujeito. É esse olhar que vai transformar o ambiente em paisagem.

No entanto, antes que o sujeito veja uma paisagem, ele pode percebê-la com seus outros sentidos. Perceber é “uma forma de pensamento intuitiva, pré-reflexiva, que é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo”. Antes de entendermos o que nossos olhos virem, sentimos, percebemos a situação, o cenário e isso leva à representação que se faz de tal situação. Ou seja, o olhar “é um ‘ato estético’, mas também um ato de pensamento” (COLLOT, 2013, p. 18). O sujeito sente o que tem ao seu redor e tudo que seus olhos alcançam é paisagem. Diferente dos outros animais, apenas o ser humano consegue alcançar a visão do conjunto e obter o que Collot chama de “abertura para o mundo”, pois consegue manter a distância necessária para alcançar essa visão quando se posiciona diante de uma paisagem. A posição vertical do ser humano é o que favorece isso. Seu olhar abrange todo o universo ao seu redor e não apenas o chão. O espaço surge no cruzamento da linha do olhar com a linha do horizonte. E a paisagem está em tudo aquilo que é percebido pelo observador.

Ainda segundo Collot (2013, p. 21), o quadro paisagístico é uma estrutura fundamental da percepção humana. O sujeito perceptivo também é parte da paisagem. Ele não apenas habita a paisagem como usufrui do que ela oferece, assim como ela usufrui do que ele

tem a oferecer. O ser e o mundo compartilham dessa relação recíproca de troca de interações, e o sujeito surge já imerso no mundo em que se encontra, e de cujo meio ele faz parte.

E se não existe paisagem sem o olhar, também não existe paisagem sem o sujeito, pois este é quem a percebe e a compõe, interagindo com tudo que ela lhe oferece. Um ambiente só será paisagem se estiver sob o olhar de um sujeito, ou seja, se for percebido por ele. A percepção surge no momento em que o sujeito interage com o meio de alguma forma, pois a paisagem não é percebida somente com o olhar, mas também por meio dos demais sentidos, comprovando, assim, sua natureza subjetiva. O fato de que a paisagem pode ser percebida de várias maneiras faz com que o sujeito lhe dedique valores afetivos, tais como impressões, emoções, sentimentos, e a partir daí ela se torna, assim, tanto interior quanto exterior. A percepção da paisagem pelo sujeito é influenciada tanto por fatores provenientes de fora como de dentro de si mesmo. Ainda na visão de Michel Collot (2013, p. 21):

O ambiente visual do homem não é uma adição de estímulos pontuais, mas um conjunto estruturado pelo ponto de vista do observador, que põe as coisas em relação umas com as outras, segundo um processo complexo de ocultação reversível. Isso acontece porque nossa visão jamais nos dá a ver tudo ao mesmo tempo; ela não obtém um panorama, mas um agrupamento de perspectivas parciais, que se modificam e se completam à medida que nosso ponto de vista se desloca. Nosso campo visual é delimitado por uma borda que separa o que nos é mostrado do que ainda não o foi ou do que ainda não o é mais, mas esse limite é móvel reversível e, quando um aspecto é ocultado não passa a ser menos integrado ao que é percebido: Não se vê apenas o que se apresenta a vista, em algum momento e de um certo ponto de vista, mas um mundo visual que continua mais além, até o horizonte.

A estrutura do horizonte articula o que é visível e o que é invisível, o próximo e o distante, pois tudo que é visível comporta uma parte que é invisível. A partir de um determinado ponto de vista é possível distinguir apenas determinada face de um objeto, mas sabe-se que as outras faces estão ali e que, se o sujeito alterar sua posição na paisagem, estas faces se revelarão. É através da percepção que integramos o que não aparece diretamente, o que não vemos. A paisagem provoca ideias e faz pensar, traduzindo-se em construções sociais e expressões culturais. Desta forma, um ambiente só é suscetível de se tornar uma paisagem a partir do momento em que é percebido pelo sujeito.

Segundo Collot (2013, p.18), “ao levar a sério a percepção da paisagem, somos liberados do dualismo arraigado no pensamento ocidental, ultrapassando as oposições que o estruturam, pois a paisagem instaura uma interação que nos leva a pensar de outro modo”.

Quando se atinge este outro modo de pensar, torna-se possível compreender a análise do sensível e do sentido, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do espaço e do pensamento, do corpo e do espírito, da natureza e da cultura, da experiência e da expressão. A paisagem, pois, é a visão desse conjunto. Nesse sentido, segundo Mikhail Bakhtin (2003, p. 87):

O corpo exterior do homem é dado, suas fronteiras exteriores e seu mundo são dados (na concretude extra-estética da vida), são um elemento indispensável e insuperável da concretude da existência, daí que necessitam, conseqüentemente, de recepção estética, de recriação, elaboração e justificação: é o que se faz em por todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, volumes, palavras, sons. Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores e como elemento indispensável dessa existência, e, ao transferir essa existência do homem para o plano estético, deve transferir para esse plano também a imagem externa dela nos limites determinados pela espécie do material (cores, sons, etc).

Assim como o corpo exterior do homem é dado, a obra de arte também o é. É através dela que o ser representa seu entendimento do mundo. Um escritor cria a partir das palavras a paisagem de sua obra: ele cria um cosmo a partir de uma paisagem que quer representar. Todo e qualquer autor cria a partir da imagem externa que faz da personagem e do mundo que a rodeia, como essa personagem vê e sente esse mundo ao seu redor. O resultado disso é a paisagem desse personagem. Ainda segundo Bakhtin (2003, p. 89):

Se examinarmos o mundo material de uma obra de arte, constatamos facilmente que sua unidade e sua estrutura não são a unidade e a estrutura do horizonte da vida da personagem, que o próprio princípio de sua estruturação e de seu ordenamento é transgrediente à consciência real e possível da própria personagem. A paisagem verbalizada, a descrição do ambiente, a representação dos usos e costumes, isto é, a natureza, a cidade, o cotidiano, etc. aqui não são elementos de um acontecimento aberto e único da existência, elementos do horizonte da consciência atuante e operante do homem (que procede de modo ético e cognitivo). Todos os objetos representados na obra tem e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem, [...].

É nesse sentido que o linguista russo Viktor Chklovski, em *A arte como procedimento*, discutiu o conceito de estranhamento ou singularização a partir do pensamento de Aleksandr Potebnia, e explorou a ideia de que a arte é o ato de pensar por imagens. A arte é entendida como uma criadora de símbolos. A imagem poética reforça a sensação produzida por um objeto. Sempre que existe imagem, existe singularização pois, segundo o crítico literário Viktor Chklovski, "a imagem não é um predicado constante para sujeitos variáveis. O objetivo

da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento”. A singularização remete à ideia de que as imagens não mudam: o tempo passa, mudam as gerações, mas as imagens continuam as mesmas, elas se transmitem sem serem alteradas. O material verbal da criação literária consiste na maneira como essas imagens são dispostas. A imagem poética serve para reforçar as impressões causadas.

A singularização acontece quando se analisa o contraste entre o que se percebe e o que se espera perceber, causando a desautomatização do reconhecimento e visão do objeto. É nesse sentido que Chklovski concebe a arte como algo que serve como percepção do mundo:

para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a direção da percepção. O ato de percepção da arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado [...].

A arte, ao dificultar a percepção do objeto por causa de sua forma, permite o reconhecimento do objeto ao causar o estranhamento sobre este. A representação do mundo material, dentro da obra de arte, é o ambiente vivido pela personagem, ou seja, a paisagem em que essa personagem está inserida e da qual ela faz parte. No caso de *Ulysses*, a paisagem é a de Dublin, mais especificamente a do dia 16 de junho de 1904. Mas se trata aqui da real cidade de Dublin? Não, trata-se da representação que Joyce faz desta cidade, de seu povo e de seus costumes. É a paisagem de Joyce? Sim, mas também é a paisagem de Stephen, de Bloom e de Molly, e essas paisagens são bem diferentes.

1.2 O HORIZONTE DA PAISAGEM

Se a paisagem é a visão do conjunto, o horizonte é a delimitação da paisagem. Um não existe sem o outro, ambos estarão eternamente interligados. A linha do horizonte é o indício da conexão existente entre a paisagem e quem a observa. O sujeito, ao se deslocar, faz com que os limites da paisagem também se desloquem, o que resulta em mudanças nessa paisagem e permite, assim, que elementos que anteriormente estavam ocultos agora se apresentem ao olhar do espectador, pois os detalhes da paisagem variam conforme a posição em que o

sujeito se encontra no momento em que a observa. Para Merleau-Ponty (2015, p. 105), cuja obra *Fenomenologia da percepção* serviu como base para as teses de Michel Collot:

Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se pudessem estar escondidos uns atrás dos outros, ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas mostram para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros.

A paisagem é habitada pelo sujeito. Ele não apenas a percebe, como faz parte dela. Ele a habita pois ela é um prolongamento de seu espaço pessoal e o sujeito está sempre cercado de seus redores. Segundo Collot (2013, p. 208), “a distância que me une ao horizonte ao mesmo tempo em que ela dele me separa corresponde à própria estrutura da subjetividade, cujo destino é ter que encontrar-se para além de uma distância sempre mantida de si para si”. É essa distância percorrida pelos olhos que sempre nos separa do horizonte. Quanto mais nos deslocamos, mais o horizonte se desloca. Quando alcançamos um horizonte, ele já não é mais o horizonte que buscávamos, mas sim o que está por surgir diante de nossos olhos, que passamos a enxergar a partir daquele ponto. Portanto, o horizonte muda, mas estamos sempre andando em sua direção. É Bakhtin (2003, p. 21), ainda, quem afirma:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, e sua expressão—, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.

Esse horizonte, do qual não é possível se aproximar, não é um lugar, mas um não-lugar que jamais será alcançado, independentemente de quanto o sujeito se desloque. Se definir um determinado ponto no espaço, no momento que o sujeito alcançar esse ponto, o horizonte já é outro, portanto, é inalcançável. A distância é o que permite que os objetos se reagrupem aos nossos olhos. Ela é parte da paisagem e dela não se separa. Quando percorremos a distância ao nos deslocarmos dentro da paisagem, começamos a perceber as coisas que estão invisíveis nela, que se ocultam em suas irregularidades. O deslocamento nos permite descobrir elementos cujas simples existências desconhecíamos até então, ou cujas

reais dimensões não éramos capazes de perceber. O deslocamento nos permite confirmar a existência de coisas que antes apenas acreditávamos ver. A percepção das coisas se dá em sua relação com os outros no interior de um horizonte externo. Por ser um ato de pensamento, a percepção reúne e organiza os dados dos sentidos, mas também integra o que não lhe é dado diretamente: a face oculta dos objetos, seu horizonte interno. Tudo que é visível comporta uma parte que não se vê.

O sujeito torna a paisagem seu território, delimitado por tudo que seu olhar abrange, pois o horizonte é limite do território do sujeito. A linha do horizonte é onde acaba tudo o que os olhos conseguem enxergar, qualquer coisa que se localize além dessa linha imaginária pertence ao desconhecido, uma vez que está igualmente além do alcance do sujeito. O horizonte define a paisagem como o território perceptivo do observador, onde ele não apenas observa como também atua, desfrutando da paisagem, fazendo parte dela e interagindo com ela. Mais do que isso, a paisagem altera o sujeito, e esse é alterado em função dela, assim como em função de seu ponto de vista. E o horizonte é o elo que liga a paisagem na qual o ser habita ao seu ponto de vista. Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (2003, p. 21-22) afirma que:

Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse — excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo — é condicionado pela singularidade e pela insubstituívelidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. Essa distância concreta só de mim e de todos os outros indivíduos — sem exceção — para mim, e o excedente de minha visão por ele condicionado em relação a cada um deles (desse excedente é correlativa uma certa carência, porque o que vejo predominantemente no outro em mim mesmo só o outro vê, mas neste caso isso não nos importa, uma vez que na vida a inter—relação “eu - outro” não pode ser concretamente reversível para mim) são superados pelo conhecimento, que constrói um universo único e de significado geral, em todos os sentidos totalmente independente daquela posição única e concreta ocupada por esse ou aquele indivíduo; [...] a percepção efetiva de um todo concreto pressupõe o lugar plenamente definido do contemplador, sua singularidade e possibilidade de encarnação.

Cada ser é único e insubstituível em cada momento no tempo e no espaço e, portanto, cada ser percebe o mundo de formas diferentes. Ele está inserido em um ambiente, que se torna uma paisagem aos olhos desse sujeito quando ele interage com o mundo que habita. Nessa interação ele passa a perceber a paisagem conforme percebe o mundo. Nessa relação onde o visível e o invisível, o dentro e o fora, sujeito e objeto se encontram e interagem entre si, a paisagem se define como um lugar de troca, permitindo ao indivíduo atribuir-lhe

sentidos. O horizonte da paisagem é uma manifestação da ocultação recíproca das coisas. Ainda segundo Collot (2013, p. 211):

O horizonte define a paisagem como meu território perceptivo, tomado pelo círculo do meu olhar e de meus atos, feito em função do meu ponto de vista, mas ele articula também meu espaço a uma irreduzível alteridade: limite próprio, é verdade, mas que, por outro lado, me desapropria de uma área estranha, proibida à minha visão. Nas fronteiras do que acredito ser meu domínio reservado, o Outro vem inscrever-se. Só posso identificar-me à paisagem se aceitar alterar-me; o Mesmo não vai sem o Outro. Assim pode nascer o “desejo do horizonte”. Sendo o lugar do Outro, o horizonte torna-se objeto de desejo.

Assim como o sujeito — o Eu — habita a paisagem, o Outro — o intruso — também o faz. Ele está logo ali, ocupando o mesmo território e usufruindo dele tanto quanto o Eu. No entanto, ainda que eles coexistam no mesmo espaço, a paisagem percebida por um será diferente da paisagem percebida pelo outro. São paisagens diferentes, apesar dos limites de um invadir os limites do outro e vice-versa. Os horizontes que definem essas paisagens podem ser semelhantes, mas não são os mesmos, o que faz com que o sujeito venha a desejar ultrapassar os limites do seu espaço para adentrar no espaço do outro, para conhecer o horizonte que lhe é desconhecido ou por desejar aquilo que pertence ao outro. Assim, “o horizonte define a paisagem como um lugar de troca entre objeto e sujeito, um espaço transitório na articulação do dentro e do fora, mas também do Eu e do Outro” (COLLOT, 2013, p. 215).

1.3 O EU E O OUTRO NA PAISAGEM

O ser fenomenológico possui dois modos de ser: o *em si*, que, segundo Merleau-Ponty (2015, p. 468) “é aquele dos objetos estendidos no espaço, e o ser *para si*, que é aquele da consciência. ”. O *para si* não consegue reconhecer outro para si, portanto, reconhece o outro como um em si, situando-o no mundo dos objetos. E, no entanto, o outro só existe para si, pois o ser só reconhece o para si em si mesmo. Para Sartre, o *ser-em-si* é aquele que se afirma numa identidade fixa e pronta, já determinada, que não possui consciência. É o ser das coisas: supérfluo e limitado. Já o *ser-para-si* não se fixa numa identidade rígida, estando voltado para a abertura ao mundo e suas possibilidades de mudanças, identifica-se com um não-ser, na medida que almeja um vir-a ser.

Ora, diante de mim outrem seria um em si, e todavia ele existiria para si, para ser percebido ele exigiria de mim uma operação contraditória, já que ao mesmo tempo eu deveria distingui-lo de mim, portanto situá-lo no mundo dos objetos, e pensá-lo como consciência, quer dizer, como essa espécie de ser sem exterior e sem partes ao qual só tenho acesso porque ele sou eu, e porque nele se confundem aquele que pensa e aquele que é pensado. Portanto, no pensamento objetivo não há lugar para outrem e para uma pluralidade de consciências. Se eu constituo o mundo, não posso pensar para outra consciência, pois seria preciso que ela também o constituísse e, pelo menos em relação a esta outra visão sobre o mundo, eu não seria constituinte (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 468).

O ser é constituinte do mundo. Ele habita a paisagem, é uma parte dela. Ele usufrui de tudo aquilo que a paisagem tem a lhe oferecer e interage com ela de todas as formas que puder, oferecendo-se à paisagem em troca. O ser que habita a paisagem se oferece à paisagem ao interagir com ela, ao modificá-la. Não existe sujeito sem paisagem, assim como não existe paisagem sem sujeito. São as relações entre eles que tornam possível sua existência. O ser não faz parte do horizonte concreto de sua própria visão. A imagem externa é vivenciada dentro do ser. Para Bahktin (2003, p. 26-27):

O mundo de meu sonho centrado em mim situa-se à minha frente, como o horizonte da minha visão real, e eu entro nesse mundo como um personagem central que nele atua, vence corações, conquista fama inusitada, etc, mas aí não faço a mínima ideia da minha imagem externa, ao passo que as imagens das outras personagens que povoam meu sonho, inclusive as mais secundárias, se apresentam com uma nitidez às vezes impressionante e uma plenitude que chega a suscitar em seus rostos expressões de espanto, admiração, êxtase, susto, amor e pavor; no entanto eu não vejo, absolutamente, aquele a quem estão ligados esse êxtase e esse amor, ou seja, eu não vejo a mim mesmo; eu me vivencio de dentro; mesmo quando sonho com os sucessos da minha imagem externa, não preciso imaginá-la, imagino apenas o resultado da impressão produzida por ela sobre os outros. De um ponto de vista plástico-pictural, o mundo do sonho é plenamente idêntico ao mundo da percepção real: nele a personagem central não está externamente expressa, não se situa no mesmo plano das outras personagens; enquanto estas são expressas externamente, aquela é vivenciada de dentro. [...] Revestir de carne externa essa personagem central da vida e do sonho centrado na vida é a primeira tarefa do artista. Às vezes, quando pessoas sem cultura lêem sem arte um romance, a percepção artística é substituída pelo sonho, não por um sonho livre e sim predeterminado pelo romance, um sonho passivo, e o leitor se compenetra da personagem central, abstrai-se de todos os elementos que lhe dão acabamento, antes de tudo da imagem externa, e vivencia a vida dessa personagem como se ele mesmo fosse o herói dessa vida.

A imagem que apresentamos ao mundo reflete como enxergamos esse mundo e como esse mundo nos enxerga, por isso a paisagem não pertence à realidade objetiva: “O mundo, como tal, não existe senão por uma consciência que tão somente apreende a si mesma quando se projeta em direção ao mundo” (COLLOT, 2013, p. 30). A paisagem é o resultado de um local, um olhar e um ponto de vista. O horizonte é o traço da união entre a paisagem e este ponto de vista. Desta forma, existe uma fronteira intransponível entre o Eu e o universo que o

rodeia, o que acaba por estabelecer uma relação de intimidade e troca entre eles. Um não existe sem o outro. Afinal, o que é o universo sem o Eu para atribuir-lhe sentido? Ou o que é o Eu sem um Universo onde sua existência faria sentido (ou não)? É ainda Mikhail Bahktin (2003, p. 28) quem afirma que:

Todas as minhas reações volitivo-emocionais, que apreendem e organizam a expressividade externa do outro – admiração, amor, ternura, piedade, inimizade, ódio, etc.—, estão orientados para o mundo adiante de mim; não se aplicam diretamente a mim mesmo na forma em que eu me vivencio de dentro; eu organizo meu eu interior — que tem vontade, ama, sente, vê e conhece — de dentro, em categorias de valores diferentes e que não se aplicam de modo imediato à minha expressividade externa.

Este universo, o ambiente onde o sujeito está, torna-se o território desse sujeito, que habita tudo que seu olhar abrange e tudo que está ao seu redor. Inclusive outros sujeitos, outros Eus, que são estranhos à paisagem do indivíduo assim como este é estranho à paisagem de cada um deles. É nas relações com o outro que o sujeito segue adiante, de uma forma ou de outra. É nessa troca que a consciência se amplia e torna-se possível perceber coisas que até então não eram percebidas. E a partir daí a paisagem muda. O sujeito se desloca, o horizonte se amplia. Segundo Merleau- Ponty (2015, p. 477):

se o Eu percebe que é verdadeiramente um Eu, ele não pode perceber um outro Eu; se o sujeito que percebe é anônimo, o próprio outro que ele percebe também o é, e, quando quisermos fazer aparecer a pluralidade das consciências nessa consciência coletiva, iremos reencontrar as dificuldades das quais pensávamos ter escapado. Percebo outrem enquanto comportamento, por exemplo percebo o luto ou uma cólera de outrem em sua conduta, em seu rosto e em suas mãos, sem nenhum empréstimo à uma experiência interna do sofrimento ou da cólera e porque luto e cólera são variações do ser no mundo, indivisas entre o corpo e a consciência, e que se opõem tanto na conduta de outrem, visível em seu corpo fenomenal, quanto em minha própria conduta, tal como ela se oferece a mim. Mas enfim o comportamento de outrem e mesmo as falas de outrem não são outrem. O luto de outrem e sua colega nunca têm exatamente o mesmo sentido para ele e para mim. Para ele trata-se de situações vividas, para mim de situações representadas.

O ser se percebe como sujeito, mas não pode perceber o outro como tal. Ele só percebe outrem como sujeito quando percebe seu comportamento, que ocorre quando ambos interagem com a paisagem. É nessas relações de troca entre o sujeito e a paisagem que o Eu consegue identificar o outro como sujeito, através do comportamento deste, que para ele é mera representação. O sujeito identifica o comportamento como representação de coisas que ele mesmo sente ou percebe, mas ao reconhecer no outro essas experiências, o ser passa a

almejar o horizonte do outro. É essa necessidade de experimentar o horizonte do outro que leva o ser a experimentar a paisagem e, ao fazer isso, o sujeito sai de si e se expande. A consciência é transcendente, como Jean-Paul Sartre (2015, p. 21) explica:

A transcendência é a estrutura constitutiva da consciência — a consciência sai de si mesma para dirigir-se aos objetos. É o que significa a famosa afirmação “Toda consciência é consciência de alguma coisa”. Correlativamente são denominados transcendentais à consciência do mundo e seus objetos (físicos, culturais etc.), enquanto eles estão, por definição, fora da consciência, e são para ela o Outro absoluto.

Ao vivenciar as fronteiras externas que o cercam, o homem cria sua imagem externa da qual é inseparável. Essa fronteira é vivenciada na autoconsciência de forma diferente da que é vivenciada em relação a outro indivíduo. Segundo Bakhtin (2003, p. 34):

O outro me é todo dado no mundo exterior a mim como elemento deste, inteiramente limitado em termos espaciais; em cada momento dado eu vivencio nitidamente todos os limites dele, abranjo-o por inteiro com o olhar e posso abarcalo todo com o tato; vejo a linha que lhe contorna a cabeça sobre o fundo do mundo exterior, e todas as linhas do seu corpo que o limitam no mundo; o outro está todo estendido e esgotado no mundo exterior a mim como um objeto entre outros objetos, sem ultrapassar em nada os limites, sem lhe violar a unidade plástico-pictural visível e tátil.

A consciência humana é o ser no mundo: um ser exposto ao mundo, envolvido em relações singulares com o ambiente que o cerca, e nesse sentido a percepção acaba se tornando a primeira forma de consciência a ser experimentada. À medida que percebermos as relações que temos com o mundo, somos capazes de nos deslocar. Segundo Michel Collot (2013, p. 43):

A paisagem é configurada, ao mesmo tempo, por agentes naturais e por atores humanos em interação constante: é, portanto, uma co-produção da natureza e da cultura em todas as suas manifestações, desde as mais materiais (a começar pela agricultura) até as mais espirituais (pintura e poesia incluídas). Quando se está atento a essa troca entre fatores naturais e culturais que se estabelece na percepção e na construção da paisagem, evita-se reduzi-la tanto a um puro artefato, quanto a um ambiente natural.

Desta forma, o Eu produz e reescreve sua própria paisagem, configurada a partir dessas relações de troca entre si mesmo e com o universo que o rodeia, sendo o outro, o sujeito separado de si, parte composicional dessa paisagem. É a partir destes elementos que o

artista vai configurar sua própria paisagem ao elaborar sua obra de arte. Ele vai representá-la como ele a enxerga, com todas as suas cores, dispondo os elementos como melhor lhe convier. Nesse sentido, é Bakhtin (2003, p. 36) novamente quem afirma que:

Para o ponto de vista estético é essencial o seguinte: para mim, eu sou o sujeito de qualquer espécie de ativismo: do ativismo da visão, da audição, do tato, do pensamento, do sentir, etc.; é como se eu partisse de dentro de mim nos meus vivenciamentos e me direcionasse em um sentido adiante de mim, para o mundo, para o objeto. O objeto se contrapõe a mim-sujeito. Aqui não se trata da correlação gnosiológica de sujeito-objeto mas da correlação vital entre o eu singular e o todo restante do mundo como objeto não só do meu conhecimento e dos sentimentos externos como também da vontade e do sentimento. O outro indivíduo está todo no objeto para mim, e o seu eu é apenas objeto para mim. [...] para mim o outro está reunido e contido por inteiro em sua imagem externa.

É o ser quem percebe o mundo ao seu redor de dentro para fora, a partir da interação com os objetos que compõem esse mundo. Tudo que não for o próprio sujeito é percebido por ele como objeto também, inclusive outro ser a quem ele atribui sentimentos, da mesma forma como acontece com os objetos. É a partir dessa relação que o ser vai enxergar o mundo de determinada forma e configurar uma paisagem, afinal, ainda segundo Collot (2013, p. 47):

O sentido de um texto, como o de uma paisagem, baseia-se na disposição dos elementos que os compõem, é por sua aptidão para criar novas relações e solidariedade inédita entre as palavras que um escritor pode levar em conta a singularidade de sua relação com o mundo: trata-se de produzir um sistema de signos que restitui, por seu agenciamento interno, a *paisagem* de uma experiência, é preciso que os relevos, as linhas de força dessa *paisagem* induzam a uma sintaxe profunda, a um modo de composição e de narração, que desfaçam e refaçam o mundo e a linguagem usuais.

A paisagem literária é a expressão de como o autor transpõe sua própria paisagem para os olhos de seu personagem, modificando-a para que se torne a paisagem daquele personagem. Mais do que isso, o autor-criador escolhe as palavras com que vai configurar essa paisagem, a linguagem. O escritor cria o mundo a partir das palavras que escreve, do material verbal de que se vale, dando-lhe significação artística.

Assim, o sentido da paisagem em uma obra é a experiência vivida ao adentrar nela. É experimentar, no caso de uma obra literária, todo o conjunto que o autor oferece ao leitor ao oferecer-lhe aquela paisagem. Bakhtin (2003, p. 22), em *Estética da criação verbal*, afirma que “para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a

originalidade deste”. Ou seja, é necessário colocar-se no lugar do outro e procurar ver o mundo com os olhos dele, axiologicamente, da forma como ele o vê para “depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento”.

É nesse sentido que o Outro se insere na paisagem. Ele está ali, fazendo parte e usufruindo dela. Como o ser não pode ver a si mesmo na paisagem, é através do comportamento do outro que ele reproduz seu próprio comportamento. É o que Bakhtin (2003, p. 47) afirma em:

O corpo do outro é um corpo exterior, cujo valor eu realizo de modo intuitivo-manifesto e que me é dado imediatamente. O corpo exterior está unificado e enformado por categorias cognitivas, éticas e estéticas, por um conjunto de elementos visuais externos e táteis que neles são valores plásticos e picturais. Minhas relações vomitivo-emocionais ao corpo exterior do outro são imediatas, e só em relação ao outro eu vivencio imediatamente a beleza do corpo humano, ou seja, esse corpo começa a viver para mim em um plano axiológico inteiramente diverso e inacessível à auto-sensação interior e à visão exterior fragmentária. Só o outro está personificado para mim em termos ético axiológicos. Nesse sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior — a carne pesada — é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antenado: ele deve criá-lo com seu ativismo.

Assim, a relação do ser com o outro é de natureza interacional e dialógica, uma vez que tudo o que o ser faz é em razão da interação com o outro. Eu necessito do outro como um espelho, uma fonte de imitação. É ao perceber como o outro se comporta que moldo meu comportamento, pois se posso observar o comportamento dele e não o meu, e vice-versa, é como se refletíssemos a imagem um do outro.

1.4 TEMPO NA PAISAGEM

O tempo da paisagem é o presente, pois esse é o único tempo que existe. O passado resta como impressão, mas a percepção ocorre no presente, que é o momento do ato. O futuro instaura-se como horizonte, aquele sempre buscado pelo ser. No entanto, o ser não se dissocia de seu passado, ele é seu passado, pois tudo que já fez ou sentiu ainda é parte do ser.

Segundo Sartre (2015, p. 174), “aquilo que existe no presente se distingue de qualquer outra existência por seu caráter de presença. Quando se faz uma chamada, o soldado ou o aluno respondem ‘presente!’, no sentido de ‘adsum’. E o presente se opõe ao ausente tanto quanto ao passado”. Ou seja, o presente é o único tempo que pode ser vivido. Portanto a paisagem acontece no presente e o futuro é o movimento em direção ao horizonte.

Ainda, a presença do ser no presente momento é o presente: uma fuga permanente, pois o instante é o momento em que o presente acontece, que ele é, enquanto o futuro é aquilo que o ser pode vir a tornar-se. Ele precisa ser, mas ao mesmo tempo pode não vir a sê-lo. Segundo Sartre (2015, p. 185):

A ordem “antes-depois” se define, antes de tudo, pela irreversibilidade. Chamaremos de sucessiva uma série tal que os termos da série se revelam um por um e cada um exclui os demais, quis-se ver no antes e no depois formas de separação. E, com efeito, é certo que o tempo me separa, por exemplo, da realização de meus desejos. Se estou obrigado a esperar sua realização, é porque esta se acha situada depois de outros acontecimentos. Sem a sucessão dos depois, eu seria imediatamente o que quero ser, não haveria distância entre mim e mim mesmo, nem separação entre a ação e o sonho. É essencialmente sobre esta virtude separadora do tempo que romancistas e poetas tanto insistem, vem como sobre uma ideia vizinha, que pertence, por outro lado, à dinâmica temporal: a de que todo agora está destinado a se tornar um outrora.

A temporalidade é sucessão, pois segue o princípio ordenador do antes-depois, o que leva a uma continuidade de momentos, pois o antes acaba por tornar-se um depois, como o presente torna-se passado, e o futuro torna-se presente. Essa ordem é irreversível. Ainda para Sartre (2015, p. 186), “O tempo me separa de mim mesmo, daquele que fui, do que quero ser, do que quero fazer, das coisas e do outro”.

O tempo também é distância. Pode-se dizer que estamos a quinze minutos de algum lugar, ou que leva-se tanto tempo para chegar de um lugar a outro, ou tantos dias de prazo, etc. É possível calcular a distância em tempo levado para percorrê-la. Na paisagem, no entanto, o tempo é a distância que separa o ser do horizonte almejado. Tudo acontece enquanto o ser se movimenta na paisagem em direção ao horizonte. É onde o tempo passa e as ações do ser no ambiente se desenrolam. Segundo Michel Collot (2013, p. 208):

A distância que me une ao horizonte ao mesmo tempo em que ela dele me separa corresponde à própria estrutura da subjetividade, cujo destino é ter que encontrar-se para além de uma distância sempre mantida de si para si. A dialética do próximo e do longínquos rege tanto a paisagem como a existência; ela possui um significado indissociavelmente espacial e temporal. O horizonte é imediatamente a imagem do

futuro, meu olhar vai em direção a ele como minha vida arrebatada-se rumo ao futuro. O movimento cumpre a síntese dessas duas dimensões: lá, é daqui a pouco ou amanhã, visto que lá estarei após ter progredido em meu percurso no espaço.

O horizonte almejado representa aquilo que é possível, a distância que separa o ser deste horizonte é a sua própria existência.

1.5 COMPLEXIDADES DA RELAÇÃO ENTRE PERSONAGEM E AUTOR

Em *Estética da criação verbal* Mikhail Bakhtin teoriza a respeito das relações entre autor e personagem na atividade estética, onde o autor é o ser axiológico no mundo que organiza o conteúdo-forma da obra. As relações de espaço, tempo e sentido de uma obra são definidas, orientadas e desenvolvidas de acordo com a posição axiológica deste ser e expressados por ele em sua obra. É isso que cria uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética, ainda que não indiferente a esta. Viver é firmar-se axiologicamente, pois ocupamos uma posição axiológica a cada momento vivido. O ser tem consciência de si mesmo e do outro no acontecimento do existir, pois todos os elementos do acabamento axiológico – tempo, espaço e sentido – são axiologicamente transgredientes à consciência ativa. Todo autor possui uma relação arquetonicamente estável e dinamicamente viva com seus personagens. Para compreender essa relação, é necessário entender tanto os fundamentos gerais que a regem como as particularidades próprias de cada autor em relação a cada obra que produziu.

A paisagem de uma obra se constitui na maneira como o autor aborda cada elemento que a compõem, na resposta que dá a cada elemento da paisagem. Isso inclui tanto os objetos dispostos nela como a resposta que a personagem oferece, já pressupondo uma resposta à resposta. Os traços que constituem a personagem como um todo, desde sua aparência aos seus sentimentos mais profundos, são desenvolvidos pelo autor de maneira a reproduzirem a forma como acontece com pessoas reais, no mundo real, muitas vezes mesmo inspirado por pessoas reais, ou em fatos que aconteceram com o próprio escritor. Essas respostas, no entanto, respondem apenas à particularidades do indivíduo e não ao seu todo, pois são respostas àquilo que o ser acredita estar observando em relação ao outro, uma resposta puramente estética. O

objeto é definido pela relação que se trava com ele, e é essa relação que vai determinar o objeto e sua estrutura. Segundo Mikhail Bakhtin (2003, p. 5-6):

O autor nos conta essa história centrada em ideias apenas na obra de arte, não na confissão de autor – se esta existe –, não em suas declarações acerca do processo de sua criação; tudo isso deve ser visto com extrema cautela pelas seguintes considerações: a resposta total, que cria o todo do objeto, realiza-se de forma ativa, mas não é vivida como algo determinado, sua determinidade reside justamente no produto que ela cria, isto é, no objeto enformado; o autor reflete a posição volitivo-emocional da personagem e não sua própria posição em face da personagem; esta posição ele realiza, é objetivada, mas não se torna objeto de exame e de vivenciamento reflexivo; o autor cria, mas vê sua criação apenas no objeto que ele enforma, isto é, vê dessa criação apenas o produto em formação e não o processo interno psicologicamente determinado. São igualmente assim todos os vivenciamentos criadores ativos: estes vivenciam o seu objeto e a si mesmos no objeto e não no processo de seu vivenciamento; vivencia-se o trabalho criador, mas o vivenciamento não escuta nem vê a si mesmo, escuta e vê tão-somente o produto que está sendo criado ou o objeto a que ele visa. [...] O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois de suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com seu real criador-autor. É nesse sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem: o autor não é o agente da vivência espiritual, e sua reação não é um sentimento passivo nem uma percepção receptiva.

Em *Ulysses*, temos Stephen Dedalus, personagem assumidamente inspirado na vida do próprio Joyce, cuja história é contada em *Um retrato do artista quando jovem*. Apesar de Joyce se inspirar em situações vividas por ele próprio, Dedalus não é Joyce, mas uma representação de Joyce em seu próprio universo. E ainda assim, Stephen Dedalus e Joyce seguiram caminhos diferentes. A personagem vai além da vontade do autor. Assim como Joyce tem seus meios de se representar em Stephen, muitos autores viveram situações semelhantes ao representar em suas histórias fatos vividos em seus cotidianos, mas são as características próprias do estilo joyciano que definem suas relações com essas representações de pessoas e situações que aparecem em suas obras.

Mesmo em uma biografia essa relação aparece, pois o personagem ali narrado nada mais é do que exatamente isso, um personagem, ainda que inspirado em ações e comportamentos de alguém real. Bakhtin (2003, p. 7) diz que métodos como o biográfico e o sociológico substituem essa relação entre o personagem e o autor por “relações e fatores sociais e psicológicos passivos e transgredientes à consciência criadora: a personagem e o autor acabam não sendo elementos do todo artístico da obra mas elementos de uma unidade prosaicamente concebida da vida psicológica e social”. A ênfase no material biográfico em

uma análise literária acaba deixando de lado a forma como o acontecimento é tratado na obra, a forma como esse acontecimento é vivido. É claro que essa ênfase é possível desde que siga algum princípio norteador e não apenas cite fatos que acabem por confundir a personagem com o autor e prejudicar a compreensão da obra, uma vez que pode parecer impossível compreender determinada personagem por esse viés.

O autor é aquele que tem consciência do todo da obra, o agente da criação, aquele que sabe tudo. É o autor quem determina o rumo que a história toma, aquele que configura a paisagem, a sua, no todo da obra, e a de cada personagem. A representação da paisagem se forma a partir da consciência criativa do autor que a configura de seu lugar, tempo e espaço, sob sua perspectiva, seu ponto de vista. A paisagem de *Ulysses* é a representação de como Joyce sentia a paisagem de Dublin, de como todos os elementos de Dublin – seu povo, seus costumes, suas ideias – eram sentidos por ele e, através disso, formavam essa paisagem. E, especialmente, a representação de como ele próprio se sentia nessa paisagem. Nesse sentido, para Bakhtin (2003, p. 11):

A consciência da personagem, seu sentimento e seu desejo de mundo – diretriz volitivo-emocional concreta –, é abrangida de todos os lados, como em um círculo, pela consciência concludente do autor a respeito dele e do seu mundo; as afirmações do autor sobre a personagem abrangem e penetram as afirmações da personagem sobre si mesma.

O conhecimento do autor vai muito além do conhecimento da personagem, pois ele conhece o que a personagem sabe e também o que a personagem não sabe, ele determina o que a personagem vai pensar. O autor vivencia a existência da personagem de maneira deveras diferente da maneira como vivencia sua própria existência ou a existência de outras pessoas. Sendo assim, a personagem é uma criação axiológica do autor, pois é tridimensional: seu todo é espacial, temporal e semântico. Sua base espaço-temporal é seu próprio corpo exterior que habita o mundo dos objetos e é um elemento esteticamente significativo, pois na arte o homem é integral. Sua aparência externa, ou a forma como ele escolhe se mostrar no mundo que habita, vão além da autoconsciência real desse homem e de suas vivências e não integram sua atitude axiológica para consigo. É o autor-contemplador responsável pela interpretação estética e a estruturação do corpo exterior e seu mundo para a personagem.

Para além disso, a expressão do autor sobre um personagem, sobre uma vivência ou um lugar nunca será uma representação exata e passiva, “mas da transferência do

vivenciamento para um plano axiológico inteiramente distinto, para uma nova categoria de valorização e enformação” (BAKHTIN, 2003, p. 94). É possível, assim, vivenciar o mundo fora de si mesmo, no outro, pela exterioridade da alma do outro, na refração do sentido na existência através do vivenciamento do outro. Existe uma relação volitivo-emocional entre a minha própria determinidade interior e a do outro, cujo caráter necessita empatia para poder vivenciar o que o outro vivencia e se entender a partir da experiência do outro. Isso faz com que o homem passe a ter noção da passagem do tempo e, ao mesmo tempo, perceber que nosso tempo é finito. As fronteiras temporais da vida do outro possuem significado organizativo, diferente das fronteiras temporais da própria vida. Esse conhecimento é essencial para o acabamento estético do ser. O ativismo do outro é heroico para mim, pois vivencio sua existência, como ele vivencia a minha. Nesse sentido, ainda como quer Bakhtin (2003, p. 107) “o ritmo pressupõe a imanentização do sentido ao próprio vivenciamento, do objetivo à própria aspiração; o sentido e o objetivo devem tornar-se apenas um elemento do vivenciamento – aspiração dotado de autovalor”.

O ser é passivamente ativo no mundo da alteridade. Ele não pode ver a si mesmo, portanto só conhece seus próprios atos através dos olhos dos outros. Mas pode sentir a si mesmo e isso se funde com a imagem externa e com seu próprio ativismo. Tudo que é interior procura se exteriorizar, para coincidir com essa imagem.

A base semântica, por sua vez, determina a construção de um mundo a partir do ordenamento de elementos espaciais, temporais e de sentido. Dentro do todo, estes elementos não existem isoladamente, mas juntos constroem a alma do personagem, configurando o sentido de sua posição axiológica diante da paisagem que habita. O todo espacial, o temporal e o semântico não se separam, eles juntos representam a alma da personagem, sua posição axiológica diante do mundo. O ser está no mundo, consciente de seus atos. Viver é agir, e o ato está nas atitudes, nas palavras, nos pensamentos, nos sentimentos, em experimentar o mundo. O ser se torna o ato e é através dele que a significação concreta e semântica se realiza. Para Bakhtin (2003, p. 128):

só o objeto e o sentido se contrapõem ao ato. Neste está ausente o elemento do auto-reflexo do indivíduo atuante, que se movimenta em um contexto objetivo, significativo: no mundo de objetivos estritamente práticos, de valores políticos e sociais, de significações cognitivas (atos de cognição), de valores estéticos (atos de criação ou de percepção artística) e, por último, no campo propriamente moral (no mundo dos valores estritamente éticos, na relação imediata com o bem e o mal). Todos esses mundos de objetos determinam axiologicamente e totalmente o ato para

o próprio sujeito atuante. [...] Para mim, minha determinidade (eu sou assim) não integra a motivação do ato; a determinidade do indivíduo não está no contexto que assimila o ato para a própria consciência atuante (no classicismo, o ato é sempre motivado pela determinidade do caráter da personagem; esta age não só porque é assim que deve e precisa ser, mas ainda porque ela mesma é assim, ou seja, o ato é determinado também pela posição e pelo caráter, expressa a posição do caráter não para a própria personagem atuante, evidentemente, mas para o autor-contemplador distanciado. Isso acontece em toda obra de arte que se propõe a criar o caráter ou o tipo). [...] O ato da criação artística também só opera com significações dos objetos para as quais se volta a atividade artística, e, se o artista procura aplicar sua individualidade em sua criação. Está claro que o ato estritamente técnico, social e político encontra-se na mesma situação.

O ato responde ao ambiente material do ser atuante, mas nada diz sobre ele próprio. A ambiência é quem gera o ato e não a personagem. Por isso o ato é livre eticamente, ele é determinado pelo que ainda está por vir. O auto-informe-confissão, por sua vez, é aquilo que somente o ser pode dizer sobre si mesmo, aquilo que vem de sua consciência moral, do que lhe é consciente. Não existe autor ou personagem porque estes estão fundidos em um só. Todo juízo de valor deve partir de fora, pois o ser não tem como julgar a si mesmo.

A partir disso é possível perceber que não existe uma fronteira muito clara entre biografia e autobiografia, mas a diferença pode ser grande, apesar de não parecer à primeira vista. Na autobiografia o ser se torna objeto artístico para si mesmo: “o autor é elemento do todo artístico e como tal não pode coincidir dentro desse todo com a personagem, outro elemento seu. A coincidência pessoal na vida da pessoa de quem se fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico” (BAKHTIN, 2003, p. 139). Na biografia o autor tem menos poder de se mostrar, pois precisa limitar-se à posição axiológica da personagem que pode, inclusive, não ser como a dele.

Existem dois tipos de consciência biográfica axiológica: o aventureco-heróico e o social-de-costumes. O primeiro tipo se baseia na vontade de ser herói, de ser importante para os outros, na busca do amor e na aspiração à glória. O segundo tipo, social-de-costumes, baseia-se no contexto social do personagem e em seus valores. Na lírica não existem fronteiras nítidas entre autor e personagem, pois o centro axiológico da visão é ocupado por um estado interior ou uma caracterização de uma vivência da personagem.

A relação entre personagem e autor baseada no caráter é aquela a partir da qual o autor precisa criar o todo da personagem como indivíduo determinado. Partindo da questão “quem é ela?”, o autor precisa caracterizar todos os elementos que visam mostrar a personagem da maneira como ele quer que ela seja vista. Sobre isso, ainda segundo Bakhtin (2003, p. 160):

aqui se verificam dois planos de percepção dos valores, dois contextos axiológicos assimilativos (um dos quais engloba axiologicamente e supera o outro): 1) o horizonte da personagem e o significado vital ético-cognitivo de cada elemento (do ato, do objeto) nesse horizonte para a própria personagem; 2) o contexto do autor-contemplador, no qual todos esses elementos se tornam características do todo da personagem, adquire significado que determina e restringe a personagem (a vida resulta em um modo de vida). Aí o autor é crítico (como autor, claro): em cada momento de sua criação usa de todos os privilégios de sua vasta distância em relação à personagem. Ao mesmo tempo, nessa forma de inter-relação a personagem é mais independente, mais viva, consciente e obstinada em sua diretriz axiológica puramente vital, cognitiva e ética.

A construção do caráter pode obedecer a duas tendências estruturais: a clássica e a romântica. Para a primeira, o fundamental é o valor artístico do destino, que pode ser compreendido como uma determinidade abrangente do indivíduo, que dita todos os acontecimentos da sua vida, fazendo com que sua trajetória seja apenas o cumprimento de tudo o que já foi predeterminado. O indivíduo orienta a construção de sua vida em função de objetivos predeterminados, realizando apenas o que rege seu destino. “O destino é a transcrição artística do vestígio que deixou na existência a vida regulada de seu interior por objetivos, é a expressão artística do sedimento deixado na existência pela vida assimilada inteiramente de seu interior” (BAKHTIN, 2003, p. 160-161). Tudo que a personagem realiza, vivência, não é motivado pela sua vontade, mas por já ter sido determinado anteriormente.

O segundo tipo de construção de caráter, o romântico, é diferente do clássico, pois aqui o indivíduo possui arbítrio e é responsável por suas iniciativas axiológicas e por suas próprias escolhas. Sobre isso Bakhtin (2003, p. 165) afirma: “Aqui a individualidade da personagem não se revela como destino mas como ideia, ou melhor, como materialização da ideia. A personagem, que de seu interior age segundo seus fins, ao realizar significações do objeto e do sentido realiza de fato certa ideia, certa verdade necessária da vida, certo protótipo de si mesma, o desígnio de Deus para ela”. A distância que o autor mantém em relação a uma personagem romântica é bem menos estável do que aquela estabelecida com a personagem clássica.

Por último, a relação entre personagem e autor baseada no tipo corresponde à posição passiva do indivíduo inserido no coletivo, cujos valores são determinados pela época e pelo meio. O tipo é pictorial, enquanto o caráter é plástico. O caráter está correlacionado com os últimos valores de visão do mundo, enquanto “o tipo está longe das fronteiras do mundo e

traduz a diretriz do homem para os valores já concretizados e delimitados pela época e pelo meio, para os bens, isto é, para o sentido que já se fez ser (nos atos do caráter, o sentido ainda está se tornando ser pela primeira vez)” (BAKHTIN, 2003, p. 167). Ou seja, a personagem tem menos autonomia no tipo.

Dentre as formas do todo semântico da personagem, é difícil encontrar uma obra pura, uma lírica pura, caráter ou tipo puro, pois esses elementos se unem e predominam cada qual em seu devido momento. Sobre esse fato, para Bakhtin (2003, p. 171), “Nesse sentido, podemos dizer que a interação entre autor e personagem dentro de uma obra concreta apresenta constantemente vários atos: o autor e a personagem lutam entre si, ora se aproximando, ora se separando bruscamente; mas a plenitude do acabamento da obra pressupõe uma discrepância aguda e a vitória do autor”.

Assim, apesar de Joyce buscar como inspiração para sua obra pessoas e elementos da vida cotidiana, suas personagens não possuem caráter biográfico, pois são a representação axiológica de Joyce sobre elas, com o autor exercendo plena liberdade para ativismo na configuração da paisagem das personagens. Sendo assim, a paisagem de Joyce é o todo da obra, enquanto a paisagem de *Ulysses* é configurada pelo horizonte de vários personagens, em destaque Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom. Dentre esses, especialmente Leopold Bloom, por ser a contrapartida mais velha dos três e representar melhor a maneira como Joyce se sentia, assim como seu eu naquele momento específico.

Essa personagem, Leopold Bloom, surge como um homem à frente de seu tempo. Em 1904, em um país católico como a Irlanda, ele se preocupa com animais e com pessoas. Ele entende os motivos pelos quais a esposa vai traí-lo e ajuda a criar a situação que vai levar ao fato. Não obstante, ele sofre por isso, sofre por ter perdido o filho. Trata-se de uma personagem de grande sensibilidade e empatia, e sua relação com o autor é de caráter, pois suas características são construídas de maneira a representar também a visão axiológica do autor diante do mundo.

2 ULYSSES EM DUBLIN

2.1 JOYCE E O MODERNISMO NA EUROPA

O início do século 20 foi um período bastante turbulento, marcado por duas grandes guerras, caracterizado pela industrialização, mudanças na sociedade e avanços científicos. O pensamento vitoriano já não tinha espaço e exigia-se novos modos de expressão para as novas ideias que surgiam nas diversas áreas do conhecimento. Foi nesse contexto que surgiu o movimento modernista, cujas bases procuravam o rompimento com o passado e, ao mesmo tempo, novas formas de expressão, o que culminou em um período de muita arte experimental, em todos os seus setores. Com a passagem do século XIX para o século XX, as inúmeras mudanças sociais e tecnológicas, que surgiam rapidamente, exigia artistas que acompanhassem tais mudanças, propondo uma arte inovadora e que rompesse com os preceitos do passado.

Esse movimento espalhou-se por praticamente o mundo inteiro, apresentando grandes escritores em vários locais diferentes, com grandes obras. A busca por uma resposta autêntica a um mundo sofrendo mudanças bruscas geradas pelo capitalismo, que se iniciava, assim como a industrialização e a urbanização, é uma constante nas representações artísticas geradas pelo impulso modernista. A busca por uma identidade nacional mais próxima da realidade do que aquela proposta pelo romantismo também se faz presente, assim como uma certa sensação de desolamento perante um mundo que vivenciam. O ato de escrever tornou-se experimental. Autores do mundo inteiro levaram as experiências com a linguagem ao extremo e de formas mais variadas. Um exemplo disso foi o surgimento do fluxo de consciência como técnica narrativa, que Joyce, Faulkner, Woolf, entre outros, abraçaram fortemente.

Joyce é considerado um dos maiores nomes do Modernismo, com sua escrita experimental levada ao extremo em obras como *Ulysses* e *Finnegans Wake*, fazendo com que a efemeridade da vida moderna pudesse ser retratada através de palavras. Utilizando do fluxo de consciência, Joyce oferece acesso aos pensamentos e sensações mais privados de seus personagens, desenhando um retrato extremamente humano de sua vida em Dublin.

A publicação de *Ulysses* em 1922 foi um evento marcante, que mudou o rumo da literatura do século XX. Partes do livro foram consideradas obscenas e a obra foi banida, por

muito tempo, de vários países, inclusive Estados Unidos e Inglaterra. O monumental trabalho de Joyce foi lançado em Paris em 2 de Fevereiro de 1922, por Sylvia Beach, dona da Shakespeare and Company, famosa livraria frequentada por vários escritores e artistas exilados daquele período.

Ulysses pode ser um livro difícil de ler, mas é, em muitos aspectos, uma obra divertida. Várias técnicas narrativas estão presente no livro e o leitor precisa se esforçar para entender o que está acontecendo fora da cabeça dos personagens, em razão de que, através da forma como Joyce levou o fluxo de consciência ao extremo, esse leitor encara um emaranhado de impressões, associações, lapsos, preocupações hesitações, pensamentos interrompidos e impulsos repentinos que fazem parte da consciência de um indivíduo, como tendência natural de seus pensamentos racionais. Joyce não inventou o fluxo de consciência, mas levou ao limite a técnica que provou ser amplamente influente em boa parte da ficção do século 20.

2.2 JOYCE, UM RETRATO DO ARTISTA

Sem dúvidas, James Joyce é um dos grandes expoentes da literatura do século XX, assim como um dos autores mais inovadores na arte do romance. *Ulysses* é um dos romances onde essa inovação pode ser percebida (o outro é *Finnegan's Wake*, sobre o qual não trataremos aqui por acreditarmos que tudo na vida tem seu tempo, e que o nosso ainda não chegou). Joyce realizou muitas experimentações em *Ulysses*: técnicas, ideias, estilos, que renovaram o romance do século XX, transformando um único dia em uma aventura de quase mil páginas. *Ulysses* é uma releitura da Odisseia de Homero, na qual Odisseu se torna um homem comum que tarda ao máximo seu retorno para casa.

A cidade de Dublin é o palco central de toda ação, assim como seu povo e seus costumes. No entanto, Joyce precisou deixar a Irlanda para conseguir escrever sobre ela. Essa criação foi feita a partir da memória do autor, e a obra foi escrita entre 1914 e 1921, levando, assim, sete anos para ser concluída. A cidade é uma presença viva, onde seus protagonistas experimentam sua essência: eles trabalham, frequentam lugares públicos, veem e são vistos, ou seja, as personagens da obra de fato vivem a cidade.

A Dublin de Joyce é representada de acordo com seu ponto de vista, que para a Irlanda da época era bastante controverso. Ao longo de boa parte do século XX a Irlanda foi dominada pela Inglaterra. A independência irlandesa aconteceu apenas em 1916 (ou 1921, segundo os britânicos). Isso tornava a Irlanda um país dividido: de um lado a maioria católica anti-Inglaterra, do outro (e governando essa maioria), uma minoria protestante pró-Inglaterra. Joyce foi um nacionalista entusiasta de Parnell – herói nacionalista humilhado pela igreja católica irlandesa por ter uma amante – por muito tempo.

Dublin, na verdade, é o cenário de todas as obras de Joyce, apesar dele as ter escrito no exílio e de estas só passarem a ser vendidas em Dublin a partir da década de 1960. Não obstante, o autor irlandês cria em seus trabalhos um universo amplo e cheio de redes que se interligam. Isso o torna capaz de evocar a imagem da cidade como ele a sentia e ressentia. Eric Bulson, em seu *The Cambridge introduction to James Joyce*, afirma que:

Embora a Irlanda tenha se tornado uma nação independente em 1922 após a Guerra Anglo-Irlandesa, as obras de Joyce estão restritas à primeira década do século XX, quando ainda era uma colônia do Império Britânico, e quando a Igreja Católica Romana ainda tinha um enorme impacto na vida religiosa, social e política. Joyce culpou estas duas forças pelo atraso e inferioridade de Dublin. Se a Igreja Católica tinha as almas de Dublin em suas mãos, então o Império Britânico tinha forçado essas mesmas almas a se submeterem política e economicamente. Houve também repercussões psicológicas. Após séculos de invasão estrangeira, os irlandeses aprenderam a se oprimir. Foi precisamente esta auto-opressão que mais frustrou Joyce, e ele acreditava que sua escrita poderia, de alguma forma modesta, mudar a maneira como os irlandeses se viam.¹

James Augustine Joyce nasceu em 2 de fevereiro de 1882, em Dublin, no seio de uma família de classe média decadente nacionalista e católica. Era o mais velho de 13 irmãos e sua mãe queria que ele estudasse para ser padre e, por isso, Joyce teve uma educação profundamente católica. Porém, o autor conseguiu perceber o domínio imposto pela religião no imaginário do povo e passou a questionar a Igreja Católica, questionar inclusive que diferença havia entre ser dominado pela Inglaterra ou pelo Vaticano. Isso o tornava mal visto pelos católicos e pelos protestantes. Joyce não suportava ver a inércia do povo irlandês diante

¹ Cf. original: Although Ireland became an independent nation in 1922 after the Anglo-Irish War, Joyce's works are restricted to the first decade of the twentieth century when it was still a colony of the British Empire, and when the Roman Catholic Church still had an enormous impact on religious, social, and political life. Joyce blamed these two forces for Dublin's backwardness and inferiority. If the Catholic Church had the souls of Dublin in its grip, then the British Empire had forced these same souls into political and economic submission. There were psychological repercussions as well. After centuries of foreign invasion, the Irish learned to oppress themselves. It was precisely this self-oppression that frustrated Joyce most, and he believed that his writing could in some modest way change the way the Irish saw themselves. (BULSON, 2006, p. 32)

das mudanças na vida diária que aconteciam por todo continente europeu, mas que não chegavam até a Irlanda devido à restrita visão de mundo de seus compatriotas. Em *Um retrato do artista quando jovem* ele traçou todo o percurso de seu desenvolvimento intelectual, de sua formação como católico devoto à total rejeição da religião católica. Através da personagem Stephen Dedalus, Joyce recria toda sua trajetória e a representa no romance, mostrando como o ser passa a ser artista a partir do momento em que se abre para o mundo. Mas, como não se trata de uma biografia, na vida pessoal de Joyce a situação aconteceu antes e de forma diferente, porém a conclusão foi a mesma. E, nesse sentido, a visão da Igreja Católica, que pregava a renúncia à carne, não servia, pois não incluía a sexualidade, algo que, para o autor, não pode ser ignorado.

Joyce vinha de uma família de classe média decadente. Ele viu o pai gastar todo o dinheiro que restava à família, obrigando-a a se mudar para bairros cada vez mais pobres. Apesar disso, o autor estudou em ótimas escolas, e sempre como um aluno brilhante, que se destacava em diferentes disciplinas, o que fez com que conseguisse ingressar em boas instituições mesmo depois que o dinheiro da família acabou. Joyce se inseriu nos círculos de intelectuais de Dublin, os quais estavam envolvidos com o chamado Crepúsculo Celta – que buscava inspiração no passado celta e gaélico da Irlanda. Líderes da Revolta da Páscoa estavam envolvidos com esse movimento, por isso este era também nacionalista, e foi liderado por W. B. Yeats. Joyce considerava o movimento anacrônico ao momento vivido pela Europa, como se a Irlanda estivesse à parte do mundo, atrasada. Em 1902 o autor foi embora para Paris, para estudar medicina e desfrutar de tudo que o continente europeu tinha para oferecer.

No entanto, o autor precisou retornar à Irlanda em 1903, depois de saber que sua mãe estava morrendo. Ela pediu para que ele rezasse por ela, coisa que ele se recusou a fazer e a situação acabou por se tornar um fantasma que ele carregou pelo resto da vida: não ter conseguido satisfazer o último pedido da própria mãe, situação que mais tarde Joyce recriaria, na pele da personagem de Stephen Dedalus, em *Um retrato do artista quando jovem*. Depois da morte da mãe, Joyce passou um tempo em Dublin, meio errante. Morou com Oliver St. John Gogarty durante uma temporada na Martello Tower de Sandycove, que mais tarde inspirou o episódio inicial de *Ulysses* — no entanto, diferente de Buck Mulligan (personagem inspirado em Gogarty) quando o colega de quarto dos dois atirou na lareira ao sonhar com a

pantera, Gogarty tomou-lhe a arma e atirou contra panelas que estavam penduradas em cima da cama de Joyce que, por sua vez, ficou furioso e abandonou a torre de madrugada, fazendo a pé todo o percurso até o centro de Dublin.

Joyce começou seu relacionamento com Nora Barnacle, uma camareira de Galway que conhecera poucos dias antes e por quem se apaixonara, em 16 de junho de 1904, mesmo dia em que se passa a ação descrita em *Ulysses*. Logo em seguida os dois foram embora para Paris, e assim o autor deixou a Irlanda para sempre, passando o resto da vida no exílio em companhia de Nora. Eles viajaram juntos para vários lugares da Europa até que, por fim, se estabeleceram em Trieste, que na época fazia parte do império austro-húngaro, onde viveram por dez anos e tiveram dois filhos. Foi em Trieste que Joyce publicou *Música de Câmara* (1907) e *Dublinenses* (1914). Mudaram-se para Zurique quando iniciou a Primeira Guerra Mundial, onde Joyce publicou *Exilados* (1918). Com o fim da guerra, mudaram-se para Paris, onde permaneceram por mais vinte anos e onde Joyce terminou de escrever *Ulysses*, em 1921. O romance foi censurado em vários países quando foi publicado, em 1922, por ser considerado blasfemo e pornográfico.

Durante as duas décadas que viveu em Paris, Joyce dedicou-se ao seu último livro, *Finnegans Wake* (1939) e também ao tratamento dos problemas de visão que o levaram a passar por diversas cirurgias. Retornou para Zurique com a família no início da Segunda Guerra Mundial, onde veio a falecer devido a uma cirurgia mal sucedida em 1941. Sua obra permanece viva e intrigando seus leitores até hoje, exatamente como era sua intenção, pois Joyce fez de *Ulysses* uma obra tão complexa, tão repleta de elementos ocultos, justamente para que acabasse por ensejar constantes leituras e releituras.

2.3. ULYSSES

Não se pode negar que *Ulysses* é um livro profano. A blasfêmia contra a igreja católica corre solta. Essa foi uma das principais razões para o livro ser censurado. A obra foi considerada blasfema, suja, imoral, pornográfica, mas também inovadora, genial, de "virtuosismo linguístico e estilístico sem precedentes e inigualado" pelo New York Times. *Ulysses* causou muita polêmica, foi queimado, banido, plagiado. No entanto, seu valor literário vai muito além das obscenidades e polêmicas. Joyce queria criar um herói a partir do

homem comum, alguém que pudesse ser qualquer um. E, na realidade, esse tipo é representado em toda sua obra, uma vez que seus personagens são sempre pessoas do povo, cujas relações se desenvolvem com outros iguais a eles. E o autor se assegura de que a representação dessas vidas seja mostrada nos mínimos detalhes.

Ulysses é considerado o grande romance do século XX porque cria uma ruptura com o que havia sido feito em matéria de romance até ali, oferecendo uma nova forma de entender a literatura. Joyce havia perdido o interesse pelas questões políticas de seu país à medida que foi perdendo o interesse pela religião católica. O fato de seu herói da infância, o nacionalista Charles Parnell, ter sido perseguido pela Igreja da Irlanda até sua total liquidação também influenciou esse processo. Isso o fez sempre buscar por um pensamento mais cosmopolita, o qual não encontrava na Irlanda de sua época.

Apesar de passar a maior parte de sua vida em vários lugares da Europa, Joyce somente escreveu sobre Dublin, e *Ulysses* revela nos mínimos detalhes a vida diária da cidade. Recriou histórias inspiradas em suas relações com a família e a sociedade e recriou sua própria Dublin, mesmo vivendo bem longe dela, a partir de seu ponto de vista cosmopolita e europeu.

Sob esta perspectiva, a história se desenrola no dia 16 de Junho de 1904, em Dublin, onde o romance acompanha os dois protagonistas principais, Leopold Bloom e Stephen Dedalus, que percorrem as ruas da cidade, lidando com seus afazeres cotidianos e convivendo com seus conterrâneos. A Dublin de Joyce pode ser percebida como uma entidade viva e pulsante, lugar onde a ação ocorre ao mesmo tempo em que compõe essa ação. A paisagem do autor é configurada nestes detalhes, como se Joyce capturasse cada momento da vida diária em seus mais pitorescos detalhes. Sobre isso, Cheryl Herr (1992, p. 188) nos diz:

Num certo sentido, pois, *Ulysses* nos impele, com constância e um fervor cada vez maior, para perto da vida, não apenas por assinalar, acerca de certas unidades verbais, que esses são os pensamentos mais pessoais de alguém, mas também por dirigir esses pensamentos a um largo espectro de tópicos, incluindo muitos assuntos obviamente inadequados para uma conversa polida na Dublin de Joyce. [...] *Ulysses* nos pede para considerar essas passagens como relatos do tipo de coisa que pensa a maioria das pessoas, mesmo se nem sempre o dizem, e os leitores, de maneira geral, aceitam o jogo, muitos deles maravilhados (como Carl Jung) com a perspicácia psicológica de Joyce. Ou seja, a narrativa solicita nossa concordância tácita de que a arte de *Ulysses* espelha, de fato, a vida.

Ulysses se constrói sobre dicotomias, como vida e arte, natureza e cultura. O pensamento é representado através do fluxo de consciência, que procura representar os movimentos mentais das personagens, onde tudo é configurado à partir dos meios culturais a que elas pertencem. Isso faz com que a obra consiga refletir todos os aspectos da vida, do sublime ao grotesco.

A relação com a Odisseia pode, à primeira vista, reduzir o Ulysses mitológico ao homem comum Leopold Bloom, mas na verdade a composição da obra eleva Bloom ao nível de Ulysses. Poldy, apelido pelo qual Leopold Bloom é conhecido, remete ao homem comum que é tratado por um apelido e não por um título, àquele que pode ser qualquer pessoa, diferente de Odisseu, que é só um. O homem comum é aquele que, assim como Poldy, busca seu conhecimento, muitas vezes equivocado, em enciclopédias; que se entrega aos seus desejos e pensamentos mais puramente humanos. Para Herr (1992, p. 194), a “visão de Bloom do que é natural e sua busca por entender a essência das coisas levam apenas à sabedoria mais convencional e à ideias herdadas fraturando-se comicamente”.

O humor também está impregnado no romance. Joyce faz com que o leitor ria de si mesmo ao se reconhecer em Poldy. Anthony Burgess (2019, p. 23) afirma que *Ulysses* é um romance cômico, pois seu herói é um herói cômico, ou seja:

Ele (Joyce) pertence, de fato, à tradição cômico-heróica da Europa-Occidental — uma tradição baseada em uma espécie de humanismo qualificado. O homem é interessante e importante o suficiente para ser examinado em grande detalhe e longamente, mas ele não é de forma alguma o Senhor do Universo. O universo pode ser um mistério ou um antagonista: contra ele, o herói da história em quadrinhos se opõe a tudo o que tem, e não é muito - apenas livre arbítrio e capacidade de amar. Suas derrotas são inevitáveis, mas sempre contêm a semente de uma vitória que o universo, uma vasta massa de ferragens organizada, não está equipado para compreender. É a vitória do estóico que, embora os próprios deuses o esmaguem com peso superior, sabe que seus valores estão certos e os deles, errados. Os heróis das grandes piadas épicas são, por uma ironia, sempre mais admiráveis, porque mais humanos, do que os semideuses da verdadeira epopéia que eles parodiavam. Odisseu e Enéas são todos por impor seu peso, pequenos reis do Mediterrâneo; eles tentam imitar o cosmos, e o cosmos é lisonjeado em apoiá-los com milagres ocasionais. Dom Quixote e Leopold Bloom querem apenas melhorar a sociedade com atos decentes. Mas o cosmos vê a sociedade humana como um modelo de si mesma e

não a quer perturbada, daí seu ressentimento expresso em trovões, piadas, coincidências grosseiras.²

Todas as personagens joyceanas foram inspiradas em pessoas reais ou em situações que o próprio Joyce viveu, mas ainda assim diferentes em sua percepção. Os três principais personagens do romance são o casal Bloom – Poldy e Molly – e Stephen Dedalus. O enredo segue Stephen e Poldy ao longo da maior parte da história, e foca em Molly apenas no final. A trindade joyceana, ainda que não fisicamente, está presente em quase todos os episódios a partir do início da jornada. Stephen ou Poldy sempre são vistos ou mencionados por outros personagens, Molly está sempre nos pensamentos de Poldy, ou é mencionada por alguém.

Stephen Dedalus é o primeiro deles a aparecer, como Telêmaco em busca do pai. O leitor joyciano já conhece Stephen de *Um retrato do artista quando jovem* e sabe que a personagem é inspirada no próprio Joyce e em suas percepções como artista acerca do mundo. Esse Stephen buscava um pai, já que o seu não servia mais, e sofria com o remorso de ter sido incapaz de tranquilizar a mãe moribunda, ao se recusar a rezar por sua alma. Ele está atormentado pelo fantasma da mãe e quer manter distância das críticas do pai. No início de *Ulysses* encontramos Stephen Dedalus em seu pior momento, perdido, em busca de alguém que o guie, rejeitando o que já lhe foi caro. Nesse sentido, segundo Riquelme (1992, p. 49):

A mescla de conhecimento íntimo com ceticismo nos pensamentos do Stephen de Ulysses, sua antiga atração - atual aversão - por esta reverência estética, mística e intensamente séria que foi o ímpeto de criar as epifanias, aponta para uma das maiores realizações estilísticas de Joyce. Encontramos Joyce desenvolvendo sua perspectiva temporal dupla, a perspectiva da memória, nas obras escritas anteriormente a *Ulysses*, especialmente no *Retrato*, mas também, até certo ponto, em *Dublinenses*. Por meio dessa dupla perspectiva, podemos experimentar simultaneamente tanto o ceticismo quanto o impacto de pensamentos e eventos profundamente vividos pela sensibilidade ou múltiplo em si mesmo, é o veículo inventado por Joyce para traduzir a ambivalência e a dissonância profundas da vida mental de Stephen, especialmente no jogo de inter-relações entre a autoavaliação crítica e a viva lembrança. Apresentadas de forma complexa por Joyce,

² Cf. original: He (Joyce) belongs, in fact, to the comic-heroic tradition of Western Europe - a tradition based on a kind of qualified humanism. Man is interesting and important enough to be examined in great detail and at great length, but he is not by any means the Lord of the Universe. The universe can be a mystery or an antagonist: against it the comic-epic hero opposes all he has, and it is not much - merely free will and a capacity for love. His defeats are inevitable but always contain the seed of a victory that the universe, a vast mass of organized ironmongery, is not equipped to understand. It is the victory of the stoic who, though the gods themselves crush him with superior weight, knows that his values are right and theirs are wrong. The heroes of the great mock-epics are, by an ironical twist, always more admirable, because more human, than the demi-gods of true epic whom they parody. Odysseus and Eneas are all for imposing their weight, little Mediterranean kings; they try to imitate the cosmos, and the cosmos is flattered into supporting them with occasional miracles. Don Quixote and Leopold Bloom merely want to improve society with decent acts. But the cosmos see human society as a model of itself and does not want it disturbed, hence its resentment expressed in thunder, practical jokes, gross coincidences.

ambivalência, dissonância e inter-relação dão forma ao processo mental da criatividade.

Stephen está de volta a Dublin por quase um ano, desde a morte da mãe, e está morando na Martello Tower com Buck Mulligan, com quem vive uma amizade passivo-agressiva, entre eventos culturais e bebedeiras. Seus óculos estão quebrados, seu dente está cariado e ele não toma banho há muito tempo. O estado deplorável e a negligência em relação ao próprio corpo evidenciam um Stephen sem rumo. Embora boa parte de sua formação como artista até aquele momento já tenha sido mostrada em *Um retrato do artista quando jovem*, desde sua infância até os dias de ambição antes de trocar Dublin por Paris, aos 22 anos, Stephen ainda é um artista em formação. No início de *Ulysses* ele ainda não encontrou o caminho, sua própria identidade como artista. Ele está preso aos laços que o fizeram retornar à Irlanda, o que o torna rabugento e preso ao mundo de suas próprias ideias, afastando as pessoas e o mundo ao seu redor. Ele precisa que alguém cuide dele, que alguém o guie de alguma forma. Quando o encontro com Leopold Bloom acontece, Stephen encontra seu pai espiritual.

Leopold Bloom, por sua vez, sente a falta do filho, morto há onze anos, aquele que herdaria seu nome. A morte desse filho, que viveu apenas onze dias, foi um ponto decisivo em sua vida. Trata-se, portanto, de um homem comum, que leva uma vida comum, mas que é visto por seus conterrâneos como estranho, esquisito, por ser de origem judaica e demonstrar interesse por coisas que não interessavam aos demais. A reação de Bloom em relação a seus conterrâneos é análoga, uma vez que ele não busca fazer parte dos círculos dos quais é excluído. Existe um sentimento de não pertencimento em Bloom da mesma maneira como existe em Stephen. Porém, ao contrário deste, que parece viver no mundo das ideias, Bloom vive no mundo físico e gosta muito de desfrutar dos prazeres deste mundo. Segundo Harold Bloom (2001, p. 401):

[...] Poldy comove Joyce e a nós porque em meio a tantos irlandeses, só ele não apresenta o que Yeats chamou de “coração fanático”. Hugh Kenner, que em seu primeiro livro sobre Joyce viu Poldy como uma espécie de judeu eliótico [...], após estudar mais vinte anos deixou de achar o senhor Bloom um exemplo de depravação moderna e emitiu eloquentemente o mais joyceano julgamento de que o protagonista de Joyce era capaz de viver na Irlanda sem malícia, sem ódio”. Quantos de nós somos capazes de viver, na Irlanda ou nos Estados Unidos, sem malícia, sem violência, sem ódio? Quem entre nós é tentado a mostrar-se condescendente com Poldy, como se uma representação tão convincente de um ser humano inteiramente

benigno, que continua sendo tão interessante para nós, existisse em qualquer outra parte?

Poldy é um herói absolutamente humano, que demonstra empatia para com todos, e que inclusive compreende as razões que a própria esposa tem para traí-lo, pois, por mais perturbado que se mostre com a traição de Molly, ele não apenas se recusa a cogitar a hipótese de matá-la, como muitos homens traídos fariam, como também demonstra para com ela uma capacidade de compreensão inimaginável em um marido convencional.

Bloom é atormentado pela infidelidade de Molly e pelo fim de sua linha familiar – uma vez que seu pai se suicidou e seu único filho homem, Rudy, morreu poucos dias depois do nascimento – o que faz com que se sinta cosmicamente sozinho e sem poder. Os fatores que atormentam Leopold Bloom encontram-se relacionados, pois, desde a morte de Rudy, ele se afastou sexualmente de Molly, o que o leva a compreender as motivações por trás da traição da mulher.

Marion Bloom, Molly, por sua vez, é mostrada apenas pelos olhos de outras personagens da obra. O leitor só vai conhecê-la verdadeiramente no último capítulo. Assim como Bloom, Molly também é uma estrangeira em Dublin: criada em Gibraltar, exclusivamente pelo pai militar, ela desconhece o paradeiro da mãe, não sabe se esta morreu ou fugiu. Extremamente franca, ela consegue admirar o marido sem deixar de enxergar seus defeitos. Ela também sente falta de demonstrações de amor e sente ciúmes de Leopold. Ela o vê melhor do que ele mesmo, uma vez que sua visão de mundo é muito mais realista do que a do protagonista. Mais do que isso, Molly Bloom entende que em sociedade as pessoas desempenham papéis específicos, e é isso que ela faz, adapta-se ao papel que precisa seguir.

3 A PAISAGEM EM ULYSSES

Como mencionado anteriormente, o romance *Ulysses* é composto de 18 episódios que remetem a momentos equivalentes da Odisseia. Cada capítulo possui um horário, um órgão do corpo humano, uma técnica diferente. Esses itens, entretanto, não estão presentes no livro, Joyce fez essa tabela, conhecida por Schema Linatti, para auxiliar a leitura de alguns amigos, e ela servirá como base analítica neste trabalho. Existem duas ou três versões dessa tabela, aqui usaremos a mesma que aparece na edição de *Ulysses* traduzida por Caetano Galindo, a qual foi igualmente utilizada para recorte dos excertos utilizados ao longo do texto³.

ESQUEMA DO ULYSSES

TÍTULO	CENA	HORA	ÓRGÃO	ARTE	COR	SÍMBOLO	TÉCNICA
1. Telêmaco	A Torre	8h		Teologia	Branco, Ouro	Herdeiro	Narrativa (jovem)
2. Nestor	A Escola	10h		História	Marrom	Cavalo	Catecismo (pessoal)
3. Proteu	A Praia	11h		Filologia	Verde	Onda	Monólogo (masculino)
4. Calipso	A Casa	8h	Rim	Economia	Laranja	Ninfa	Narrativa (madura)
5. Lotófagos	O Banho	10h	Genitais	Botânica, Química		Eucaristia	Narcisismo
6. Hades	O Cemitério	11h	Coração	Religião	Branco, Preto	Coveiro	Incubismo
7. Éolo	O Jornal	12h	Pulmões	Retórica	Vermelho	Editor	Entimemática
8. Lestrigões	O Almoço	13h	Esôfago	Arquitetura		Policiais	Peristáltica
9. Cila e Caribdis	A Biblioteca	14h	Cérebro	Literatura		Stratford, Londres	Dialética
10. Rochedos Errantes	As Ruas	15h	Sangue	Mecânica		Cidadãos	Labirinto
11. Sereias	A Sala de Concertos	16h	Ouvido	Música		Garçonetes	<i>Fuga per canonem</i>
12. Ciclope	A Taverna	17h	Músculo	Política		Feniano	Gigantismo
13. Nausícaa	As Pedras	20h	Olho, Nariz	Pintura	Cinza, Azul	Virgem	Tumescência, detumescência
14. Gado ao sol	O Hospital	22h	Útero	Medicina	Branco	Mães	Desenvolvimento embrionário
15. Circe	O Bordel	0h	Aparelho Locomotor	Magia		Prostituta	Alucinação
16. Eumeu	O Abrigo	1h	Nervos	Navegação		Marinheiros	Narrativa (velha)
17. Ítaca	A Casa	2h	Esqueleto	Ciência		Cometas	Catecismo (impessoal)
18. Penélope	A Cama		Carne			Terra	Monólogo (feminino)

Fonte: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (Penguin Books, Harmondsworth, 1963), p. 38.

Esquema utilizado na tradução de Galindo.

A partir desses recortes, procuramos identificar quais elementos Joyce usa para configurar a paisagem de Stephen, de Leopold e de Molly, e como o próprio autor representa

³ Embora a análise em si presente neste trabalho tenha sido feita a partir do texto original, escrito por Joyce em língua inglesa, as citações foram todas retiradas da edição traduzida por Galindo. Isso porque todas as três traduções de *Ulysses* para o português brasileiro foram planejadas e realizadas a partir de conhecimentos e ferramentas profissionais das quais não dispomos aqui.

a si mesmo em cada uma dessas personagens. A paisagem será analisada capítulo por capítulo, com o objetivo de identificar como as relações entre a personagem e o mundo ao seu redor se dão dentro dessa paisagem e como o universo de Dublin pode ser tornar bastante marcado em suas relações com a paisagem da Odisseia.

3.1 TELEMAQUIA

Os primeiros três episódios de *Ulysses* remetem à Telemaquia, para onde o filho de Odisseu, Telêmaco, parte em busca do pai depois de ver Ítaca ser explorada pelos pretendentes de Penélope. Portanto, são três os episódios cuja paisagem é configurada por Stephen Dedalus, que representa Telêmaco na trama.

3.1.1 Telêmaco

O estado de espírito de Stephen Dedalus durante a narrativa é bastante depressivo devido ao luto pela morte da mãe e a ausência de rumo em sua vida. No momento em que a história começa, ele encontra-se estagnado, paralisado em Dublin, insatisfeito com tudo. Através de seus olhos, temos a paisagem que Joyce designou para ele: a paisagem das ideias, mundo no qual Stephen vive. Seus pensamentos não são simples, antes são compostos por ideias bastante complexas.

Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam espelho e navalha. Um roupão amarelo, com cingulo solto, era delicadamente sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã. Elevou a vasilha e entoou: — *Introibo ad altare Dei.* (JOYCE, 2012, p. 97)

A primeira pincelada da paisagem de *Ulysses* nos remete ao início de uma missa católica, onde o padre se adianta, solene, carregando o cálice com o sangue de Cristo. No caso, Buck Mulligan, o devasso estudante de medicina com quem Stephen divide a torre Martello, que nada tem de santo, carrega espelho e navalha sob a vasilha de espuma. O espelho mais tarde será usado como metáfora para a arte irlandesa, mas vale lembrar que ele foi carregado por Mulligan como um padre carregaria o sangue de Cristo. Como esta paisagem está sendo configurada por Stephen, cuja formação católica nunca foi colocada de

lado, mas apenas rejeitada, a analogia que ele tece ao ver Buck, seu nêmesis (assim como os padres), portando o espelho é perfeitamente uma clara referencia aos rituais cristãos que correspondem à uma missa. O cingulo balançando enquanto sobem as escadas também indica que a primeira coisa que entra no campo de visão de Stephen Dedalus nesse dia 16 de junho de 1904 é o traseiro de Buck Mulligan, outro tema constante na história.

Altivo ele se adiantou e subiu na plataforma de tiro redonda. Olhou à volta e abençoou sério e por três vezes a torre, o campo em torno e as montanhas que acordavam. Então, percebendo Stephen Dedalus, ele se inclinou em sua direção e fez cruces rápidas no ar, arrulhando na garganta e sacudindo a cabeça. Stephen Dedalus, contrafeito e sonolento, apoiava os braços no alto da escadaria e olhava frio o arrulhante rosto balouçante que o abençoava, equino por seu comprimento, e o cabelo claro intonso, com matiz e textura de pálido carvalho. (JOYCE, 2012, p. 97)

Stephen é um poeta e vê o mundo com olhos de poeta, ele vê beleza e delicadeza nas coisas e nas pessoas ao seu redor, mesmo quando contrafeito e sonolento. É possível perceber que lhe falta a energia física que sobra em Mulligan, mas sua mente – o mundo das ideias – está sempre está funcionando a todo vapor. Ele está despertando diante do mundo que tem pela frente. Mundo este onde ele coexiste com Buck Mulligan. Ruidoso, Buck sempre aparece associado ao barulho, a algo belo de olhar, mas cansativo de escutar. Na paisagem de Stephen, Buck Mulligan é aquele que perturba:

Ele olhou de canto ao alto e soltou um longo assovio baixo, um chamado, então suspendeu-se um instante em enlevada atenção, regulares dentes brancos brilhando cá e lá em pontos dourados. Chrysostomos. Dois assovios fortes e estridentes cruzaram a calmaria. (JOYCE, 2012, p. 98)

Stephen observa o outro na paisagem, observa seus detalhes. Ele se senta para observar Buck se barbeando no alto da torre. Buck não para de falar enquanto Stephen está preocupado com o intruso, o outro elemento que habita a paisagem junto com eles, Haines:

— Ele ficou a noite inteira delirando sobre uma pantera negra, Stephen disse. Cadê o estojo da carabina dele?
 — Um lunático digno de lástima! Mulligan disse. Deu medinho?
 — Sim, Stephen disse com energia e temor crescente. Aqui longe de tudo no escuro com um sujeito que eu não conheço delirando e murmurando sozinho sobre atirar em uma pantera negra. Você salvou gente que estava se afogando. Mas eu não sou herói. Se ele fica eu saio.
 Buck Mulligan encarou com um olhar de censura a espuma na navalha. Pulou de seu poleiro e começou a revistar os bolsos da calça apressado.
 — Sebo, gritou abafado.
 Veio até a plataforma e, metendo a mão no bolso do peito de Stephen, disse:
 — Empresta aí esse teu portameleca pra limpar a minha navalha.

Stephen tolerou que ele arrancasse e exibisse por um canto um lenço sujo amarrotado. Buck Mulligan limpou cuidadoso a navalha. Então, perscrutando o lenço, ele disse:

— Nossa mãe poderosa, Buck Mulligan disse. Desviou abrupto seus grandes olhos mirantes do mar para o rosto de Stephen.

— A tia acha que você matou a tua mãe, ele disse. Por isso que ela não quer que eu me dê com você.

— Alguém matou, Stephen disse lúgubre.

— Porra, Kinch, você podia ter se ajoelhado, quando a tua mãe moribunda pediu, Buck Mulligan disse. Eu sou hiperbóreo tanto quanto você. Mas só de pensar na tua mãe implorando com o último alento pra você se ajoelhar e rezar por ela. E você recusou. Tem alguma coisa sinistra em você... (JOYCE, 2012, p. 99)

Os elementos usados para configurar a paisagem de Stephen se refletem em sua relação passivo-agressiva com Buck. A presença de Haines o assusta, a culpa pela morte da mãe o persegue. Buck é a voz que traz à tona as verdades que Stephen guarda dentro de si: ele acredita ser o responsável por não conseguir dar um último alento para a mãe moribunda. Essa lembrança o deixa paralisado, sem rumo:

Stephen, um cotovelo descansado no rugoso granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda esgarçada da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas. Pelo punho puído da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela bem alimentada voz a seu lado. O anel de baía e horizonte continha opaca massa verde de líquido. Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a bile verde estagnada que ela arrancara do fígado podre em ataques de vômito em altos gemidos. (JOYCE, 2012, p. 100)

Na fala do outro, a paisagem da memória é evocada por Stephen ao encontrar no sonho a presença do fantasma da mãe. São as palavras de Buck que o remetem à memória desse sonho e que, também, o fazem retornar ao momento. Também são as palavras de Buck que vão nos mostrando o estado de Stephen: as roupas de segunda mão, a falta de higiene. É na maneira como o amigo o enxerga que conseguimos ver Stephen.

Varreu com o espelho no ar um semicírculo por transmitir a boa nova ao mundo com a luz do sol já radiante sobre o mar. Seus recurvos lábios glabros riam e as bordas dos brilhantes dentes brancos. O riso tomou todo seu tronco forte e sólido.

— Olhe só pra você, ele disse, seu bardo horroroso!

Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu este rosto para mim? Este irmãodas almas cheio de vermes? Também ele me pergunta.

— Eu surripiei isso aí lá do quarto da arrumadeira, Buck Mulligan disse. Pra ela está ótimo. A tia sempre contrata umas criadas feias por causa do Malachi. Não o deixeis cair em tentação. E ainda se chama Ursula.

Rindo de novo, levou o espelho para longe dos olhos interrogativos de Stephen.

— A ira de Caliban ao não ver o seu rosto no espelho, ele disse. Ah se o Wilde estivesse vivo pra te ver!
 Recuando e apontando, Stephen disse com amargura.
 — É um símbolo da arte irlandesa. O espelho rachado de uma criada. (JOYCE, 2012, p. 101)

Os espelhos fazem parte da paisagem que Joyce designou para Stephen. Eles aparecem em sua paisagem diversas vezes, em formas e situações diferentes, mas sempre lembrando Stephen da necessidade de encontrar a si mesmo, de se reconhecer. Ao se observar pelo espelho de Buck, Stephen não se reconhece, mas encontra no espelho rachado o símbolo da arte irlandesa:

Uma nuvem começou a cobrir o sol lenta, toldando a baía de um verde mais fundo. Restava atrás dele, vasilha de águas amargas. A canção de Fergus: eu cantei sozinho na casa, segurando os longos acordes sombrios. Sua porta estava aberta: ela queria ouvir minha música. Calado por pavor e pena fui até sua cabeceira. Ela chorava em seu leito miserável. Por causa daquelas palavras, Stephen: *o amargo mistério do Amor*.
 Onde agora?
 Seus segredos: velhos leques de plumas, cartões de dança debruados, polvilhados de almíscar, rosário de contas de âmbar em sua gaveta trancada. Uma gaiola pendurada na janela ensolarada de sua casa quando era menina. Ela ouviu o velho Royce cantar na pantomima de Turko o terrível e riu com outros quando ele cantou:
Pois afinal
Eu tenho a tal
Invisibilidade.
 Alegria fantasmática, recolhida redobrada: almíscarada.
 E já não mais cisme e desvie.
 Recolhida redobrada na memória da natureza com brinquedos que eram dela. Lembranças tomavam seu cérebro que cismava. O copo de água da torneira da cozinha quando ela recebera o sacramento. Uma maçã sem coração, cheia de açúcar mascavo, assando para ela no fogão em uma noite escura de outono. Suas unhas desenhadas vermelhas do sangue dos piolhos esmagados das camisas das crianças. Em um sonho, calada, viera-lhe ela, o corpo gasto na mortalha larga exalando um odor de cera e de jacarandá, seu hálito curvado sobre ele com mudas palavras secretas, um vago odor de cinzas úmidas.
 Seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim. A vela fantasma para iluminar sua agonia. Luz fantasmal sobre o rosto torturado. Seu hálito rouco ruidoso esbatendo-se em pânico, quando todos rezavam de joelhos. Seus olhos em mim por me fazer ao chão. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat*.
 Assombração! Mascador de cadáveres!
 Não, mãe. Deixe-me estar e me deixe viver.
 — Kinch, ó de bordo!
 A voz de Buck Mulligan cantava de dentro da torre. Ela se aproximou pela escadaria, chamando de novo. Stephen, tremendo ainda com o grito de sua alma, ouviu quente luz do sol corrente e no ar atrás de si palavras amigas. (JOYCE, 2012, p. 106)

O sol do verão irlandês brilha muito forte. Quando esse tipo de nuvem o cobre, o dia torna-se sombrio, assim como o humor de Stephen, que é arremessado ao passado, aos

momentos que viveu junto com a mãe. A personagem nos oferece pinceladas das paisagens que vivenciou com a mãe em poucos segundos, que para ele parecem representar toda a experiência de vida ao lado dela. Esse momento dura até que Stephen é interrompido por Buck, e, ao sentir a luz do sol e o ar da manhã, ele se liberta das memórias do passado que o perturbam.

Quente luz do sol gaudiente sobre o mar. A vasilha de barba niquelada brilhava, esquecida, no parapeito. Por que eu deveria levá-la para baixo? Ou deixá-la ali o dia todo, amizade esquecida?
Foi até ela, segurou-a nas mãos por um momento, sentindo-lhe o frio, cheirando a baba mole da espuma em que se cravava o pincel. Assim eu levei a naveta de incenso nos dias de Clongowes. Sou outro agora e no entanto o mesmo. Um criado também. Um servo de um criado. (JOYCE, 2012, p. 108)

No entanto não existe paz na paisagem de Stephen, pois ele está incomodado em seu habitat, ele se sente contrariado com Mulligan, mas cogita carregar a vasilha de barbear esquecida de Buck de volta, o que o remete aos tempos de coroinha e o faz sentir-se como um serviçal. As relações que Stephen trava com Buck fazem com que esqueça seu inferno interior e viva seu inferno exterior.

Na sombria sala de estar abobadada da torre a forma cingida de Buck Mulligan se movia ríspida em torno da lareira de um lado para outro, velando e revelando seu brilho amarelo. Dois feixes de leve luz do dia caíam das altas barbacãs pelo chão lajeado: e no encontro de seus raios flutuava uma nuvem de fuligem e de fumos de gordura frita, rodando.
— Nós vamos sufocar, Buck Mulligan disse. Haines, abre aquela porta, por favor? (JOYCE, 2012, p. 108)

A paisagem reflete a mudança de espírito de Stephen, agora ele se sente sufocado por Buck, hostilizado, diminuído. É interessante lembrar que o próprio Buck lhe diz para não o levar a sério. Stephen, ao dividir a paisagem com Buck, nos mostra como ele o vê, como ele acredita que Buck seja. E em seguida, como mostra o trecho a seguir, passa a imaginar como a senhora que vende leite enxerga a ele e como ela enxerga Buck, e isso o incomoda, pois faz com que se sinta diminuído:

Stephen ouvia em silêncio desdenhoso. Ela curva a cabeça velha a uma voz que lhe fala alto, seu doutorzinho, seu xamã; de mim ela faz pouco. A voz que vai cingir e untar para a sepultura tudo o que nela não sejam impuras entranhas femininas, da carne do homem feitas não à semelhança de Deus, presa da serpente. E à voz alta que agora faz que se cale com vagos olhos esquivos.

— A senhora entendeu o que ele disse? Stephen perguntou-lhe. (JOYCE, 2012, p.112)

É a partir desse momento que o desejo de horizonte começa a nascer em Stephen. A presença de Buck o perturba e Stephen começa a elaborar melhor a ideia de que cada homem tem um dever a cumprir, e o seu não é o de ser humilhado por Buck. A ideia dos papéis que cada pessoa tem a desempenhar na sociedade faz parte da estrutura basilar da paisagem de Joyce. Ela aparece em todas as paisagens que o autor configura dentro da obra.

Ele se virou para Stephen e disse: — Sério, Dedalus. Eu estou liso. Corre lá pro teu michê da escola e me volta aqui com algum dinheiro. Hoje hão de beber os bardos, e celebrar. A Irlanda espera que cada homem neste dia cumpra com o seu dever. (JOYCE, 2012, p.)

A partir do surgimento do desejo de horizonte, Stephen passa a reconfigurar sua paisagem. Ele se afasta, fica para trás com a chave, hesitando em colocar em prática a decisão que já havia tomado, como mostra o trecho a seguir:

Stephen, tirando seu pau de freixo de onde se apoiava, foi atrás deles e, enquanto desciam a escadinha, puxou a lenta porta de ferro, que trancou. Pôs a imensa chave no bolso interno. (JOYCE, 2012, p.113)

Em seguida Stephen passa a tentar enxergar a si mesmo sob outra perspectiva:

Buck Mulligan virou-se súbito por um instante para Stephen mas não falou. No brilhante instante silente Stephen viu sua própria imagem de um luto barato empoeirado entre seus figurinos alegres. (JOYCE, 2012, p. 117)

Até que, finalmente, Stephen se define para Haines, expõe a forma como se enxerga, enquanto tenta prever as reações de Buck e, novamente, hesita em colocar em prática a decisão que já está tomada:

— Você contempla em mim, Stephen disse com amargo desprazer, um horrendo exemplo de livre pensar.
Ele seguiu, aguardando que se lhe dirigisse a palavra, arrastando o paudefreixo a seu lado. A ponteira trilhava leve seu caminho, guinchando em pós ele. Meu *daimon*, atrás de mim, chamando Steeeeeeeephen. Linha trêmula na trilha. Vão pisá-la hoje à noite, vindo para cá no escuro. Ele quer a chave. É minha. Eu paguei o aluguel. Agora como seu pão e sal. Dar a chave também. Tudo. Ele vai pedir. Estava nos olhos dele. (JOYCE, 2012, p. 119)

Até que, finalmente, ele aceita sua própria decisão e passa a ter um horizonte para buscar, mesmo que esse horizonte seja simplesmente um local para dormir. A foca que ele vê nos remete à Odisseia, quando Telêmaco obtém a proteção dos deuses para partir em busca do pai, como mostra o trecho a seguir:

Não durmo aqui hoje. Para casa também não posso ir. Uma voz, melíflua e sustentada, chamava por ele vinda do mar. Dobrando a curva ele acenou com a mão. Chamava de novo. Cabeça nédia e marrom, de uma foca, bem longe na água, redonda.

Usurpador. (JOYCE, 2012, p. 123)

Assim como Telêmaco partiu de Ítaca em busca de notícias do pai, mas também em busca de si mesmo e do homem adulto que estava destinado a ser, Stephen partiu da torre de Sandycove em busca de um teto, mas também em busca de si mesmo.

3.1.2 Nestor

O segundo capítulo se passa em uma escola em Dalkey, um bairro rico à beira-mar, sudoeste de Dublin. Se na Odisseia Nestor é o ex-argonauta, agora considerado um velho sábio, que oferece conselhos aos mais jovens enquanto conta vantagem sobre suas aventuras, em Ulysses ele é representado pelo Senhor Deasy, diretor da escola onde Stephen trabalha, que lhe dá conselhos não solicitados.

Dedalus está na escola, ministrando aula, mas perdido em seu próprio pensamento. O pensamento é o elemento mais forte na paisagem de Stephen. Ele vive no mundo das ideias, seu pensamento é repleto de relações que ele cria com as coisas que aprendeu, com a arte, com a religião e especialmente com Shakespeare. A linguagem que constitui o pensamento de Stephen Dedalus é bem mais erudita do que aquela que constitui o pensamento de Leopold Bloom, como veremos logo adiante.

Dedalus ministra aula, mas não está ali de verdade. Ele não consegue focar o pensamento no que está fazendo, como evidencia a passagem a seguir:

Fabulado pelas filhas da memória. E no entanto foi de algum modo se não como a memória fabulou. Uma frase, então, de impaciência, o baque das asas do excesso de Blake. Ouço a ruína de todo o espaço, vidro estilhaçado e alvenaria desmoronada, e o tempo uma lívida flama final. O que nos resta então?
— Eu não lembro o lugar, professor. 279 a.C.

— Ásculo, Stephen disse, lançando um olhar para o nome e a data no livro escornado de escaras.
(JOYCE, 2012, L.1751)

A paisagem configurada é apenas aquela que seu pensamento consciente permite mostrar, mas ocasionalmente abrem-se brechas para o que existe mais no fundo, e percebe-se que a culpa pela morte da mãe o atormenta incessantemente, fazendo com que procure pensar em coisas que lhe estimulem o raciocínio, como Shakespeare. Joyce constrói essas rupturas na paisagem de Stephen como pode ser notado na passagem que segue:

Sargent, único que restara, adiantou-se lento, mostrando um caderno aberto. O cabelo emaranhado e o pescoço esquelético prestavam testemunho de despreparo e atrás de seus óculos nevoentos olhos fracos erguiam-se, súplices. Em sua bochecha, fosca e exangue, repousava suave uma mancha de tinta, atamarada, úmida e recente como leito de lesma. Ele estendeu o caderno. A palavra Equações estava escrita no cabeçalho. Abaixo havia cifras oblíquas e no pé uma assinatura torta com volteios esquivos e um borrão. Cyril Sargent: seu nome e selo.

— O senhor Deasy me disse pra escrever tudo de novo, ele disse, e pra mostrar pro senhor, professor.

Stephen tocou as bordas do caderno. Inutilidade.

— Você entendeu como é que faz agora? Ele perguntou.

— Do onze ao quinze, Sargent respondeu. O senhor Deasy falou que eu tinha que copiar do quadro, professor.

— Você consegue fazer sozinho? Stephen perguntou.

— Não, senhor.

Feio e inútil: pescoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um leito de lesma. E no entanto alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertibrada lesma achatada. Ela amara seu fraco sangue aguado drenado do seu próprio. Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida? O corpo prostrado da mãe o inflamado Columbano em seu zelo sagrado saltou. Ela não era mais: o trêmulo esqueleto de um graveto queimado no fogo, um odor de jacarandá e cinzas úmidas. Ela o salvara de ser pisoteado e havia ido, mal tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu: e numa charneca sob estrelas piscantes uma raposa, catinga carmim da rapina no couro, com impiedosos olhos cintilantes raspava a terra, ouvia, raspava a terra, ouvia, raspava e raspava. (JOYCE, 2012, L. 1830)

Stephen cria uma paisagem para o rapaz, que acaba por remeter à sua própria paisagem e ao que ele considera ser o papel da mãe. Ou seja, no momento em que Stephen tem contato com outro eu dentro da paisagem, acaba por ser remetido a outras experiências que servem como base para sua própria paisagem. São as vivências de Stephen que o levam por esse caminho. Sua paisagem é formada pelo sentimento de culpa e pela fuga dessa culpa. Existe uma necessidade de um horizonte, mas não um horizonte definido.

Os personagens que habitam a paisagem externa de Stephen são os alunos e o senhor Deasy. Ao entrar em contato com os outros com quem se relaciona dentro da paisagem, surge para o protagonista a necessidade do horizonte. O horizonte aparece como a missão de entregar as cartas do Sr. Deasy nos jornais. Em função disso, Stephen precisa se movimentar.

O Sr. Deasy é o diretor da escola na qual Stephen trabalha. Foi ele quem o contratou, no mesmo escritório para onde agora o chama para pagar-lhe o salário e dar-lhe conselhos não requisitados. É no contato com Mr. Deasy que a paisagem de Stephen se modifica. Mr. Deasy lhe apresenta uma paisagem diferente da sua, um horizonte distinto do seu. A paisagem de Mr. Deasy é configurada com aversão a tudo que é estrangeiro, com visões de mundo ultrapassadas aos olhos de Stephen, ou que pelo menos não servem para a personagem. Ele não sabe ainda qual é seu horizonte, mas sabe que não é o mesmo de Mr. Deasy. Isso acontece porque é na interação com o outro que surge o desejo do horizonte. A passagem a seguir é um exemplo disso:

— Eu vou lhe dizer, ele disse solene, qual é o brado mais orgulhoso do inglês. Não devo nada a ninguém.
Bom menino, bom menino.
— Não devo nada a ninguém. Nunca pedi um xelim emprestado na vida. O senhor consegue sentir isso? Não devo um tostão. Consegue?
Mulligan, nove libras, três pares de meias, um par de borzeguins, gravatas. Curran, dez guinéus. McCann, um guinéu. Fred Ryan, dois xelins. Temple, dois almoços. Russell, um guinéu, Cousins, dez xelins, Bob Reynolds, meio guinéu, Kohler, três guinéus, senhora McKernan, cinco semanas de estadia. O calombo que eu tenho é inútil. (JOYCE, 2012, L. 1908)

A experiência do Sr. Deasy não pode ser vivida por Stephen, pois sua experiência é diferente da dele. Stephen não pode agir como Mr. Deasy pensa ser o correto. Ele não conseguirá manter por muito tempo o salário que acaba de receber, o que tornará impossível ao personagem guardar algum dinheiro. Está cheio de dívidas e não sabe o que fazer da vida. Não tem como pagar o que deve, o que o leva a um espiral autodestrutivo com suas finanças e, conseqüentemente, com sua própria vida.

A paisagem de Mr. Deasy também apresenta xenofobia, especialmente contra judeus, como pode ser notado no trecho que segue:

— Pode escrever o que eu estou falando, senhor Dedalus, ele disse. A Inglaterra está nas mãos dos judeus. Em todos os postos mais altos: as finanças, a imprensa. E eles são a marca da decadência de uma nação. Em todo lugar em que se reúnem eles consomem a força vital da nação. Há anos eu estou vendo os prenúncios disso. Pode apostar que enquanto estamos nós aqui parados os mercadores judeus já estão no seu trabalhinho de destruição. A velha Inglaterra está morrendo. (JOYCE, 2012, L.1964)

A paisagem do Sr. Deasy é formada por elementos impregnados de antissemitismo e ideias que não fazem parte da paisagem de Stephen, cuja visão de mundo é a de um artista, capaz de perceber a beleza até nos atos mais simples ou sórdidos. A paisagem está em tudo

aquilo que é percebido pelo observador, como mostra a interação entre Stephen Dedalus e o Sr. Deasy. É no contraste dessas duas paisagens que é possível perceber o olhar único de Stephen sobre o mundo, na maneira como ele constrói a paisagem observando com atenção cada detalhe. O trecho abaixo é um exemplo disso:

Saiu pela varanda aberta e pela trilha de brita sob as árvores, ouvindo os gritos de vozes e os estalos dos tacos no campo. Os leões saintes dos pilares enquanto ele cruzava o portão; terrores banguelas. Ainda assim vou ajudá-lo em sua luta. Mulligan vai me arranjar um apelido novo: o bardo acoitado.
 — Senhor Dedalus!
 Correndo atrás de mim. Chega de cartas, espero.
 — Só um momentinho. — Sim, senhor, Stephen disse, voltando-se no portão.
 O senhor Deasy deteve-se, respirando pesado e tomando fôlego.
 — Eu só queria dizer, ele acrescentou. Dizem que a Irlanda tem a honra de ser o único país que nunca perseguiu os judeus. O senhor sabe disso? Não. E sabe por quê?
 Fechou severo o rosto no ar iluminado.
 — Por quê, senhor? Stephen perguntou, começando a sorrir.
 — Porque nunca deixou eles entrarem, o senhor Deasy disse solene.
 Uma bola de tosse em forma de riso saltou de sua garganta arrastando atrás de si uma cadeia chacoalhante de catarro. Virou rápido as costas, tossindo, rindo, braços alçados acenando ao ar.
 — Nunca deixou eles entrarem, ele gritou novamente em meio ao riso enquanto pisava com pés polainados a trilha de brita. É por isso.
 (JOYCE, 2012, L. 2014)

As imagens no pensamento de Stephen refletem a ação que acontece no momento em que cruza o portão da escola, mas também refletem como o personagem se sente sobre essas ações. Há divertimento nessa visão de “terrores banguelas” e a decisão de ajudar o Sr Deasy com as cartas que leva a pensar em como Mulligan reagiria ao tomar conhecimento. Até que o Sr. Deasy o interrompe para enunciar sua opinião xenófoba sobre dois povos ao mesmo tempo. Vários detalhes no decorrer do capítulo nos levam a ter uma ideia de quem é o Sr. Deasy, além de suas ações e opiniões. A maneira como ele pensa, como defende a hegemonia inglesa, o fato de jogarem Hockey em vez de Hurling⁴ são elementos que constituem sua paisagem mostrando que o Sr. Deasy é simpatizante do Ulster e, obviamente, unionista. Stephen, de origem católica e nacionalista — rebelde, como o Sr. Deasy se referiu anteriormente: “Também tenho sangue rebelde.” (L.) — vai ajudá-lo levando seu artigo sobre a doença que atinge os rebanhos aos jornais que irão publicá-lo.

⁴ Versão irlandesa do esporte, bastante comum nas escolas na data em que a história se passa. (GAA.IE)

3.1.3 Proteu

O último episódio da Telemaquia se passa na praia de Sandymouth. Stephen caminha pela beira da praia enquanto a paisagem é configurada através de seus pensamentos e de suas sensações. Tudo está em movimento ao seu redor; seu corpo exterior e seu corpo interior estão em movimento, uma vez que o corpo exterior caminha na praia, escuta os próprios passos, sente toda a situação.

Stephen fechou os olhos para ouvir suas botas triturarem estralantes conchas e algas. Você está caminhando por ele de alguma maneira. Estou, um passo de cada vez. Um espaço de tempo muito curto através de tempos de espaço muito curtos. Cinco, seis: o Nacheinander. Exatamente: e isso é a inelutável modalidade do audível. Abra os olhos. Não. Jesus! Se eu cair de um penhasco lançando-se da base, cair através do Nebeneinander inelutavelmente. Estou indo direitinho no escuro. Minha espada de freixo pende a meu lado. Tatear com ela: eles tateiam. Os meus dois pés em suas botas estão na ponta das pernas dele, Nebeneinander. Soa sólido: feito pela marreta de Los demiurgo. Será que eu estou caminhando para a eternidade pela praia de Sandymount? (JOYCE, 2012, L. 2038)

A paisagem exterior reflete a paisagem interior de Stephen: a necessidade de mudança, antes que o personagem seja consumido por sua própria paralisia e passe a se comportar de maneira errática, devendo mais do que pode pagar e gastando tudo o que ainda possui em festas e bebedeiras. Stephen precisa de um horizonte e, a partir deste momento, quando ele se dá conta de que sua vida necessita de um rumo, a urgência por mudança passa a ser esse horizonte:

Tinha se aproximado da beira do mar e areia molhada batia-lhe as botas. O novo ar o saudava, arpejando em nervos bárbaros, brisa de bárbaro ar de sementes de brilho. Aqui, eu não vou caminhar até o naviofarol Kish, não é? Parou de repente, seus pés começando a afundar lentos no solo trepidante. Volte. Voltando-se, examinou a praia ao sul, seus pés de novo lentos afundando em cavidades mais recentes. A fria sala abobadada da torreaguarda. Pelas barbancas os feixes de luz se movem permanentemente, lenta e permanentemente como meus pés afundam, rastejando crepusculejantes pelo chão, mostrador. Crepúsculo azul, caianoite, funda a noite azul. Nas trevas da abóbada aguardam, suas cadeiras afastadas, minha valise obelisco, em torno de uma tábua de travessas abandonadas. Quem há de limpar? A chave está com ele. Não vou dormir lá quando a noite chegar. Uma porta fechada de torre silente inumando seus corpos cegos, o panthersahib e seu pointer. Chamar: sem resposta. Ergueu os pés do vórtice e voltou pelo quebramar de pedregulhos. Pegue tudo, fique com tudo. (JOYCE, 2012, L. 2189)

O horizonte surge apenas quando Stephen passa a se movimentar. Ele começa a se formar na paisagem quando o ser começa a caminhar e vai criando contornos ao longo do

caminho. Tudo ao redor de Stephen está se movimentando junto com ele. O mar se move, o vento se move, seus pés se movem. Ele fecha os olhos para enxergar. Existe um sentimento de finitude. Ao sentir a vida em movimento, Stephen se dá conta que sua paisagem só existe enquanto ele existir, uma vez que a vida é um fenômeno transitório e tudo ao seu redor está morrendo, assim como ele mesmo. E isso é algo contra o qual não adianta lutar. A paisagem ao seu redor é finita, tudo que a habita é finito. As conchas que seus sapatos esmagam, a carcaça do cachorro, o cadáver do afogado, a mãe enterrada.

A maré está me seguindo. Posso ver passar daqui. Daí voltar pela Poolbeg Road para a praia lá. Escalou o junco e as anguildeas folhas largas e sentou em um banco de pedra, pousando o paudefreixo numa fresta. Uma carcaça inchada de cachorro apoiava-se lassa na bodelha. À frente dele as amuradas de um barco, afundado na areia. Un coche ensablé, Louis Veillot chamou a prosa de Gautier. Essas areias pesadas são linguagem que maré e vento assorearam aqui. E ali, a pedrempilhada de construtores mortos, reduto de ratos doninhas. Esconder ouro ali. Tente. (JOYCE, 2012, L. 2200)

A finitude é o alicerce dessa paisagem e ela começa a se constituir quando a mãe de Stephen morre. Ao perder a mãe, o personagem inicia o processo de aceitação e entendimento da própria finitude, que se conclui nessa caminhada pela praia. Stephen sente a paisagem se movimentando enquanto ele mesmo se movimenta em direção ao horizonte. Ele caminha pela Dublin Bay ao mesmo tempo em que anda em direção ao seu próprio fim. Ele constata que tudo tem fim, inclusive ele mesmo. As línguas mudam, Stephen pensa em línguas diferentes que interagem entre si. Memórias de lugares e vivências inundam sua paisagem, cruzando com cenários criados por sua imaginação, fazendo a paisagem ampliar-se nas nuances dos sentimentos de Stephen em relação a tudo o que foi importante para que ele se tornasse a pessoa que se tornou. Ao se movimentar, Stephen cresce. Ele encara todas as partes de sua própria paisagem, inclusive as mais sombrias, como suas relações tensas com a própria família, seu medo da água e das mulheres.

Assim, ao final da Telemaquia, a paisagem percebida é situada pela aceitação de Stephen de sua condição de paralisia e seu movimento em direção oposta. Como Telêmaco, Stephen passa por um processo de amadurecimento no decorrer deste dia, cuja paisagem começa a se formar.

3.2 ODISSEIA

Na segunda parte de *Ulysses*, os três primeiros capítulos são apresentados sob o ponto de vista de Leopold Bloom, o protagonista da obra. Bloom é o Odisseu de Joyce, aquele que percorre as ruas de Dublin no desenrolar das ações deste dia. No início dessa segunda parte, o tempo retorna ao início da trama e os três primeiros capítulos acontecem ao mesmo tempo em que os três primeiros capítulos da *Telemáquia* se desenrolam. Porém, se antes havia a paisagem de Stephen Dedalus, agora é a de Leopold Bloom que toma lugar.

A segunda parte de *Ulysses* nos mostra a jornada de Leopold Bloom e Stephen Dedalus pelas ruas de Dublin, no dia 16 de junho de 1904 (esse detalhe se evidencia aos poucos na trama), como duas paisagens diferentes, com horizontes distintos, mas com agentes em comum, se desenrolando em um mesmo lugar. Assim como Dedalus é a representação que Joyce faz de si mesmo quando moço, na figura de um jovem intelectual promissor, Leopold Bloom também é a representação que o autor faz de sua própria pessoa, porém já aos 38 anos, maduro e com experiência de vida. Poldy, como é chamado na intimidade, é um cidadão comum, sem grandes aspirações, que vive uma vida normal. Suas intenções são boas, ele se preocupa com o bem estar alheio, com pessoas e com animais. Trata-se de um pacifista, com uma atitude prática diante da vida e devotado a seus laços familiares.

Assim, os capítulos Calipso, Lotófagos e Hades nos mostram as primeiras horas do dia de Leopold Bloom, introduzindo o leitor em sua paisagem, que é bastante diferente da de Stephen. Os agentes da paisagem de Bloom – diferentemente daqueles da paisagem de Stephen, que são relacionados com ideias e abstrações – estão relacionados com sensações do corpo, emoções motivadas por outros agentes e tentativas de organizar ideias baseadas em uma visão pragmática do mundo. Os detalhes da paisagem vão se formando à medida que Bloom se move por ela, interagindo com seres e coisas que vão surgindo enquanto ele caminha em direção ao horizonte. A configuração desta paisagem se dá através de elementos que nos remetem às sensações físicas, às necessidades do corpo e à busca pelo pertencimento, como a análise dos capítulos seguintes deve evidenciar.

3.2.1 Calipso

A introdução de Leopold Bloom no romance se dá através da sensação física da vontade de comer – não necessariamente a fome –, uma vez que imagens de comida compõem a primeira cena, que reflete o pensamento de Bloom enquanto ele prepara o café da manhã da esposa. Nesse momento o personagem está pensando em comida, no gosto da comida, no aroma da comida. A paisagem que ele configura apresenta cheiros, gostos e sensações, como mostra o trecho a seguir:

Mastigava destemperadamente, o senhor Bloom, as vísceras de aves e quadrúpedes. Gostava de sopa grossa de miúdos, moelas acastanhadas, um coraçãozinho recheado assado, fatias de fígado fritas com farinha de rosca, ovas de bacalhoa fritas. Acima de tudo gostava de rins de carneiro grelhados que lhe davam ao paladar um fino laivo de tênue perfume de urina. Tinha rins na cabeça enquanto se movia delicadamente pela cozinha, ajustando as coisas do café da manhã dela na bandeja calombuda. Gélidos ar e luz estavam pela cozinha mas lá fora doce dia de verão por toda parte. Dava-lhe uma fominha. (JOYCE, 2012, L. 2330)

A partir daí é possível perceber que a paisagem de Leopold Bloom é bastante distinta da paisagem de Stephen Dedalus. Essa paisagem agora é acolhedora e agradável. O senhor Bloom, motivado pela fome, não para de pensar em comida enquanto desfruta de uma agradável manhã de verão preparando o desjejum de sua esposa Molly.

As primeiras nuances da paisagem de Bloom estão sendo apresentadas. Ele se esforça para agradar a esposa, preparando o café dela, assim como se esforça para agradar o gato, interagindo com ele e satisfazendo suas solicitações. O personagem chega a desenvolver um diálogo com o gato, como mostra a passagem abaixo:

— Mqnhao!
 — Ah, olha só você aí, o senhor Bloom disse, voltando-se do fogo.
 A gata miou em resposta e espreitou de novo rígida à roda de uma perna da mesa, miando. Bem como ela espreita por cima da minha escrivantina. Prr. Coce a minha cabeça. Prr.
 O senhor Bloom observava curioso, carinhoso, a maleável forma preta. Limpo de se ver: o brilho da pelagem luzidia, o tufo branco embaixo do rabo, os olhos verdes lampejantes. Ele se curvou até ela, de mãos nos joelhos.
 — Leite pra gatinha, ele disse.
 — Mrqnhao! a gata gritou.
 Dizem que eles são estúpidos. Eles entendem o que a gente diz melhor do que a gente entende eles. Ela entende tudo que quer. Vingativa também. Fico imaginando como é que ela me vê. Alto que nem uma torre? Não, ela consegue me pular.
 — Medo das galinhas ela tem, ele disse zombando. Medo das cococós. Nunca vi uma gatinha tão estúpida quanto essa gatinha aqui.
 Cruel. Da natureza dela. Engraçado que os ratinhos nunca dão um pio. Parece que gostam.
 — Mrqrnhao! a gata disse alto. (JOYCE, 2012, L. 2337)

A gata é o primeiro ser com quem Bloom interage em sua paisagem e é um dos elementos que a constitui. Bloom tenta compreender a perspectiva da gata, tenta se colocar no lugar dela para entendê-la, e essa empatia é um elemento que caracteriza a paisagem do personagem: ele sempre se coloca no lugar do outro para tentar entender a perspectiva do outro, sejam pessoas ou animais. A generosidade é inata em Bloom e faz com que ele se apresente de maneira diferente do que o senso comum e os preconceitos da época faziam crer sobre pessoas de origem judaica, como mostrou o Sr. Deasy em Nestor. Empatia e generosidade são os alicerces da paisagem de Bloom.

Seu pensamento é marcado por ligações que ele faz entre os elementos que constituem sua paisagem, levando-o a relembrar situações e/ou a pensar em acontecimentos, remetendo-o sempre a outras paisagens vividas, como no exemplo a seguir:

Um muxoxo macio sonolento respondeu:

— Mn.

Não. Ela não queria mais nada. Ouviu então um suspiro quente pesado, mais macio, no que ela se virava e as argolas soltas de latão do estrado da cama tiniam. Preciso mesmo mandar arrumar isso aí. Pena. Lá de Gibraltar. Esqueceu completamente o pouco espanhol que sabia. Fico imaginando quanto o pai dela pagou. Estilo antigo. Ah é, claro. Comprou no leilão do governador. Uma mãozinha do leiloeiro. Pechincheiro que nem velha na feira, o velho Tweedy. Sim, senhor. Foi em Plevna isso. Eu comecei como soldado raso, senhor, e me orgulho disso. Ainda assim teve cabeça pra se dar bem com aqueles selos. Agora isso é que foi enxergar longe. (JOYCE, 2012, L. 2360)

O barulho da cama do casal faz com que Bloom lembre de Gibraltar, de onde o móvel veio, e o remete àquela época, fazendo-o pensar no sogro, o velho Tweedy. As paisagens de Leopold Bloom geralmente são mostradas dessa forma ao longo da obra: alguma coisa no local onde ele se encontra o remete às demais paisagens vivenciadas por ele. Seu pensamento configura essas paisagens do passado caoticamente, levando-o de uma a outra: ora as paisagens de suas lembranças, ora a paisagem na qual ele se encontra no momento.

Diferentemente de Stephen Dedalus, cujos pensamentos sempre se referem a conhecimentos já adquiridos, em Bloom existe uma curiosidade genuína em busca da informação, uma vez que ele não possui o conhecimento de Stephen, mas busca o conhecimento assim como este, ainda que não com tanto sucesso, pois o senso comum preenche as lacunas de sua falta de informação. O trecho abaixo evidencia isso:

O sol se aproximava do campanário da igreja de São Jorge. Acho que vai ser um dia quente. Principalmente com essa roupa preta eu sinto mais. O preto conduz, reflete

(refrata será?), o calor. Mas eu não podia ir com aquele terno claro. Virava uma indecência. Suas pálpebras desceram calmas várias vezes enquanto andava no calor contente. O carro de pão da Boland's entregando às bandejas o nosso de cada dia mas ela prefere sobra de pão dormido crosta quente crocante. Faz a gente se sentir jovem. Em algum lugar no oriente: manhã cedo: partir ao nascer do sol, ir dando a volta na frente, ganhar um dia de vantagem. Fizesse isso pra sempre nunca ia ficar nem um dia mais velho teoricamente. (JOYCE, 2012, L. 2376)

A paisagem é configurada com elementos que nos mostram, aos poucos, quem é o ser que a observa e que interage com ela. Detalhes sobre Bloom vão sendo acrescentados à medida que ele se movimenta na paisagem. É durante o movimento que seus pensamentos, assim como tudo que ele sente, vão formando um quadro que mostra quem é Leopold Bloom e como ele vê o mundo, seus gostos, suas ideias, sua curiosidade e as coisas que o atraem, como fica claro no trecho a seguir:

Um rim exsudava sangue em gotas no prato azulpombinho: o último. Ele ficou ao lado da moça do vizinho no balcão. Será que ela ia comprar também, ditando os itens de uma tira de papel na mão. Gretada: barrilha. E uma libra e meia de salsicha da Denny's. Os olhos dele repousavam em suas ancas vigorosas. Woods é o nome dele. Fico imaginando o que ele faz. A esposa é velhusca. Sangue novo. Proibidos pretendentes. Par de braços fortes. Batendo um tapete no varal. E como bate, meu santo. O jeito que balança a saia torta a cada golpe. (JOYCE, 2012, L. 2411)

Leopold Bloom se sente atraído pelo rim, mas também pela criada do vizinho, que é jovem e forte e espanca o tapete, o que revela a natureza um tanto masoquista do personagem. Ele fica imaginando como a jovem criada interage em sua própria paisagem, supondo o que pode (ou não) acontecer.

Assim como Stephen Dedalus no primeiro capítulo, Bloom também é afetado pelo surgimento da nuvem que cobre a claridade do sol, cena que igualmente o remete a pensamentos e ideias sombrias, tal qual acontece com Stephen em Telêmaco. Mesmo sem saber, Bloom e Stephen compartilham esse momento, onde uma sombra se interpõe à passagem do sol, e a percepção de ambos, nessa paisagem, nesse momento é similar: ambos se sentem deprimidos e são atacados por memórias de paisagens sombrias, como o trecho abaixo demonstra:

Uma nuvem pôs-se a cobrir o céu inteiro lenta inteiramente. Cinza. Longe. Não, não é assim. Uma terra estéril, vazio baldio. Lago vulcânico, o mar morto: sem peixe, nem alga, fundo afundado na terra. Vento algum ia ser capaz de erguer aquelas ondas, metal cinza, águas turvas venenosas. Enxofre invocaram chovendo: as cidades da planície: Sodoma, Gomorra, Edom. Todos nomes mortos. Um mar morto em uma terra morta, cinza e velha. Velha agora. Gerou a mais antiga, a primeira raça. Uma bruxa curva atravessou vinda do Cassidy agarrando uma

garrafinha pelo pescoço. O povo mais antigo. Vagaram longe por toda a terra, cativo em cativo, multiplicando, morrendo, nascendo em toda parte. Restava lá agora. (JOYCE, 2012, L. 2453)

Apesar de estar em pontos diferentes da cidade no momento em que a nuvem aparece – no caso de Bloom, o centro de Dublin –, a nuvem observada pelos dois personagens é a mesma, e traz com ela sentimentos ruins, que remetem a paisagens sombrias. Na paisagem de Leopold Bloom, a a nuvem o faz pensar no destino do povo judeu. O retorno do sol, quando essa nuvem se vai, traz de volta o sentimento agradável da manhã ensolarada, que fica evidente no trecho que segue:

Velozquente luz do sol veio corrente da Berkeley Road, vivaz, com sandálias exíguas, pela trilha que se abrilhantava. Corre, ela corre pra me encontrar, uma menina de cabelo dourado ao vento. 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.

— Poldy!

Entrando no quarto ele semicerrou os olhos e seguiu por um quente crepúsculo amarelo até a cabeça desgrenhada dela.

— Pra quem é que são as cartas?

Ele olhou. Mullingar. Milly.

— Uma carta pra mim da Milly, ele disse com cuidado, e um cartão pra você. E uma carta pra você. (JOYCE, 2012, L. 2463)

Essa imagem da sombra ofuscando a claridade em um dia ensolarado é constantemente retomada no *Ulysses* em forma de outras imagens. É uma paisagem constantemente revisitada cuja ideia nos remete à própria ideia de vida e de como as coisas são passageiras.

Pelo fato da narrativa se apresentar através do fluxo de consciência, é possível ter uma paisagem interna, do que acontece dentro de Bloom, e outra externa, que acontece ao redor de Bloom. Então, por exemplo, enquanto a luz do sol daquele dia bonito remete Bloom à lembrança da filha, Milly, em sua paisagem interna, na externa a lembrança dela o leva a procurar a correspondência matutina, onde encontra uma carta dela, junto com outra. As cartas encontradas nos apresentam os dois outros elementos que estão sempre presentes na paisagem de Bloom, seja em suas lembranças e sensações, seja na realidade atual: a filha, de quem era uma das cartas, e Marion – Molly –, sua esposa. A carta é endereçada à Senhora Marion Bloom e não à Senhora Leopold Bloom, como as mulheres casadas eram comumente chamadas na época. Pela reação do protagonista é possível perceber que não se trata de uma carta comum. Molly é um elemento sempre constante na paisagem de Leopold. Embora não

esteja fisicamente junto a ele, está presente ao longo de sua jornada durante a maior parte do tempo. Tudo remete à esposa e à carta. Ele sabe de quem é a carta e o que ela significa, embora isso só fique claro um pouco mais adiante.

A outra personagem que faz parte da paisagem de Bloom é Milly, sua filha de quinze anos. Ao ver a carta da filha, o protagonista lembra que no dia anterior ela estava de aniversário (e também nos informa que estamos no 16º dia do mês) e isso o remete a outros aniversários, a outras épocas, e ao filho, Rudy, que estaria com onze anos se não tivesse morrido. A passagem a seguir nos mostra isso:

Quinze ontem. Engraçado, quinze do mês também. Primeiro aniversário dela longe de casa. Separação. Eu lembro a manhã de verão quando ela nasceu, correndo chamar a senhora Thornton na Denzille Street. Velhinha animada, ela. Deve ter posto montes de nenês no mundo. Ela sabia desde o começo que o coitadinho do Rudy não ia sobreviver. Enfim, Deus é bom, senhor. Ela percebeu imediatamente. Ele ia estar com onze anos agora se tivesse sobrevivido. (JOYCE, 2012, L. 2570)

Outro elemento importante na paisagem de Bloom são as necessidades do corpo. Todos os aspectos relacionados ao corpo estabelecem uma relação poética com a natureza interna e externa do ser. Cada ato do ser é importante, mesmo aqueles considerados baixos para serem mencionados, como defecar. É normal, é natural, e o ser está feliz em executar tal ato, o trecho a seguir nos mostra um exemplo disso:

Horas do entardecer, meninas de gaze cinza. Horas da noite daí pretas com adagas e meiasmáscaras. Ideia poética rosa, daí dourado, daí cinza, daí preto. E ainda é verossímil também. Dia, daí a noite. Ele rasgou metade da estória especial bruscamente e se limpou com ela. Então prendeu a calça, abotoou-se e prendeu os suspensórios. Puxou a sacolejante porta balouçante da privada e surgiu das trevas para o ar. Na luz clara, de corpo mais leve e mais fresco, ele examinou com cuidado a calça preta, a barra, o joelho, o jarrete do joelho. Que horas é o enterro? Melhor descobrir no jornal. (JOYCE, 2012, L. 2641)

As sensações do corpo movem Bloom, são sempre seu horizonte imediato. Ele está sempre buscando por tais sensações. Essa busca é a maneira como Bloom interage com a paisagem ao seu redor. Pouco ainda se conhece dessa paisagem. O leitor, mesmo que já conheça o universo de Joyce, no quarto capítulo de *Ulysses*, é apresentado diretamente aos pensamentos de um personagem desconhecido até então. Bloom habita aquela paisagem, portanto muitos detalhes de sua percepção acabam sendo automáticos e, pelo fato de não haver uma reflexão sobre aquilo, tornam a percepção da paisagem pelo leitor um tanto incerta.

Não se conhece o sujeito o suficiente, tampouco se sabe sobre seu real horizonte além daqueles imediatos causados pelas sensações do corpo.

A paisagem vai se construindo aos poucos, com elementos que entram na linha perceptiva da personagem, fazendo com que vá se desdobrando à medida que o personagem avança pela paisagem e vai interagindo com ela. A paisagem ainda está em processo de definição dos fatores que a constituem e como eles se ocultam (ou não) em seu interior. Alguns detalhes vão se construindo ao longo da narrativa, com pedacinhos de informações que são jogadas ocasionalmente e que contém informações importantes, como mostra o trecho a seguir: "Quinze pra. E de novo: o harmônico seguindo pelo ar, uma terça." (JOYCE, 2012, L. 2653)

O dia em que a história se passa acabou por se tornar uma data importante para a literatura mundial e foi a maneira de Joyce inserir na paisagem de Ulysses, um elemento bastante importante de sua paisagem pessoal, imortalizando, assim esse dia: foi seu primeiro encontro com Nora Barnacle, que foi sua companheira pela vida toda. Foi um dia que mudou sua vida e que vai mudar a vida de Bloom e de todos os personagens envolvidos na história. É de notório conhecimento que Ulysses se passa no dia 16 de junho de 1904, uma quinta-feira, mas essas informações são apresentadas ao leitor em doses homeopáticas ao longo da obra. É no momento em que Leopold Bloom pensa sobre o dia que o autor insere na paisagem o primeiro elemento que vai situá-la no tempo exterior.

O tempo interior e exterior da paisagem decorrem de maneira distinta pois, à medida que as personagens se deslocam em direção a um horizonte, o tempo exterior decorre deste movimento, enquanto o tempo interior segue de acordo com o que as sensações produzidas pelas interações do sujeito com a paisagem que este habita.

3.2.2 Lotófagos

É apenas quando Leopold Bloom começa a se movimentar além de sua casa que a paisagem começa a se estender e se configurar na obra. Em Lotófagos, Bloom finalmente sai de casa, iniciando sua jornada nesse 16 de junho de 1904, para onde só retornará na madrugada do dia 17. Em outra parte de Dublin, como foi visto na primeira parte da obra, Stephen Dedalus está caminhando pela praia em direção ao centro da cidade. Bloom sai de

casa às dez horas da manhã em para comparecer ao enterro de seu amigo Patrick Dignan, que morrera em decorrência do alcoolismo.

A paisagem é a cidade em movimento, onde cada passo do sujeito é representado em seu pensamento por suas impressões da paisagem que o envolve. Não é somente Bloom que se movimenta, a cidade se movimenta junto com ele. Dublin é o universo da obra e tudo cabe neste universo. A paisagem pode ser percebida através dos sentidos de Leopold Bloom e representada em todas as suas cores, viva e em movimento, enquanto a personagem se desloca rumo ao horizonte. Bloom caminha e observa o mundo que o rodeia, criando juízos sobre o que observa, imaginando quem são os outros eus que fazem parte de sua paisagem, como mostra o trecho abaixo:

Por cabrilhas ao longo de sir John Rogerson's Quay o senhor Bloom passava sóbrio, pela Windmill Lane, a moagem de linhaça Leask's, a agência dos correios e telégrafos. Podia ter dado esse endereço também. E pelo retiro dos marujos. Desviou-se dos ruídos matinais do cais e caminhou pela Lime Street. Perto dos casebres de Brady um menino que catava pelancas zanzava, balde atado ao braço, fumando fumando uma guimba mascada. Uma menina menor com cicatrizes de eczema pela testa mantinha os olhos nele, segurando alheada um aro surrado de barril. Dizer que se ele fumar não vai crescer. Ah, que fume! A vida dele não lá é um mar de rosas! Esperando na porta dos bares pra trazer o paiê pra casa. Volta pra casa com a manhê, paiê. Hora morta: não vai ter muita gente lá. Atravessou a Townsend Street, passou pela cara fechada da fachada de Betel. (JOYCE, 2012, L. 2653)

Ao contrário da paisagem de Stephen, que se volta para dentro de si, a de Bloom se volta para o exterior. Ele está no centro de sua paisagem e procura apenas sentir seus arredores, evita olhar para a paisagem interna. Ele vai além de sua própria paisagem, recria paisagens que já viveu e outras cuja descrição só conhece de suas leituras, dentro de sua própria paisagem. Elas se intercalam, uma preenche as lacunas deixada pela outra. Seu conhecimento verdadeiro e o que ele considera possível se entrecruzam, resultando no juízo que Bloom faz do mundo a sua volta.

A ideia formada pelo protagonista a partir do conhecimento empírico e de opiniões é um dos elementos estruturais da paisagem de Bloom. Isso acontece porque a personagem prefere enxergar além de sua própria paisagem a observar sua paisagem interior. Ele avança num horizonte imaginário, evitando, assim, enfrentar os elementos ocultos em sua paisagem interior, que acabam, não obstante, sendo representados de alguma forma em sua paisagem exterior. O trecho abaixo ilustra isso:

Tão quente. A mão direita outra vez mais mais lenta passou de novo: mistura fina, feita das melhores variedades do Ceilão. O extremo oriente. Lugar lindo que deve ser: o jardim do mundo, folhonas preguiçosas pra você ficar boiando por aí, cactos, campinas floridas, lianas serpentinadas dizem eles. Fico imaginando se é assim. Aqueles cingaleses se enrolando tomando sol, no doce far niente. Sem mexer uma palha o dia inteiro. Dormem seis meses em cada doze. Quente demais pra discutir. Influência do clima. Letargia. Flores do ócio. A maioria vive de ar. Azotos. A estufa dos jardins botânicos. Sensitivas. Nenúfares. Pétalas cansadas demais pra. Doença do sono no ar. Caminhar sobre folhas de rosas. Imagine só tentar comer bucho e calcanhar devaca. Onde é que estava o sujeito que eu vi naquela foto em algum lugar por aí? Ah é, no mar morto, boiando de costas, lendo um livro com um guardassol aberto. Você não consegue afundar nem que tente: de tão grossa de sal. Porque o peso da água, não, o peso do corpo na água é igual ao peso da. Ou será que é o volume que é igual ao peso? É uma lei mais ou menos assim. O Vance no colégio estralando os dedos, dando aula. Currículo universitário. Currículo deficitário. O que é o peso na verdade quando a gente diz o peso? Trintedois pés por segundo, por segundo. Lei dos corpos em queda: por segundo ao quadrado. Cai tudo no chão. A terra. É a força da gravidade da terra que é o peso. (JOYCE, 2012, L. 2669)

Bloom é ciente dos papéis que precisa desempenhar em sociedade. Ele é ciente de ser observado por outros, de precisar corresponder a um determinado comportamento que se espera dele por ser quem é. Isso é representado na paisagem através da maneira como a personagem procura fingir que não está fazendo o que está fazendo.

O protagonista desenvolve uma relação por correspondência com Martha, uma mulher que não o conhece pessoalmente, e que acredita que ele se chama Henry Flowers. Bloom pensa que ninguém sabe a respeito deste assunto, por isso procura disfarçar seu comportamento para não levantar suspeitas de terceiros quando busca a carta, como o trecho a seguir ilustra:

Andando ele tirou o Freeman dobrado do bolso do lado, desdobrou, enrolou-o de comprido em um bastão que batia a cada passo levemente na perna da calça. Ar desinteressado: só aparecer pra dar uma olhada. Por segundo, ao quadrado. Ou seja, por segundo por segundo. Do meiofio ele lançou um olhar agudo pela porta do correio. Caixa pros atrasados. Postar aqui. Ninguém. Vamos. Entregou o cartão pela grade metálica.
— Alguma carta pra mim? ele perguntou.
Enquanto a postalista vasculhava um escaninho ele encarava o cartaz de alistamento com soldados de todas as armas desfilando: e segurava contra as narinas a ponta do bastão, cheirando o papel jornal recém impresso. Sem resposta provavelmente. Fui longe demais da última vez. (JOYCE, 2012, L. 2679)

O tempo corre em velocidades diferentes em sua forma interna e sua forma externa: o tempo interno se tece como uma teia, onde uma imagem remete a uma lembrança que remete a opiniões, que remete a relações exercidas na sociedade. O tempo interno de Bloom é sempre uma teia de relações que ele cria dentro desta paisagem e que faz com que ele se movimente nessas suas paisagens internas, que sempre o remetem a outras paisagens.

O tempo externo, em contrapartida, é o tempo da personagem se deslocando em direção ao horizonte. Não necessariamente o horizonte maior, mas ao horizonte momentâneo. Nesse momento da história o horizonte de Bloom, o que ele busca, é a leitura da carta que recebeu. E o protagonista almeja um horizonte diferente em cada capítulo. O trecho a seguir é um exemplo da teia de relações estabelecidas que causam a impressão do tempo passando internamente, onde tudo acontece ao mesmo tempo:

Respondeu pelo menos. Meteu cartão e carta no bolso lateral, de novo passando em revista os soldados que desfilavam. Cadê o regimento do velho Tweedy? Soldado pária. Ali: chapéu de urso e penacho de plumas. Não, é um granadeiro. Punhos pontudos. Olha ele ali: fuzileiros reais de Dublin. Casacasvermelhas. Muito espalhafatoso. Deve ser por isso que as mulheres ficam atrás deles. Uniforme. Mais fácil de alistar e treinar. A carta de Maud Gonno pedindo pra tirar os soldados da O'Connell Street à noite: vergonha para nossa capital irlandesa. O jornal do Griffith vai pelo mesmo caminho agora: um exército podre de doenças venéreas: império marítimo ou mareado. Umas caras meio bobas: como que hipnotizados. Olhos adiante. Marcar o tempo. Um dois três quatro: quatro três dois um. Homens d'El Rei. Ele nunca aparece vestido de bombeiro ou de guardinha. Maçom isso sim. (JOYCE, 2012, L. 2690)

O trecho a seguir é um exemplo do tempo externo, que se desenlaça enquanto a personagem se desloca em direção ao horizonte. O incômodo demonstrado pelo Senhor Bloom com a chegada de McCoy acontece porque este é o outro na paisagem, e aparece como um impedimento que separa Bloom de seu horizonte:

Seus dedos sacaram a carta e amassaram o envelope dentro do bolso. Alguma coisa presa com alfinete: foto quem sabe. Cabelo? Não. M' Coy. Dispense rápido. Me tirar do caminho. O sujeito não quer companhia quando.
 — Oi, Bloom. Indo pra onde?
 — Oi, M' Coy. Só andando por aí.
 — Como é que anda essa saúde?
 — Bem. Como é que vai?
 — Vou vivendo, M' Coy disse. Com os olhos na gravata e na roupa pretas ele perguntou num tom baixo respeitoso: — Algum... nenhum problema espero? Estou vendo que você está... — Ah não, o senhor Bloom disse. O coitado do Dignam, sabe. O enterro é hoje.
 — É verdade, coitado. É mesmo. Que horas?
 Foto não é. Um distintivo quem sabe.
 — O... onze, o senhor Bloom respondeu. (JOYCE, 2012, L. 2697)

As relações que o ser tece com a paisagem o levam a assumir determinadas posturas em relação a determinados elementos que fazem parte desta paisagem, sendo um deles o outro. O ser vai desejar se afastar ou se aproximar de tais elementos, no entanto vai agir de acordo com o que precisa mostrar sobre si ao mundo exterior.

Outras paisagens se formam à medida que novos elementos surgem e remetem a elas, assim, uma coisa leva a outra, que leva, por sua vez, a uma outra, desencadeando uma teia de relações. Na passagem a seguir, por exemplo, o cartaz da peça remete Bloom ao suicídio do pai:.

O senhor Bloom parou na esquina, olhos vagando sobre cartazes multicoloridos. Gengibirra de Cantrell e Cochrane (Aromática). Liquidação de verão da Clery's. Não, está passando direto. Olha só. Leah hoje à noite: senhora Bandman Palmer. Ia gostar de ver ela nessa peça de novo. Hamlet ela representou ontem à noite. Faz papéis masculinos. Talvez ele fosse mulher. Por isso a Ofélia cometeu suicídio? Coitado do papai! O jeito como ele falava de Kate Bateman nessa peça. Na frente do Adelphi em Londres esperou a tarde inteira pra entrar. Foi um ano antes de eu nascer: sessentecinco. E a Ristori em Viena. Qualé que é mesmo o nome certo? É de Mosenthal. Rachel, será? Não. Aquela cena que ele falava o tempo todo quando o velho Abraão cego reconhece a voz e põe os dedos no rosto dele.
— A voz de Nathan! A voz de seu filho! Ouço a voz de Nathan que abandonou seu pai morrendo de mágoa e sofrimento em meus braços, que abandonou a casa de seu pai e abandonou o Deus de seu pai. Cada palavra é tão profunda, Leopold. Coitado do papai! Coitado! Foi bom eu não ter ido até o quarto olhar o rosto dele. Aquele dia! Que coisa! Que coisa! Ffuu! Bom, talvez tenha sido o melhor pra ele. (JOYCE, 2012, L. 2772)

Uma paisagem remete à outra, marcando o pensamento como o agente norteador responsável pelas relações entre o que o olho vê, o que o ser sente e como este encara o mundo a partir disso. Enquanto Bloom se desloca, seu pensamento também se desloca e as paisagens — aquela onde a personagem está e aquela na qual a personagem pensa — se entrecruzam. Isso pode ser melhor observado na passagem a seguir, na qual Bloom entra em uma igreja durante a missa, enquanto mata tempo antes do enterro:

Alguma coisa acontecendo: algum sodalício. Pena tão vazio. Um bom lugar discreto pra ficar perto de alguma moça. Quem é o meu próximo? Entupida de hora em hora ao som de música lenta. Aquela mulher na missa do galo. Sétimo céu. Mulheres ajoelhadas nos bancos com cabrestos carmesins em volta do pescoço, cabeças curvadas. Uma leva se ajoelhava na balastrada do altar. O padre foi passando por elas, murmurando, com a coisa na mão. Parava em cada uma, tirava uma comunhão, sacudia um pingo ou dois (elas ficam na água?) dela e colocava direitinho na boca da mulher. Chapéu e cabeça afundavam. Aí a próxima: uma velha pequenininha. O padre se curvou pra colocar naquela boca, murmurando o tempo todo. Latim. A próxima. Abra a boca e feche os olhos. O quê? Corpus. Corpo. Cadáver. Boa ideia o latim. Atordoa primeiro. Asilo dos moribundos. Parece que elas não mastigam; só engolem. Ideia estrambótica: comer pedaço de cadáver por isso que os canibais pegam gosto. (JOYCE, 2012, L.2861)

Apesar da Irlanda ser predominantemente católica e sua própria mãe ser católica, Bloom conhece muito superficialmente a religião, o que o leva a entender equivocadamente o que acontece durante os rituais da igreja católica, como a cena citada mostrou. Esse

desconhecimento o leva a perceber a paisagem da missa que ele observa de maneira diferente dos demais. Ao presenciar o ritual que não conhece ao certo, ao qual é estrangeiro, leva Bloom a criar ideias e imagens sobre o que acontece naquele ritual, marcando sua inadequação ao papel que se espera que ele cumpra nessa paisagem pois, diferente dos demais, religião não é algo realmente importante em sua vida, tanto que ele a evita e não a compreende.

Aqui surge novamente a paisagem da paródia da missa, que havia aparecido também no capítulo Telêmaco e que se repetirá outras vezes. Ao contrário de Bloom, Joyce conhecia bem tais rituais e optou por ridicularizá-los através dos olhos de seu personagem.

3.2.3 Hades

O sexto episódio de *Ulysses* é análogo à visita de Odisseu ao Hades. As referências estão implícitas na paisagem, assim como nos capítulos anteriores. Aqui também adentramos no universo joyceano – entendido como uma paisagem maior, que abrange praticamente toda a obra do autor irlandês –, ao encontrar personagens que já haviam aparecido em *Dublinenses*. Aqui revisitamos personagens já conhecidos de *Dublinenses*, como Martin Cunningham, Mr. Power e o próprio Paddy Dignam, em cujo enterro todos os mencionados se encontram.

Assim como Ulisses reencontra no Hades seus companheiros de armas mortos em batalha, o senhor Bloom reencontra conhecidos enquanto segue o cortejo fúnebre. Todos esses conhecidos fazem parte de um mesmo grupo ao qual o protagonista não pertence. Ele está junto com eles, mas não é um deles. Não é visto por eles como parte do grupo e também não faz muita questão de se inserir. Isso vai ficando mais claro à medida que a personagem adentra na paisagem.

Observaram todos um momento por suas janelas bonés e chapéus erguidos por passantes. Respeito. A carruagem derivou do trilho do bonde para a via mais lisa além da Watery Lane. O senhor Bloom de olhos fixos viu um rapaz delgado, trajando luto, chapéu largo.

— Acabou de passar um amigo seu, Dedalus, ele disse.

— E era quem?

— O seu filho e herdeiro. — Cadê ele? o senhor Dedalus disse, esticando-se todo por sobre. A carruagem, passando os bueiros abertos e montes de pavimento rasgado defronte aos cortiços, cambaleou pela esquina e, derivando de volta ao trilho do bonde, rolou ruidosa em rodas matraqueantes. O senhor Dedalus caiu para trás, dizendo:

— Aquele desaforado do Mulligan estava com ele? O fidus Achates?

— Não, o senhor Bloom disse. Ele estava sozinho.

— Lá com a tia Sally, imagino, o senhor Dedalus disse, o bando Goulding, o tesoureirinho bêbado e a Crissie, coisinha fedida do papai, a sábia criança que conhece o próprio pai.
O senhor Bloom sorriu sem graça para a Ringsend Road. (JOYCE, 2012, L.3019)

A paisagem que ali se constrói relaciona tudo que o senhor Bloom pensa, vê e sente naquele momento, com experiências parecidas, reflexos de memórias. O fluxo de consciência surge como estrutura desta paisagem. O movimento marcando o início da jornada: a travessia até o cemitério, até o enterro, ilustra o ser se movimentando na paisagem em direção à linha do horizonte.

Assim como o pensamento de Bloom o carrega para memórias de outras paisagens enquanto a carruagem se movimenta, sempre que esta para, Bloom retorna para a paisagem do presente. Durante o movimento, futuro e passado se imbricam na paisagem que vai sendo tecida.

O tempo externo passa na velocidade das ações, enquanto o tempo interno caminha devagar, uma vez que a personagem vai revivendo sensações de anos em poucos segundos. O amor e a morte também aparecem imbricados no pensamento de Bloom. O passado traz elementos da paisagem que o constituíram e o transformaram em quem ele se tornou, como o suicídio do pai e a mortalha do filho. Mas também existem paisagens de amor, mostrando que os ciclos da vida se constituem de dor, mas também de beleza, e isso também corresponde ao ser que Leopold Bloom procura mostrar ao mundo externo. Trata-se de um homem comum, que personifica tudo que um herói clássico não é. A constituição do caráter de Bloom é finamente alinhavada na paisagem de Joyce: ele pode ser qualquer um, ele é um homem comum, com vícios e virtudes, mas ele não é qualquer um. Em meio ao grupo em que se encontra, ele é aquele que se coloca no lugar do outro, que sente compaixão e não faz isso porque a religião assim o ensinou, até porque ele não segue religião alguma, mas porque isso é próprio de sua natureza. A paisagem de Bloom é marcada pela compaixão que ele sente e demonstra por pessoas e animais. Trata-se, portanto, de um elemento estrutural do personagem.

Outro elemento que sempre se repete na paisagem de Bloom é a sua consciência do próprio corpo e de suas necessidades. Ele aprecia todos os prazeres que o corpo lhe proporciona. Aqui ele sente os pés limpos, sente as meias, e isso o faz sentir bem, como mostra o trecho que segue:

O senhor Bloom repousou sua perna. Que bom que eu tomei aquele banho. Estou sentindo os pés bem limpinhos. Mas eu queria que a senhora Fleming tivesse cerzido melhor essas meias. (JOYCE, 2012, L. 3059)

Quando o indivíduo se encontra com outro eu, dentro da paisagem, ele se espelha na trajetória do outro, ele deseja o horizonte por causa do outro. Com Bloom não acontece de forma diferente. O encontro com os demais o faz enxergar coisas e desejar sensações. Quando, de dentro da carruagem que segue o cortejo fúnebre, o senhor Bloom e Simon Dedalus avistam Stephen chegando ao centro de Dublin, ambos têm reações diferentes. O pai biológico (Simon Dedalus) e o pai simbólico (Bloom) apresentam suas paisagens sobre a relação entre pais e filhos. Simon tem um filho e não o orienta, Bloom não tem mais o filho a quem gostaria de orientar. A paisagem apresentada por Dedalus é aquela desejada por Bloom. Bloom não pode ter o que deseja, Dedalus não deseja o que tem. O trecho a seguir mostra isso.

Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica. Se o meu Rudy tivesse sobrevivido. Ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa. Caminhando do lado da Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele. Sensação estranha ia ser. De mim. Só uma chance. (JOYCE, 2012, L.3037)

Ao comparecer ao enterro de Dignam, Bloom alcança o primeiro horizonte do dia, o que o levará a buscar outros horizontes. São onze horas da manhã, já acompanhamos Stephen e Bloom até aqui. A partir deste momento ambos estão circulando na região central de Dublin, interagindo em seus meios, buscando seus horizontes. A paisagem passa a ser concebida através de percepções diferentes — a de Stephen e a de Bloom — sobre os mesmos lugares e pessoas e a estrutura do texto passa a incorporar a base da paisagem de cada capítulo, pois a maneira como cada capítulo é escrito, da técnica narrativa escolhida às palavras e imagens utilizadas são propositadamente introduzidas para criar uma ideia, para remeter a alguma coisa, como veremos a partir de agora.

3.2.4 **Eólo**

O capítulo 7 é o primeiro após os dois trios introdutórios e seu nome é uma referência direta ao Éolo da Odisséia, o senhor dos ventos que libertou o vento oeste para que este

levasse Ulisses de volta para casa. A partir dele a paisagem começa a se abrir para além de Stephen Dedalus ou Leopold Bloom. Um dos horizontes perseguido por ambos os personagens no início da narrativa era alcançar o jornal, e ambos chegam a esse horizonte aqui. Na paisagem que Joyce configura nesse capítulo, o elemento ar está presente o tempo todo, seja compondo a representação das sensações que formam a paisagem, seja representado simbolicamente na própria narrativa. Existe uma sensação de movimento e inquietação ao longo do capítulo, que é composto por manchetes acompanhadas de pequenos textos relacionados a estas, como ilustra o trecho a seguir:

o portador da coroa

Sob o portal do escritório geral dos correios engraxates clamavam, lustravam. Estacionados na North Prince's Street do correio de Sua Majestade os cinabrinos carros, levando nos flancos o real monograma, E. R., recebiam com estrépito arremessadas sacas de cartas, cartões-postais, cartões, embrulhos, segurados e pagos, para entrega local, provincial, britânica e transoceânica. (JOYCE, 2012, L.3632)

É possível perceber que os eventos ocorrem dentro de um jornal antes de começar a ler as palavras, apenas pela observação da página. Toda a ação se desenrola através de uma série de pequenas manchetes, com pequenos textos, como artigos de jornais, passando a sensação de representar um jornal impresso desde a formação das ideias que se transformam num artigo até a impressão deste.

Bloom e Dedalus ocupam o mesmo espaço, porém em momentos diferentes, que se alternam. Joyce representa esse desencontro através da paisagem que constrói por meio da criação de um ambiente de jornal através de manchetes e pequenos artigos que mostram o desencontro dos dois dentro deste ambiente. Ao mesmo tempo, mostra ambos alcançado o horizonte que os trouxera até aquele momento, enquanto passa a sensação de se estar num ambiente de jornal. É o que os trechos abaixo procuram ilustrar:

soletrando

Quer ter certeza da grafia. Febre de provas. O Martin Cunningham esqueceu de dar o seu teste de ortografia pra nós hoje de manhã. É divertido ver o exce xis cê pcional mal hífen será? malestar de um pregoeiro exausto xis orçando cedilha a compensação esse depois cedilha do o preço cedilha das peras sem acento naquela pensão esse. Bobo, né? A pensão entra é claro só pela compensação.3730

Sllt. O cilindro inferior da primeira das máquinas projetou sua bandeja com sllt a primeira fornada de mãos de jornais dobradas. Sllt. Quase humano o jeito que ela fica slltando pra chamar atenção. Fazendo o melhor que pode pra falar. Aquela porta

também estava sltando quando rangia, pedindo pra ser fechada. Tudo fala à sua maneira. Sllta.3737

Ele se deteve em sua caminhada para observar um tipógrafo distribuindo tipos com minúcia. Lê primeiro ao contrário. Faz rápido. Deve exigir alguma prática isso. mangiD. kcirtaP. 3757

São elementos como esses, que surgem na paisagem a todo instante, que nos remetem à ideia do jornal e que vão desde dúvidas típicas sobre ortografia à letra A que não funciona na máquina de escrever ou as letras invertidas da impressão, tal como aparecem no excerto. Ao longo do capítulo, vários outros elementos vão surgindo na paisagem com a finalidade de trazer a lembrança do jornal à tona.

As relações aqui representadas mostram, no que diz respeito a Dedalus, o encontro de um novo horizonte ao acompanhar os jornalistas e, conseqüentemente, não cumprir seu compromisso de encontrar Buck Mulligan, conforme haviam combinado no primeiro capítulo ao se despedirem na praia. Ele está integrado ao grupo, compartilha com eles a mesma paisagem e ambiente. Ao interagir com esses outros eus da paisagem, Stephen, que já estava em busca de um horizonte, acaba desejando o horizonte deles — sair para beber —, o que o leva a não cumprir o compromisso marcado com Buck Mulligan pela manhã. Seu horizonte interno era justamente arrumar um jeito de se afastar de Mulligan, então ele acaba alcançando também este e, por fim, lidera o caminho do bar, como mostra o trecho a seguir:

— Vem, Ned, o senhor Dedalus disse, colocando o chapéu. Eu preciso tomar um trago depois dessa. — Trago! o editor gritou. Nada de bebidas antes da missa.
— E com muita razão, o senhor Dedalus disse, saindo. Vem, Ned.
Ned Lambert escorregou da mesa. Os olhos azuis do editor erraram até o rosto do senhor Bloom, toldado por um sorriso.
— Você vem com a gente, Myles? Ned Lambert perguntou. (JOYCE, 2012, L.3849)

Em relação a Bloom, ele não se relaciona realmente com ninguém, ele apenas passa pela paisagem por fazer parte dela, sem interagir mais do que o necessário enquanto é observado pelos demais que, se reconhecem Stephen como um igual, não dispensam o mesmo tratamento a Bloom. As relações de Bloom com os outros eus que surgem na paisagem externa do capítulo se limitam a trabalho ou a uma fonte de irritação para o protagonista. Em sua paisagem interna, está distraído, observando e lembrando de coisas aleatórias. Seu horizonte interno é evitar pensar em Molly e evitar voltar para casa, como evidencia o trecho:

Ele tirou o lenço para enxugar o nariz. Cidralimão? Ah, o sabonete que eu pus ali. Cair daquele bolso. Devolvendo o lenço ele tirou o sabonete e o trancafiou abotoado no bolso de trás da calça. Que tipo de perfume que a sua esposa usa? Eu podia ir pra casa ainda: bonde: alguma coisa que eu esqueci. Só pra ver antes de se vestir. Não. Aqui. Não. (JOYCE, 2012, L.3774)

O horizonte externo de Bloom é cumprir uma atividade do trabalho no jornal. Ele está tão envolvido pela paisagem interna que sequer percebe o que acontece ao seu redor na paisagem externa, como mostra esta passagem:

Um cortejo de rua

Ambos sorriram sobre a persiana para a fileira de jornaleiros saltitantes na cola do senhor Bloom, o último ziguezagueando branca na brisa uma pipa trocista, rabiola de lacinhos brancos.
— Olha só os tratantes atrás dele cuspidos e escarrados, Lenehan disse, que você vai estourar. Ai, minha costela cosquenta! Arremedando as patas chatas e o passo. Saidinhos, eles. Roubam peixe de gato. (JOYCE, 2012, L.3917)

No trecho acima, a paisagem é vista pelos olhos de outra pessoa. Enquanto Bloom está imerso em sua paisagem interna, torna-se motivo de graça na externa.

3.2.5 Lestrigões

Na Odisseia, os Lestrigões, gigantes antropofágicos que habitavam a Sardenha, jogaram rochas contra as embarcações fazendo com que todos os seus tripulantes afundassem e, exceto Ulisses, morressem. O capítulo 8 desenvolve uma analogia com esse evento.

Somos apresentados a uma paisagem marcada por sensações relacionadas com o ato de ingerir. Se no capítulo anterior a marca da paisagem era o jornal, aqui a marca constante é a ingestão e, conseqüentemente, a evacuação, passando por todo o processo digestivo (ou indigesto). O capítulo já inicia da seguinte forma:

Bala de abacaxi, chupachupa de limão, caramelo. Uma menina grudenta de açúcar ensacando pazadas de doces para um irmão laico. Bela viola essa escola. Dá dor de barriga. Fabricante de confeitos e doces para Sua Majestade o Rei. Deus. Salve. Nosso. Sentado no trono, chupando jujubas rubras até embranquecerem. (JOYCE, 2012, L. 4358)

Joyce marca vários elementos na paisagem que fazem referência a esta ideia, como Bloom preocupado em alimentar as gaivotas partindo os bolinhos para que elas pudesse ingeri-las, como pode ser percebido na sequência:

Seu olhar passou pelas maçãs esmaltadas amontoadas no tabuleiro. Devem ser da Austrália nessa época do ano. Casca brilhante: esfrega com um trapo ou um lenço. Espera. Aquelas coitadinhas. Deteve-se de novo e comprou da velha das maçãs dois bolinhos por um tostão e partiu a massa quebrantável e jogou os fragmentos no Liffey. Está vendo? As gaivotas adejaram silenciosas, duas, depois todas, de suas alturas, caindo sobre a presa. Foi-se. Cada migalhinha. Cioso de como são ávidas e ardilosas ele sacudiu das mãos a massa em farelos. Por essa elas não esperavam. Maná. Vivem de carne mareada, todas as aves do oceano, gaivotas, mergulhões. Cisnes de Anna Liffey às vezes nadam até aqui pra se pavonear. Gosto pra tudo. Fico imaginando como será carne de cisne. O Robinson Crusoe teve que viver disso. (JOYCE, 2012, L. 4399)

Ou, logo em seguida, quando Bloom olha para o rio e cogita se jogar nele, para, em seguida, afastar a ideia ao lembrar que é o local onde o desemboca o esgoto, como o excerto abaixo deixa claro:

Olhando para baixo viu baterem fortes, girando entre os muros mirrados do cais, gaias asas. Gaivotas. Tempo ruim lá fora. Se eu me jogasse? O filho do Reuben J. deve ter enchido a pança com esse esgoto. Um e oito pence além da conta. Hhhhm. É o jeito esquipático de ele vir com essas coisas. Sabe contar uma estória também. (JOYCE, 2012, L.4387)

Ou ainda, Bloom se alimentando enquanto ruma a lembrança do encontro que Molly terá com seu futuro amante, Blazes Boylan, as quatro horas, como na cena que segue:

Vinho molhava e amaciado rolava miolo de pão mostarda um átimo insípido queijo. É um bom vinho. Estou sentindo melhor o gosto porque não estou com sede. O banho é claro faz isso. Uma mordida só ou duas. Daí lá pelas seis eu posso. Seis, seis. O tempo já vai ter passado daí. Ela... (JOYCE, 2012, L. 4847)

Os demais personagens que atuam na paisagem estão ingerindo alguma coisa. É hora do almoço, 13 horas. Bloom está com fome. Sua paisagem externa se constrói na busca pelo horizonte que, no caso, é um lugar para comer. A paisagem interna se constrói através de Bloom ruminando o passado, ruminando as lembranças sobre Molly. Ele dá voltas e voltas e retorna ao pensamento que o perturba, como mostra o trecho:

Eu era mais feliz naquela época. Ou será que não era eu? Ou será que agora eu sou eu? Vinteito anos eu tinha. Ela vintetrês quando a gente saiu da Lombard Street West alguma coisa mudou. Nunca mais consegui gostar depois do Rudy. Não dá pra

fazer o tempo voltar atrás. Que nem segurar água na mão. Você voltaria àquele momento? Estava só começando. Voltaria? Você não está feliz, seu menininho levado? Quer pregar botões pra mim. Tenho que responder. Escrevo na biblioteca. (JOYCE, 2012, L.4713)

No início do episódio ele está imerso em uma paisagem onde predomina o universo feminino, ao lembrar as respostas que obteve de diversas senhoras através de um anúncio no Irish Times. O encontro com Josie O'Connel o faz lembrar do passado por meio de associações com coisas que evocam o universo feminino, e isso o leva a devanear com outras mulheres que passaram por sua vida. Ele passa diante das vitrines da Brown Thomas, loja tradicional do centro de Dublin, onde vê artigos para senhoras. Ele perambula por uma paisagem que lhe é muito agradável até entrar no restaurante Burton, onde, subitamente, é jogado em uma paisagem completamente diversa da paisagem onde se encontrava. Esta paisagem é configurada de maneira a fazer sentir a mesma ojeriza que Bloom sente ao se deparar com a seguinte cena:

Coração desperto, ele empurrou a porta do restaurante Burton. Fedor agarrou-lhe o alento trêmulo: acre caldo de carne, lavagem de verduras. Veja os animais se alimentarem. Homens, homens, homens. Empoleirados em bancos altos no bar, chapéus empurrados para trás, nas mesas pedindo mais pão cortesia, entornando, abocanhando mancheias de comida gosmenta, olhos saltados, limpando bigodes molhados. Um pálido rapaz com rosto de sebo esfregava martelo faca garfo e colher com guardanapo. Nova leva de micróbios. Um homem com o guardanapo sujo de molho de uma criancinha ajeitado a sua volta empurrava sopa borbulhante goela abaixo. Um homem cuspiendo de volta no prato: pasta meiomastigada: gengivas: sem dentes pra mascarcarcar. Costela tola da grelha. Correndo acabar logo. Olhos tristes de beberrão. Olho maior que a barriga. [...] Serragem escarrada, fumaça adoçada de cigarros morna, fedor de fumo, cerveja derramada, mijo acervejado dos homens, o ranço do fermento. Não ia conseguir comer nem uma migalha aqui. Sujeito afiando faca e garfo pra comer tudo que está pela frente, velho palitando os dentinhos. Leve espasmo, cheios, mascando o remoalho. Antes e depois. Bênção depois das refeições. Olhe essa figura e depois aquela. Devorando caldo de ensopado com pedacinhos de pão encharcados. Lambe direto do prato, homem! Para com isso. (JOYCE, 2012, L.4739)

Todos os elementos que configuram essa paisagem estão lá para representar o imenso nojo que Bloom sentiu ao se deparar com aquela cena, demonstrando toda a sua aversão. A sensação de asco é tamanha que chega a perturbar, como mostra a conclusão do trecho citado acima. O universo masculino é isso tudo e causa asco. Bloom abandona o local imediatamente, saindo em busca de um local mais aprazível para almoçar, o horizonte almejado neste capítulo. A fome vai aumentando à medida que Bloom se desloca, e suas

paisagens internas passam a representar a comida até que ele alcance o horizonte e finalmente faça sua refeição.

Dentro do pub, os elementos que remetem à ingestão continuam surgindo na paisagem. Bloom está com fome, mas a carne, que aparece em tudo, acaba lhe causando repulsa, e ele opta por almoçar um sanduíche de queijo e vinho. Cheirão Flynn invade seu espaço para lhe fazer lembrar de Boylan, é o outro dentro da paisagem, perturbando a paz com sua existência. Bloom precisa engolir a presença dele, assim como precisa engolir as palavras que ele fala, como pode ser percebido no trecho a seguir:

— Ah é, agora eu lembrei, o Cheirão Flynn disse, pondo a mão no bolso para coçar a virilha. Quem era que estava me falando? O Rojão Boylan não está metido nisso? Um cálido choque de ar calor da mostarda ratava o peito do senhor Bloom. Ele ergueu os olhos e encontrou o olhar fixo de um relógio azedo. Duas. Relógio de pub cinco minutos adiantado. Tempo seguindo. Ponteiros andando. Duas. Ainda não. Seu diafragma anelou então subindo, desceu dentro dele, anelou mais morosa, demoradamente. Vinho. (JOYCE, 2012, L.4814)

Molly é a presença constante na paisagem interna de Bloom. Pensar nela o atormenta mas também o acalma. Ele relembra e revive memórias enquanto come. Em sua paisagem externa, ele está em outra época e outro lugar, rodeado por um ambiente e por personagens bem diferentes daqueles encontrados em sua paisagem interna.

Os outros agentes da paisagem enxergam Bloom como algo extrínseco à ela. Ele não compartilha dos valores e crenças do grupo e suas atitudes são interpretadas com desconfiança, como mostra a passagem a seguir:

Davy Byrne, saciado depois do bocejo, disse com olhos lavos água: — Verdade, isso, então? Sujeitinho quieto e direito. Sempre vejo ele por aqui e nem uma vez eu vi ele, o senhor sabe como, passando do limite. — Nem Deus todopoderoso botava esse aí bêbado, o Cheirão Flynn disse com firmeza. Cai fora quando a festa esquenta demais. Você não viu ele olhar o relógio? Ah, você não estava aqui. Se você oferece uma bebida pra ele a primeira coisa que ele faz é que ele me tira o relógio pra ver o que é que ele devia enxugar. Juro por Deus que ele faz isso mesmo. (JOYCE, 2012, L.4921)

O único outro eu da paisagem, que consegue fazer Bloom situar paisagem interna e externa no mesmo momento no tempo e no espaço, é Boylan. E, quando isso acontece, é tão repentino que a confusão causada pelo choque se reproduz no pensamento de Bloom e na estrutura do texto, como mostra o excerto:

Chapéu de palha à luz do sol. Sapato marrom. Barra italiana. É sim. É sim. Seu coração latejou mole. À direita. Museu. Deusas. Desviou para a direita. Será. Quase certo. Não vou olhar. Vinho no rosto. Por que foi que eu? Muito tonto. É, é sim. O jeito de andar. Não veja. Continue. (JOYCE, 2012, L.5039)

Assim como no capítulo anterior em relação à produção de um jornal, aqui existem inúmeros elementos que Joyce inseriu na paisagem para fazer o leitor lembrar do aparelho digestivo. Para os propósitos deste trabalho, foram selecionados aqueles que servem para caracterizar as ideias aqui apresentadas com a finalidade de possibilitar futuros estudos sobre a obra e o tema.

3.2.6 Cila e Caríbdis

No episódio presente em Odisseia que corresponde a este capítulo, Cila e Caríbdis eram monstros marinhos mitológicos que habitavam o estreito de Messina, local por onde a embarcação de Odisseu precisava passar em seu caminho de volta para casa. A outra opção era atravessar os Rochedos Errantes, caminho tão perigoso que levou Odisseu a preferir passar entre Cila e Caríbdis, uma vez que ele só precisava passar pelo meio. Na odisseia a embarcação perde alguns homens para Cila e é quase engolida por Caríbdis, mas quem promove de fato a destruição é Zeus, pois os homens de Odisseu haviam roubado e comido o gado de Apolo.

Aqui a paisagem sai um pouco de dentro do contexto da Odisseia, uma vez que o tema é outro, o que faz com que o leitor perceba que a ideia não é simplesmente seguir o mesmo caminho traçado por Odisseu. O ambiente é a biblioteca, onde Stephen, meio embriagado, conversa sobre Shakespeare com outros intelectuais.

Joyce nos apresenta a paisagem de Stephen, iniciando pelos elementos já conhecidos, como a linguagem mais elaborada e suas divagações sobre filosofia, religião e arte, assim como a lembrança ocasional de Buck Mulligan. No entanto, seu pensamento não parece tão bem estruturado como estava nos capítulos anteriores. Há a presença de aliterações nas construções enunciativas como um dos elementos que Joyce acrescenta à representação da paisagem de Stephen nesse momento, como mostra o trecho a seguir:

Adiantou-se de um passo em um passo sincopado em rangente couro bovino e retrocedeu sincopado de um passo no solo solene. Um silente assistente, pondo aberta a porta um pouco só, fez-lhe silente sinal.

Um silente assistente, pondo aberta a porta um pouco só, fez-lhe silente sinal.
(JOYCE, 2012, L.5058)

Stephen está agindo, interagindo e construindo relações dentro da paisagem. É nessa interação com os elementos da paisagem que ele expõe e por meio da qual se expõe, que é construído um quadro de sua teoria sobre Shakespeare e Hamlet. É o grande momento de Stephen no decorrer deste dia, onde ele tem a oportunidade de explicar ao mundo suas ideias, portanto é um ambiente onde ele se sente em casa, no mundo das ideias, onde ele é o centro do universo. Seu cérebro está a todo vapor, na euforia do início de embriaguez.

A entrada de Buck Mulligan, como um bufão Shakespeareano, ou um Falstaff de quem Dedalus quer se livrar, impregna a paisagem como um alívio cômico por meio de gestos tresloucados e comentários repletos de sarcasmo, trazendo Stephen de volta ao aqui e agora. A interação dos dois segue de modo a construir uma paisagem que lembra aquela das peças de Shakespeare onde um personagem fala sobre determinado assunto e o Bufão atravessa essa fala com comentários e piadas, como mostra a sequência:

— A fina flor da sociedade. E a mãe de sir William Davenant de Oxford com seu copo de vinho das canárias para o primeiro galo que cantar.
Buck Mulligan, olhos pios elevados, rezava:
— Beata Margarete Maria Alfarricoque!
— E a filha do Harry das seis esposas. E outras amigas das cadeiras vizinhas, como canta Lawn Tennyson, poeta cavalheiro. Mas por todos esses vinte anos o que vocês imaginam que a pobre Penélope em Stratford estava fazendo por trás das gelosias? Faça e faça. Feito. Em um rosário da Fetter Lane de Gerard, herbolario, ele caminha, castanhencanecido. Flor celeste como as veias dela. Pálpebras dos olhos de Juno, violetas. Caminha. Uma vida é tudo. Um corpo. Faça. Mas faça. Além, em um fedor de luxúria e sordidez, deitam-se mãos à brancura.
Buck Mulligan bateu ríspido na mesa de John Eglinton.
— De quem você suspeita? ele desafiava. (JOYCE, 2012, L.5449)

A paisagem vai se reconfigurando, aos poucos, tomando a forma de uma peça elizabetana. A estrutura do texto começa a se alterar visualmente e, gradativamente, o vocabulário vai se modificando, até chegar ao formato da peça, como pode ser percebido na passagem a seguir:

Ah, sim, menção existe. Nos anos em que ele estava vivendo à larga na Londres da realeza para pagar uma dívida ela teve que emprestar quarenta xelins de um pastor do seu pai. Expliquem vocês então. Expliquem também o canto do cisne por meio do qual ele a recomendou à posteridade.
Ele encarava o silêncio deles.
A quem desta maneira Eglinton:
Você se refere ao testamento.
Cabia a ela o dote de viúva

Pelo direito consuetudinário,
 Que ele conhecia muito bem,
 Dizem-nos bons juízes.
 Dele escarnece Satã, Bufão:
 E assim ele esqueceu seu nome
 Na primeira versão, mas mencionou
 Presentes para a neta, para as filhas,
 Para a irmã e os camaradas de Stratford E Londres.
 E depois sendo ele instado,
 Creio eu, a citá-la
 Ele entregou-lhe sua
 Segundamelhor
 Cama.

Punkt
 Entregoulhessua
 Segundamelhor
 Entregoulhessua
 Camelhor
 Suacama
 Camegunda.
 Epa!

— A gente da província tinha poucas posses naqueles tempos, John Eglinton observou, como tem agora se as nossas peças camponesas são fiéis. (JOYCE, 2012, L.5476)

A forma de peça Elizabetana começa a se desconfigurar a partir da passagem “Segundamelhor”, por meio da qual é possível perceber que aquela paisagem só havia sido configurada no interior de Stephen, embriagado, até ser subitamente cortada por John Eglinton, que traz Stephen de volta à paisagem externa.

Quando Stephen retoma sua paisagem interna, esta já se tornou a de uma peça elizabetana e ele se enxerga como um personagem dentro dela, como mostra a passagem:

— Monsieur Moore, ele disse, palestrante de letras francesas para a juventude irlandesa. Eu estarei lá. Vem, Kinch, hão de beber os bardos. Você consegue andar em linha reta?
 Rindo, ele...
 Entornar até as onze. Diversão noturna na Irlanda.
 Palhaço...
 Stephen seguia um palhaço...
 Um dia na biblioteca nacional nós tivemos uma discussão. Shakes. Depois. Sua palhaçada na volta: eu segui. Mordo-lhe os calcanhares. (JOYCE, 2012, L.5737)

A paisagem interna de Stephen, ao assumir a forma de uma peça elizabetana, incorpora até a linguagem que essas peças possuíam, passando a impressão de se estar vivendo em uma delas. Na paisagem externa, por outro lado, enquanto a peça acontece – talvez, na imaginação dele –, ele precisa interagir, a contragosto, com Buck Mulligan. A presença de Buck o incomoda, perturba sua paz. Ele se sente humilhado quando as histórias que Buck conta o remetem à paisagens que o perturbam de alguma forma e ele julga que

Buck faz aquilo com a intenção de humilhá-lo. A partir de então, a paisagem externa começa a trazer imagens do mar, remetendo o leitor novamente à Odisseia e à necessidade de navegar e se separar. É quando a seguinte cena se passa:

— O mais inocente dos filhos do Eire, Stephen disse, para quem elas jamais as ergueram.
 A ponto de passar pela porta, sentindo alguém por trás, ele pôs-se de lado.
 Separação. O momento é agora. Onde então? Se Sócrates deixar sua casa hoje, se Judas sair hoje à noite. Por quê? Jaz no espaço o que a seu tempo me espera, inelutavelmente.
 Minha vontade: a vontade dele que me arrosta. Mares por entre.
 Um homem saiu por entre eles, curvando-se, cumprimentando.
 — Bom dia de novo, Buck Mulligan disse. (JOYCE, 2012, L.5800)

O momento em que Bloom passa pelo meio dos dois representa, na paisagem deste, uma clara referência à Odisseia, uma vez que Odisseu navegou entre Cila e Caribdis.

É interessante notar, neste capítulo, que Joyce deixa marcado na paisagem que Ulysses não é sobre a Odisseia. Esta é, sim, uma referência importante, mas aqui ela pode ser um mero detalhe acrescentado à paisagem, como um limite estabelecido neste território. Este, também, é o terceiro capítulo do terceiro trio de capítulos e marca exatamente a metade da história, ou seja, ele fecha o primeiro ciclo. O próximo episódio faz referência aos rochedos errantes, o caminho que Odisseu escolheu não seguir, mas que é seguido por Bloom.

O tema deste episódio é Shakespeare. Ideias que remetem à figura do dramaturgo estão impregnadas fortemente em toda a paisagem que forma o capítulo 9, seja de forma discreta ou explícita. Stephen é mostrado nesta paisagem, principalmente, em sua representação como figura paterna, com um histórico muito semelhante ao de Leopold Bloom, como mostra o discurso do personagem exposto no excerto abaixo:

— Começa a peça. Um ator surge entre as sombras, paramentado com os despojos das cotas do comandante de algum buque, um homem forte com voz de baixo. É o fantasma, o rei, um rei e rei nenhum, e o ator é Shakespeare, que estudou Hamlet durante todos os anos da sua vida que não foram vaidade com a finalidade de representar o papel do espectro. Ele diz as falas para Burbage, o jovem ator de pé à sua frente além do firmamento amortalhado, chamando-o por um nome:
Hamlet, sou o espírito de teu pai pedindo que escute.

A um filho se dirige, o filho da sua alma, o príncipe, o jovem Hamlet e ao filho do seu corpo, Hamnet Shakespeare, que morreu em Stratford para que seu outro pudesse viver para sempre.

— Será possível que aquele ator Shakespeare, fantasma por ausência e, com os ornamentos da inumada Dinamarca, fantasma por morte, dizendo as suas próprias palavras ao nome do seu próprio filho (tivesse Hamnet Shakespeare sobrevivido seria irmão gêmeo do príncipe Hamlet), será possível, eu gostaria de saber, ou provável que ele não tenha tirado ou previsto a conclusão lógica dessas mesmas

premissas: você é o filho esbulhado: eu sou o pai assassinado: sua mãe é a rainha culpada. Ann Shakespeare, em solteira Hathaway? (JOYCE, 2012, L.5166)

A paisagem interna de Stephen segue assombrada pelo fantasma da mãe, que sempre retorna de alguma forma, marcando a figura materna como um elemento essencial dentro de sua paisagem. Ele se sente perdido por não estar bem resolvido com esse elemento, como mostra o trecho a seguir, em que a paisagem se enche com a voz da mãe enquanto eles falam sobre fantasmas em Hamlet:

— Ele defende que Hamlet é uma estória de fantasmas, John Eglinton disse por iluminar o senhor Best. Como o gordinho no Pickwick ele quer fazer a nossa carne se arrepiar.
Ouçã! Ouçã! Ah, ouçã!
 Minha carne ouve: arrepiando-se, ouve.
Se algum dia amaste...
 — O que é um fantasma? Stephen disse com formigante energia. (JOYCE, 2012, L.5151)

A paisagem toda se constrói ao redor da ideia de Shakespeare e de seu Hamlet, mas também se constrói ao redor da inteligência de Stephen e de como ele será grande algum dia. A referência à Odisseia só aparece no final do capítulo, quando Buck começa a fazer Stephen lembrar situações em que se sentiu humilhado e a paisagem externa começa a trazer imagens do mar, nos remetendo novamente ao poema épico e remetendo Stephen à necessidade de navegar, de partir. É quando a seguinte cena se passa:

— O mais inocente dos filhos do Eire, Stephen disse, para quem elas jamais as ergueram.
 A ponto de passar pela porta, sentindo alguém por trás, ele pôs-se de lado.
 Separação. O momento é agora. Onde então? Se Sócrates deixar sua casa hoje, se Judas sair hoje à noite. Por quê? Jaz no espaço o que a seu tempo me espera, inelutavelmente.
 Minha vontade: a vontade dele que me arrostá. Mares por entre.
 Um homem saiu por entre eles, curvando-se, cumprimentando.
 — Bom dia de novo, Buck Mulligan disse. (JOYCE, 2012, L.5800)

Quando Bloom passa no meio de Buck e Stephen, ele rompe a ligação momentânea entre os dois, criando a oportunidade para Stephen Dedalus escapar de seu nêmesis e seguir sua jornada, assim como o próprio Bloom seguirá a dele.

3.2.7 Rochedos errantes

O décimo capítulo se localiza na metade da narrativa, que é dividida em seis conjuntos de três capítulos. *Rochedos errantes* é o primeiro capítulo desse quarto trio. Na *Odisseia*, o nome designa o caminho que Odisseu escolheu não tomar, e que aparece em *Ulysses*, como se as peças de um tabuleiro fossem rearranjadas. A paisagem é configurada a partir de vários fragmentos de agentes que se deslocam rumo ao horizonte, interagindo uns com os outros e com o ambiente onde estão.

A região central de Dublin é o corpo por onde os pés destes agentes passam. As ruas são como as veias desse corpo e as pessoas como o sangue se movimentando dentro dessas veias. Se traçarmos um mapa com os caminhos percorridos por todos esses agentes neste capítulo, teremos o *Merchant Arc* — que é logo em frente a ponte mais movimentada de Dublin naquela época e por onde todos passavam pois a ponte em questão, conhecida como *Ha`penny bridge*, liga a região norte com a região sul da cidade, — como o coração, pois todos os caminhos se cruzam por ali em algum momento, ou vão cruzar com o caminho de alguém que já passou por ali. Isso cria uma sensação de movimento, de locomoção, lembrando a ideia de sangue correndo pelas veias, irrigando os órgão mais distantes, dando vida, fazendo o movimento acontecer. É o que ilustram os fragmentos a seguir:

Corny Kelleher fechou seu longo livrodiário e espiou com o olho murcho uma tampa de caixão de pinho sentinelando a um canto. (JOYCE, 2012, L.5934)

Um marujo pernetá muletava-se pela esquina da loja de MacConnel, desviando o carro de sorvete de Rabaiotti, e aos trancos subia a *Eccles Street*. (JOYCE, 2012, L.5947)

A loura da Thornton's forrava o cestinho de vime com fibra aos farfalhos. O Rojão Boylan passou-lhe a garrafa vestida em papel de seda rosa e um pote pequeno. (JOYCE, 2012, L.5995)

Subiram os degraus e atravessaram o *Merchant's Arch*. Uma figura dorsescura conferia livros no carrinho do mercador.

— Olha ele ali, Lenehan disse.

— Fico imaginando o que ele está comprando, M'Coy disse, espiando para trás. (JOYCE, 2012, L.6135)

O senhor Dedalus, puxando um bigode longo, voltava pela *Williams's Row*. Ele se deteve próximo da filha.

— Agora o senhor não escapa, ela disse. (JOYCE, 2012, L.6215)

Os agentes da paisagem são os personagens que nos emprestam suas percepções daquele momento, naquele local, naquela paisagem elaborando, assim, uma paisagem maior formada por esses fragmentos. Cada agente acrescenta à paisagem elementos até então ocultos, que surgem e acrescentam novas percepções para esse quadro, ao final se somando

com a percepção de cada elemento, montando um quadro maior, da cidade de Dublin, às 15 horas da tarde do dia 16 de junho de 1904.

Os horizontes almejados são os mais variados, de acordo com seus agentes e os anseios destes. Esses seres estão em vários lugares, falando e fazendo várias coisas, procurando reproduzir um retrato vivo daquele momento no tempo e espaço. Cada agente se movimenta (ou é movimentado) por razões diferentes: o Reverendo John Conmee quer visitar a família de Patrick Dignam, Dilly Dedalus quer cobrar do pai dinheiro para comprar alimentos, Bloom quer encontrar um livro para Molly.

O tempo cronológico se desenrola à medida que os personagens se deslocam na paisagem. Os fragmentos acontecem entre às 15 e às 16 horas, mas devido à sensação de movimento, acontecem em momentos diferentes, ainda que simultaneamente uns com os outros.

3.2.8 Sereias

Este capítulo faz referência ao episódio da Odisseia no qual Ulisses passa em meio às sereias amarrado na proa do navio para poder escutar seu canto. São 16 horas, horário do encontro de Molly Bloom e Blazes Boylan, fato que afeta Bloom e se reflete na construção da paisagem.

A paisagem é configurada em camadas. A princípio o leitor é apresentado a uma paisagem cuja percepção parece confusa e acelerada, porém mais breve, como mostra o trecho:

Bronze junto a ouro ouviu cascosferros, açonantes.
 Imperthnthn thnthnthn.
 Lascas, tirando lascas de uma unha pedregosa, lascas. (JOYCE, 2012, L.6598)

Ao final da configuração desta primeira paisagem surge a expressão “Comece!” (p. 6638) e a partir de então a mesma paisagem se abre novamente, desta vez com mais detalhes, mais devagar, como pode ser ilustrado pelos trechos que seguem, que compõem a versão estendida do primeiro trecho:

Bronze junto a ouro, a cabeça da senhorita Douce junto à cabeça da senhorita Kennedy, por sobre a persiana do bar Ormond ouviram os cascos do vicerrei passar, soando em aço. (JOYCE, 2012, L.6640)

— Imperthnthn thnthnthn, um focinho engraxato fungou grosseirão, no que recuava, no que ela o acuava, no que ele ali viera.(JOYCE, 2012, L. 6660)

Em seu bar entrou andante o senhor Dedalus. Lascas, tirando lascas de umas unhas pedregosas. Lascas. Andante. (JOYCE, 2012, L.6717)

A configuração desta paisagem nos remete à música, mais especificamente ao estilo clássico conhecido por Fuga. Fuga é, segundo Roy Bennet (1986, p.40), autor de *Uma breve história da música* e outras obras sobre teoria musical, uma peça que faz uso do contraponto de vozes (que podem ser vocal ou instrumental) com base na técnica da imitação. A estrutura desta peça se desenvolve a partir de uma melodia razoavelmente curta, mas de acentuado caráter musical, que se chama tema e aparece, pela primeira vez, em uma única voz. Depois entram as outras vozes, cada uma na sua vez e com a entonação adequada. O tema se repete durante a peça, sempre em novas tonalidades. Existem, ainda, vários outros elementos que aparecem ao longo da narrativa para marcar a paisagem e que fazem referência à música, à sonoridade, ao escutar, desde o piano tocando ao fundo, passando por gente cantando e conversas sobre música. O uso de onomatopéias e abreviações aparecem no texto como um recurso usado para atrair a atenção do leitor para os sons. Isso pode ser notado na configuração da paisagem do capítulo 11 de *Ulysses*, ilustrado pelo fragmento abaixo:

Ah, veja nós estamos tão! Música de câmara, récita privada. Podia fazer como que um trocadilho com isso. Privada. É um tipo de música eu pensei várias vezes quando ela. Acústica é o que é. Pipilante. Vasos vazios fazem mais barulho. Porque a acústica, a ressonância muda de acordo no que o peso da água é igual à lei das águas em queda. Como aquelas rapsódias de Liszt, húngaras, olhosciganos. Pérolas. Gotas. Chuva. Plim plum plem plem plom plum. Ssilvo. Agora. Quem sabe agora. Antes. (JOYCE, 2012, L.7193)

Bloom está no restaurante do Hotel Ormond, onde várias pessoas circulam e não o enxergam enquanto ele lê passagens do romance que comprou para Molly, tenta responder a carta de Martha e eventualmente troca ideias com as pessoas ao redor. É possível perceber também que esta paisagem é sobreposta à paisagem do capítulo anterior, pois algumas ações que acontecem ao final da parte precedente são encenadas ao mesmo tempo e mostradas sob outras perspectivas no início deste capítulo, retomando a ideia da construção musical. O *tap-tap* que aparece diversas vezes no decorrer do capítulo marcam a passagem do tempo externo

através dos passos de Blazes Boylan, que se encaminha para o encontro com Molly. A paisagem oscila entre interna e externa, à medida que Leopold Bloom observa o local onde se encontra e se perde em devaneios. Seu estado de espírito se reflete na paisagem, em como ele a sente e a observa.

Tap. Tap. Tap. Tomei esta casa. Amém. Ele remoía enfurecido. Traidores à força. Os acordos consentiam. Coisa das mais tristes. Mas tinha que ser. Sair antes do fim. Obrigado, foi divino. Cadê o meu chapéu. Passar por ela. Posso deixar aquele Freeman. Carta comigo. Imagine se ela fosse a? Não. Andar, andar, andar. Como Cashel Boylo Connor Coylo Tisdall Maurice Bomrice Farrell, Andaaaaaar. (JOYCE, 2012, L.7281)

A paisagem interna de Bloom está afetada pela paisagem externa: são 16 horas, Boylan se dirige a sua casa onde vai encontrar com sua esposa e consumir a traição. Qualquer ideia que o protagonista pudesse ter para tentar impedir o fato de acontecer está perdida. Trata-se do momento de ruptura com as coisas como elas são. A traição de Molly passa a fazer parte da paisagem de Bloom como fato e não mais como suposição, e seus sentimentos sobre isso são conflitantes.

Esses sentimentos se refletem no corpo de Bloom em sua angústia do espírito, por causa da traição de Molly, e angústia do corpo, por estar sofrendo de gases, que caminham por seu corpo causando desconforto, assim como Boylan caminha para sua casa para consumir a traição.

É interessante mencionar que, ao longo deste episódio, Joyce inseriu na paisagem vários elementos que remetem às sereias. Símbolos, imagens, produtos, exemplos, como o trecho a seguir evidencia:

O sábio Bloom olhava na porta um cartaz, sereia estirada fumando onde as ondas são belas. Fume Sereia, a mais refrescante tragada. Cabelo flui: desamada. Para algum homem. Para Raoul. (JOYCE, 2012, L.6783)

No entanto, a referência ao episódio da Odisseia aparece no final do capítulo, quando Bloom libera os gases que o mantiveram em agonia física por todo o episódio. É como Odisseu quebrando o encantamento das sereias, e a sensação parece ser libertadora:

Ondosobloom, sebondosobloom examinava últimas palavras. Suavemente. Quando meu país assumir seu lugar entre. Prrrr. Deve ser o bor. Fff! Uu. Rrpr. Nações da terra. Ninguém atrás. Ela já passou. Então e somente então. Bonde. Kran, kran, kran. Boa oport. Está vindo. Krandlkrankran. Certeza que é o borgon. Sim. Um, dois. Que

meu epitáfio seja. Karaaaaaaa. Escrito. Tenho. Ppprrpffrrppff. Dito. (JOYCE, 2012, L7371)

Bloom foi alterado pela paisagem: os fatos que se desenrolam e/ou já se desenrolaram nela até aqui o modificaram. A agonia física que ele sente retendo os gases durante o episódio é análoga à agonia interior que ele também sente, por se encontrar no momento em que se encontra.

3.2.9 Ciclope

Como afirmado anteriormente, a narrativa que se desenvolve em *Ulysses* toma lugar no dia 16 de junho de 1904, em Dublin. É um período anterior ao chamado Levante da Páscoa (Easter Rising), que ocorreu em 1916, porém aborda um cenário que culminou no fato histórico. Joyce cria e desenvolve esse episódio anos depois do Levante da Páscoa. É interessante perceber que se trata de uma paisagem que procura reproduzir o pensamento de um povo durante um momento histórico que já passou, considerando-se as consequências de tudo o que aconteceu. A Irlanda foi dominada e colonizada pela Inglaterra por muito tempo e o povo irlandês não morria de amores por seus colonizadores. Toda e qualquer manifestação contrária ao governo inglês era passível de punição. Os colonizadores eram protestantes, enquanto os nacionalistas eram católicos e a religião sempre esteve profundamente enraizada no povo irlandês. O que significa que, muitas vezes, os irlandeses simplesmente seguiam os interesses da igreja, sem questionar. Um dos grandes políticos irlandeses, de viés nacionalista, Charles Parnell, sofreu as consequências disto quando se envolveu em um caso extraconjugal que arrasou-lhe a reputação a ponto de ser rejeitado por compatriotas. E Joyce não via muita diferença entre ser dominado pela Inglaterra ou por Roma (através da Igreja Católica), o que o levava a questionar tanto a postura do dominado quanto a do dominador.

O capítulo 12, *Ciclope*, traz uma paisagem impregnada, em toda sua estrutura, de um discurso político. Faz referência ao episódio da *Odisseia* no qual Ulisses enfrenta Polífemo, o ciclope que não é nem um pouco razoável, assim como os personagens envolvidos neste capítulo. Aqui a paisagem não é de Bloom, nem mesmo de Stephen, mas de um narrador que desconhecemos porém que, por sua vez, conhece os envolvidos. Esse narrador é opiniático, cheio de preconceitos e bastante mal humorado, criando uma paisagem diferente das

anteriores, pois como a paisagem é dele, suas marcas estão lá. Nesta paisagem, esse narrador desconhecido descreve a um grupo de ouvintes, eventos ocorridos naquele local um pouco antes. Ele se desloca no tempo, contando algo que já aconteceu, mas que, pela sequência da narrativa, estaria ocorrendo durante a sequência temporal linear presente no capítulo 11.

A paisagem é recheada de símbolos nacionais, da cerveja Guinness ao relato mítico literário, passando por tradições de pubs e também pelo preconceito através do qual os nativos vêem aquilo que é estrangeiro, assim como pelas ideias estapafúrdias, pela raiva direcionada a tudo e todos e, principalmente, pela visão de mundo do povo irlandês. É preciso lembrar que a paisagem é o resultado do encontro de um olhar sobre um local e uma situação, e essa é a paisagem de Joyce e a maneira como ele representa sua visão sobre todo esse contexto.

São 17 horas, Bloom tem um compromisso com Martin Cunningham no pub onde a ação acontece. Bloom está se transformando dentro da paisagem. Ele não pode mais ser o Bloom anterior às 16 horas porque agora a traição de Molly é um fato concreto em sua paisagem, a mudança ocorreu. Ele não pode mais ser aquele Bloom que saiu de casa pela manhã pois as coisas mudaram, e seu horizonte, após a visita à viúva de Dignam, é desconhecido.

Algumas das pessoas sobre quem o narrador fala fazem parte de um grupo de nacionalistas, que não nutrem a menor simpatia pela imprensa local, por ser favorável ao governo, e não simpatizam também com Bloom, por este trabalhar com a imprensa e por não compartilhar da “etiqueta” dos pubs irlandeses da época, segundo a qual o último a entrar deveria pagar uma rodada para todos. A paisagem é cheia de elementos que demonstram a antipatia do narrador por Bloom. Então, suas relações com os demais agentes que existem dentro da paisagem deste capítulo são um tanto agressivas. Aquelas pessoas o levam a defender seu ponto de vista, que não é muito bem aceito, pois a visão de mundo de um pacifista dentro deste contexto tende a ser rechaçada. A dualidade arraigada não aceita uma alternativa que não envolva extremos, portanto, o discurso pacifista de Bloom é mal visto. O ambiente também é hostil e Bloom é visto como o estrangeiro, com ideias e costumes estranhos, um homem com jeito feminino. E parece claro que o discurso de Bloom nunca será entendido por aquele grupo:

— Mas não adianta, ele falou. Força, ódio, história, isso tudo. Isso não é vida pros homens e mulheres, ódio e xingamento. E todo mundo sabe que é exatamente o contrário disso que é a vida de verdade.

— O quê? o Alf falou.

— Amor, o Bloom falou. Ou seja, o contrário do ódio. Eu tenho que ir agora, ele falou pro John Wyse. Só ali no tribunal um minuto pra ver se o Martin está lá. Se ele aparecer só diga que eu volto rapidinho. É só um minuto. (JOYCE, 2012, L.8246)

Mesmo depois que Bloom deixa o bar, continuamos o leitor continua imerso na paisagem do lado de dentro do pub. Assim, é possível perceber as consequências da exposição do protagonista, como as pessoas reagiram às suas palavras, em especial o cidadão que vai ficando cada vez mais furioso e descontrolado até desenrolar a sequência que segue:

Mas puta que pariu que eu estava acabando de enxugar o copo quando vi o cidadão levantar pra se arrastar até a porta, bufando e babando de hidrofobia e rogando a praga de Cromwell no sujeito com todas as letras, em irlandês, cuspiando e cuspilhando e o Joe e o baixinho do Alf em volta dele que nem um duende tentando acalmar o sujeito.

— Me deixem em paz, ele falou. E juro por Deus que ele foi até a porta e eles segurando e ele me berra na porta:

— Três vivas pra Israel! (JOYCE, 2012, L.8423)

E tudo quanto era maltrapilho e vadia dessa nação já ali pertinho da porta e o Martin dizendo pro cocheiro seguir em frente e o cidadão berrando e o Alf e o Joe psstando e ele de capa e espada contra todos os judeus e os vagabundos pedindo discurso discurso e o Jack Power tentando botar ele sentado no carro e juntar o queixo caído e um vagabundo com uma venda no olho começa a cantar Se o homem da lua fosse judeu, judeu, judeu, e uma vadia me grita a plenos pulmões:

— Ei, senhor! A sua braguilha está aberta, senhor!

E ele falou:

— Mendelssohn era judeu e Karl Marx e Mercadante e Spinoza. E o Salvador era judeu e o pai dele era judeu. O seu Deus!

— Ele não teve pai, o Martin falou. Agora chega. Siga em frente.

— O Deus de quem? o cidadão falou.

— Bom, o tio dele era judeu, ele falou. O seu Deus era judeu. Cristo era judeu como eu.

E, juro, o cidadão pulou de volta pra dentro o bar.

— Eu juro por Deus, ele falou, eu vou arrancar os miolos desse bosta desse judeuzinho por usar o santo nome. Juro por Deus, eu vou crucificar ele, ah se vou. Dá lá aquela lata de biscoito. (JOYCE, 2012, L.8424)

Juro por Deus que ele armou o braço soltou e arremessou. Pela graça do Senhor o sol estava na cara dele ou ele tinha acabado com o sujeito. Jesus, ele quase mandou a lata pro condado Longford. O pangaré desgraçado se assustou e o viralata velho atrás do carro que nem o diabo e o povo todo gritando e gargalhando e a dita da lata rolando pela rua. (JOYCE, 2012, L.8469)

As três sequências acima mostram relações belicosas desenvolvidas nesta paisagem. A tensão entre Bloom e o cidadão vai sendo construída gradativamente no decorrer do episódio e, tal como o ciclope é logrado por Ulisses, o cidadão também acaba sendo logrado por Bloom.

O cidadão, esse ser que não tem nome mas que invade a paisagem com suas ideias desmedidas, é retratado de forma exagerada, para que nele seja impregnado os ares de herói mítico, como pode ser percebido no excerto a seguir:

Sentado em imenso rochedo ao pé de torre circular, ele tinha o vulto de ombrolargo, peitofundo, membros firmes, olho franco, pelorruivo, sardasmuitas, barbirsuta, boquimensa, ventas grandes, longocrânio, voz profunda, pernas nuas, mãos selvagem, pê piloso, rosto rubro, braço forte de um herói. De ombro a ombro media vários côvados e seus joelhos montanhosos quase pétreos estavam cobertos, como de resto cobria-se todo o seu corpo onde quer que visível, de bastos tufo de eriçado pelo avermelhado em matiz e rigidez em tudo e por tudo semelhante ao do tojo montanhês (*ulex europalus*). As narinas de asas largas, das quais se projetavam cerdas do mesmo avermelhado matiz, eram de uma tal amplitude que dentro de sua cavernosa obscuridade a calhandra do campo poderia com facilidade instalar seu ninho. (JOYCE, 2012, L.7467)

Desta forma, a narrativa oscila do relato do narrado ao relato mítico, cada vez que o cidadão está envolvido. O exemplo abaixo deixa claro quando os elementos do relato mítico ficam mais evidentes:

— À lembrança dos mortos, o cidadão falou pegando o canecão e encarando o Bloom.
 — É, é mesmo, o Joe falou.
 — Vocês não estão compreendendo, o Bloom falou. O que eu queria dizer...
 — *Sinn Féin!* o cidadão falou. *Sinn Féin amháin!* Os amigos que nós amamos estão do nosso lado e os inimigos que odiamos estão à nossa frente.
O último adeus foi tocante ao extremo. Do alto dos campanários próximos e distantes badalava incessante o sino funéreo enquanto por todo o sombrio distrito rolava o aviso ominoso de uma centena de tambores abafados pontuado pelo oco estrondo das peças de artilharia. Os ensurdecidos impactos do trovão e os estonteantes clarões dos relâmpagos que acendiam toda a cena atroz testemunhavam que as armas dos céus haviam cedido sua pompa sobrenatural ao espetáculo já por si hediondo. (JOYCE, 2012, L.7690)

Aqui não é possível ter acesso à paisagem interna de Bloom, apenas às percepções dos outros eus da narrativa sobre ele. O narrador visivelmente não gosta do comportamento intrometido e dos modos femininos de Bloom, como pode ser percebido em:

Aí eles começaram a falar da pena capital e é claro que o Bloom me aparece com o porquê e o pra quê e toda a peixemortice do negócio todo e o cachorro velho cheirando a perna dele o tempo todo dizem que esses judeuzinhos têm lá um tipo de um cheiro estranho pros cachorros que sai deles sobre sei lá qual efeito inibitório e por aí vai. (JOYCE, 2012, L.7651)

Eu juro pelo chapéu que me protege que se você pegasse uma merda de uma palhinha do chão e dissesse pro Bloom: Olha só, Bloom. Está vendo essa palhinha? Isso é uma palhinha. Juro diante da minha tia que ele ia falar da tal da palhinha uma hora inteira, ah se ia, e sem parar. (JOYCE, 2012, L.7905)

Cacete, tem piada que acerta mais que conversa séria. Um daqueles nem lá nem cá é o que ele é. Esticado lá no hotel o Paudágua estava me contando uma vez por mês com dor de cabeça que nem uma franguinha com as regras. Vocês sabem do que eu estou falando? Ia ser uma ação de divina misericórdia pegar um merdinha desses e jogar no fundo do mar. Homicídio justificável, ah ia. Ai se escafede com as cinco pratas sem bancar uma cerveja como um homem de verdade. (JOYCE, 2012, L.8355)

No entanto, o narrador também não aparenta simpatizar com o cidadão ou com qualquer outro personagem. É possível perceber uma mudança em Bloom nesta paisagem, uma vez que ele reage aos elementos hostis de forma bastante enfática, expondo seu ponto de vista. Entretanto, sua paisagem interna não aparece, pois não é possível saber o que está passando em sua cabeça, ou o que ele está realmente fazendo. Tudo que a paisagem nos mostra sobre ele são suas declarações verbais e o que os demais observam. O horizonte para onde ele se dirige é a casa da viúva de Dignam, que fica na região onde Stephen se encontrava no segundo capítulo e a partir daí o leitor ficará em torno de três horas sem ter contato com Bloom. Trata-se de um hiato, um lapso temporal, a partir de Sereias, durante o qual não se tem notícias da paisagem de Bloom. Mesmo no capítulo seguinte, Nausicaa, sua paisagem só retorna a partir da metade. Esse lapso temporal dura todo o período posterior à consumação da traição de Molly — às 16 horas — até a metade final de Nausicaa, que se passa em torno de 20:30. É importante mencionar que esse período abrange a provável visita à viúva de Patrick Dignan. Essa visita havia sido combinada por Bloom e Martin Cunningham em Hades e foi a razão do encontro marcado dos dois no pub onde Bloom foi insultado pelo cidadão, como foi visto em Ciclope.

3.2.10 Nausicaa

Na Odisseia, Nausicaa era a princesa dos Feaces, que brincava com as criadas perto do rio, onde antes estas haviam lavado seu enxoval. Na passagem da obra de Homero, Ulisses acabara de sobreviver a um naufrágio, estava nu e se aproximou das meninas, que fugiram, assustadas. Nausicaa, bravamente, vai até o herói e o ajuda com roupas. Mais tarde, o pai de Nausicaa a oferece em casamento a Ulisses, que polidamente recusa e retorna à Itaca. Nausicaa, de certa forma, facilitou o caminho de Ulisses de volta para casa. O capítulo 13 de Ulysses, portanto, estabelece relações com este episódio.

Somos apresentados à Gerty MacDowell, que está na praia com as amigas, ao entardecer. Próximo ao local por onde Stephen Dedalus caminhava pela manhã. Gerty é uma moça bastante jovem e em busca de romance. Ela tem um interesse amoroso em um garoto que ela menciona antes de enxergar Bloom.

A paisagem que Joyce aqui vai apresentar aqui sofre um processo de subversão em relação àquela mostrada na Odisseia, pois se Nausicaa facilita o caminho de Ulisses de volta para casa, Gerty McDowell, a sua maneira, também facilita o caminho de Bloom. Ambas criam maneiras de acolher o náufrago que surge para elas na praia. No caso de Gerty, a praia em questão se localiza na frente da igreja, como mostra o trecho:

O entardecer estival começara a envolver o mundo em seu misterioso abraço. Longe no Oeste o sol se punha e o último reluzir do dia fugaz brilhava ainda encantador sobre mar e areia, o altivo promontório do nosso querido Howth, vigilante como sempre sobre as águas da baía, as pedras cobertas de algas da praia de Sandymount e, com não menos importância, sobre a tranquila igreja de onde brotava por vezes no silêncio do ar em torno a voz das preces a ela que em sua pura radiância é um farol para o coração do homem, fustigado pelas tormentas, Maria, estrela do mar. (JOYCE, 2012, L.8503)

O capítulo inicia nos mostrando a paisagem através dos olhos de Gerty e, levando em conta a maneira como está configurada, sabemos que já passa das 20 horas, pois está anoitecendo. Durante o verão irlandês, o anoitecer costuma se dar em torno de 20:30 ou 21 horas. Gerty está com as amigas na praia, na frente da igreja onde ocorre uma missa. As amigas correm e brincam com as crianças enquanto Gerty permanece sentada. A missa se desenrola ao mesmo tempo em que a ação acontece na praia.

A paisagem de Gerty é configurada de maneira a se assemelhar àqueles romances que Bloom compra para Molly, pois Gerty, em sua paisagem, representa o cenário, as situações e seus agentes de uma forma bastante romântica, lembrando o tipo de narrativa que se encontra em romances de banca de jornal. Esta é a maneira como a personagem se enxerga e é a expressão de si que ela quer mostrar ao mundo. Sua percepção da paisagem em que habita é muito peculiar, como pode ser percebido na passagem abaixo:

Mas quem era Gerty?

Gerty MacDowell, que estava sentada junto de suas companheiras, absorva em seus pensamentos, olhar perdido longe na distância, era com toda justiça o mais belo espécime da cativante feminilidade irlandesa que se pode desejar. Era declarada linda por todos os que a conheciam muito embora, como sempre dissessem, tivesse mais de Giltrap que de MacDowell. Seu talhe era esguio e gracioso, tendendo até à fragilidade mas aquelas cápsulas de ferro que andava tomando fizeram-lhe um bem

incrível muito melhor que as pílulas para senhoras da viúva Welch e ela estava muito melhor daqueles corrimentos que tinha antes e daquela sensação de cansaço. A palidez de cera de seu rosto era quase espiritual em sua pureza ebúrneia embora o botão de rosa de sua boca fosse um legítimo arco de Cupido, helenicamente perfeito. (JOYCE, 2012, L.8541)

Ela se representa como uma heroína, bela e inocente, destes modelos de romances que, até os dias de hoje, podem ser encontrados em bancas de jornais. A estrutura do texto é a representação do tipo de estrutura encontrada nessas narrativas, como o trecho acima bem representa. Gerty é jovem, suas amigas têm cerca de 22 anos e ela pensa que não pode voltar aos dezessete anos, apesar de não se saber ao certo sua idade. Ela interage com Bloom apenas em uma paisagem interna, na qual os dois vivem um romance, enquanto na paisagem externa ela interage com as amigas, das quais quer guardar distância, para poder interagir com ele. Seu horizonte é seduzir aquele estranho que se destaca nessa paisagem que ela configura internamente. Gerty o percebe e passa a se movimentar dentro da paisagem em função dele, enquanto a paisagem se desenrola em direção ao horizonte. Ela elabora elementos para cobrir as lacunas da paisagem onde ele se encaixa, como pode ser percebido a seguir:

Ele a mirava como a serpente mira sua presa. Seus instintos femininos lhe diziam que ela havia acordado o demônio que nele residia e diante dessa ideia um flamejante escarlate varreu-lhe do pescoço à testa até tornar-se um rosa glorioso a linda cor de seu rosto. (JOYCE, 2012, L.8785)

Se ela visse aquela mágica atração em seu olhar não haveria o que pudesse detê-la. Ri-se o amor dos cadeados. Ela faria o grande sacrifício. Todos seus esforços seriam para compartilhar dos pensamentos dele. Mais preciosa do que tudo neste mundo ela seria para ele e douraria seus dias de felicidade. Havia a questão de maior monta e ela morria de vontade de saber se ele era casado ou um viúvo que perdera a esposa ou alguma tragédia como o nobre com nome estrangeiro vindo da terra da canção que teve de levá-la a um hospício, cruel somente por ser bom. Mas mesmo se — e daí? Faria alguma grande diferença?(JOYCE, 2012, L. 8857)

No entanto, seu encanto com Bloom parece verdadeiro. Ela se sente atraída por ele. Na paisagem da jovem ele é um estrangeiro misterioso. Ela se incomoda com as amigas que podem se exibir para ele, já que ela própria não pode, e sua exibição não deixa de ser uma maneira de competir com as amigas. Ela agiu em resposta ao outro, com intenção de interferir no horizonte do outro e o querer para ela.

A paisagem é construída de maneira a mostrar que naquele momento, naquele lugar, ela se entrega a Bloom, assim como ele se entrega a ela, sem que eles realmente se toquem, apenas espiritualmente. Aos poucos as duas paisagens que formam esse episódio começam a

se fundir para se tornar uma só. A paisagem deixa de ser de Gerty e passa a ser a paisagem de Bloom, uma vai sumindo lentamente e dando lugar a outra, como representação da conjunção espiritual que uniu os dois. No entanto, oculto na paisagem, é possível perceber que Gerty tem ciência do que realmente está acontecendo na ação e faz inferências que a levam a outras paisagens que remetem a situações parecidas, que ela rapidamente ignora, como evidencia a passagem a seguir:

Finalmente foram deixados sós sem as outras para bisbilhotar e fazer comentários e ela viu que poderia confiar nele até a morte, inabalável, um homem de verdade, um homem de honra irretocável da cabeça aos pés. As mãos e o rosto dele se moviam e um tremor tomou o corpo dela. Ela se reclinou para trás inteira para olhar para cima onde espocavam os fogos e segurou o joelho com as mãos para não cair para trás olhando para cima e ninguém estava lá para ver somente ele e ela quando ela revelou inteiras daquele jeito suas graciosas pernas lindamente torneadas, sedosas e suaves, delicadamente redondas, e ela parecia poder ouvir o arquejar de seu coração, seu alento ríspido, porque sabia da paixão de homens como aquele, de sangue quente, porque Bertha Supple um dia lhe contara como segredo mortal e fez que jurasse que nunca sobre o inquilino que ficou na casa deles da Câmara dos Distritos Populosos que tinha fotos recortadas de jornais daquelas bailarinas e dançarinas de cançã e ela disse que ele fazia uma coisa que não era das mais bonitas que dava para imaginar por vezes na cama. Mas isso era completamente diferente de uma coisa dessas porque havia uma enorme diferença porque ela quase podia senti-lo puxar seu rosto para junto dele e o primeiro ligeiro toque cálido de seus belos lábios. (JOYCE, 2012, L.8879)

Apesar da situação chocante, os fatos não deixam de ser mostrados como belos e poéticos, descritos com bastante delicadeza e naturalidade. É a celebração do corpo, a celebração da vida. Sempre que a morte aparece na paisagem, a vida aparece logo em seguida, nos lembrando dos ciclos que formam a existência de um ser humano e a multiplicidade de sensações que tudo isso oferece. A existência de Gerty na paisagem de Bloom, naquele momento, naquele lugar, é o que traz a paisagem interna do protagonista de volta. Não percebe esta paisagem desde as 16 horas, e essa percepção só retorna após o encontro, ilustrado pela paisagem abaixo:

Então todas se derretaram rípidas no ar cinzento: tudo silente. Ah! Ela lançou-lhe um olhar no que se dobrou rápida para a frente, um patético olharzinho de protesto pio, de tímida censura sob o qual ele corou como uma moça. Ele estava recostado à rocha atrás de si. Leopold Bloom (pois é ele) está calado, de cabeça baixa diante desses jovens olhos cândidos. Mas que monstro havia sido! De novo com isso! Uma alma pura imaculada o havia invocado e, desgraçado que era, como respondera? Um completo canalha! Logo ele! Mas havia um infinito sortimento de misericórdia naqueles olhos, também para ele uma palavra de perdão mesmo tendo ele errado, pecado e se extraviado. As mocinhas têm de contar? Não, mil vezes não. Era o segredinho deles, só deles, só no crepúsculo ocultante e não havia quem soubesse ou contasse senão pelo pequeno morcego que voava tão delicado pelo entardecer para lá e para cá e morceguinho não fala. (JOYCE, 2012, L.8904)

Assim como Nausicaa, Gerty resgata o Odisseu naufragado, devolvendo à narrativa a paisagem de Bloom. Ele volta a se movimentar na paisagem em função dela, a interação com a jovem faz com que o protagonista se sinta melhor, rejuvenescido, depois de tudo o que enfrentou durante o dia:

Será que ela? Olhe! Olhe! Veja! Olhou em volta. Caidinha. Querida, eu vi, a sua. Eu vi tudo. Senhor! Mas me fez bem mesmo assim. Meio murcho depois do Kiernan, do Dignam. Por este alívio muitas graças. (JOYCE, 2012, L. 9015)

Agora se você estivesse tentando fazer isso por uma semana a fio não conseguia. Acaso. A gente nunca mais vai se encontrar. Mas foi lindo. Adeus, querida. Obrigado. Fez eu me sentir tão jovem. (JOYCE, 2012, L.9199)

Na missa também acontece a celebração do corpo e da vida, ao mesmo tempo em que Bloom volta a encontrar motivos para celebrar a própria vida. As coisas acontecem ao mesmo tempo fazendo com que as paisagens sejam sobrepostas para que essa ideia apareça de forma bastante clara. Celebra-se a vida, na porta da igreja, em compasso com a missa, uma vez que a vida ocorre com ou sem a autorização da igreja. Não existe pecado. Em momento algum o que acontece na paisagem do capítulo 13 é percebido como pecaminoso, errado, ou algo assim. Ao contrário, existe uma certa visão de beleza, de naturalidade, e em nenhum momento qualquer das partes questiona se é certo o que estão fazendo. O trecho a seguir ilustra como a paisagem representa a ação da missa e a ação de Bloom e Gerty ocorrendo paralelamente:

Até aquele momento haviam apenas trocado olhares dos mais casuais mas agora por sob a aba de seu novo chapéu ela arriscou lançar-lhe um olhar e o rosto que seus olhos encontraram no crepúsculo, lânguido e estranhamente convulso, pareceu-lhe o mais triste que jamais vira.

Pela janela aberta da igreja flutuavam fumos de fragrante incenso e com eles os nomes fragrantes daquela que fora concebida sem mácula de pecado original, vaso espiritual, orai por nós, vaso digno de honra, orai por nós, vaso insigne de devoção, orai por nós, rosa mística. (JOYCE, 2012, L.8703)

Quando a celebração se encerra, junto com a queima de fogos, é quando o último elemento da paisagem é apresentado: Gerty é manca. Vários indícios disso haviam aparecido na paisagem da jovem, porém, enquanto o leitor permanece imerso na paisagem de Gerty, não é possível ter acesso a essa informação, uma vez que a personagem se representa em sua própria paisagem como ela acredita ser. Quando a paisagem de Bloom se sobrepõe à dela, é a

percepção dele sobre Gerty que passa a ser representada, concluindo com esse elemento até então oculto:

Bota apertada? Não. Ela é coxa! Oh! O senhor Bloom ficou olhando enquanto ela saía coxeando. Coitadinha! Por isso que ela ficou largada e asoutras saíram correndo. Achei que tinha alguma coisa errada pelo jeito dela. A bela desprezada. Um defeito é dez vezes pior em uma mulher. Mas ficam educadas. Que bom que eu não sabia quando ela estava se exibindo. Diabinha assanhada mesmo assim. Não ia me importar. (JOYCE, 2012, L.8920)

A paisagem deste capítulo, também, faz inúmeras referências à imagem da virgem Maria e de seus símbolos. Ela é mencionada na missa, nas roupas, nas ideias de Gerty, nas divagações de Bloom. Este, também, é o capítulo que banuiu Ulysses dos Estados Unidos, por ter sido considerado ofensivo pela censura, devido à cena já mencionada.

3.2.11 Gado do Sol

Gado do sol faz referência ao episódio da Odisseia no qual os companheiros de tripulação de Ulisses, contrariando seus apelos, matam e comem o gado super fértil de Apolo, deus do sol, causando a ira dos deuses.

O gado do sol é considerado um dos capítulos mais difíceis de se ler no Ulysses devido à linguagem utilizada pois, na tentativa de recriar através da representação do desenvolvimento da linguagem, o estágio embrionário, Joyce se utiliza de pastiches de textos de várias fases da história da língua inglesa. A paisagem deste capítulo tem como estrutura essas fases da língua, marcando seu desenvolvimento, claramente, enquanto a ação se desenrola no hospital onde Mina Pufferoy, uma conhecida de Bloom que está há três dias em trabalho de parto e que o preocupa frequentemente ao longo do dia, quando ele lembra da situação dela. Bloom tem muita simpatia por mulheres e se compadece genuinamente do sofrimento da Sra. Pufferoy.

A língua é o começo do raciocínio. Transformar o pensamento em linguagem é o primeiro passo para a tomada de consciência sobre as coisas. A evolução da língua aqui aparece, também, como a evolução da vida. Linguagem é vida, ela está em constante movimento e transformação pois é criada por seres humanos e tudo que implica o ser humano se movimenta, evolui e se transforma. Os trechos abaixo ilustram a maneira como a escrita representa essa evolução da linguagem:

Gaio o menino na madre. Pois era sobejo amado. Pois era sobejo amado. Na madr'era, pequenino. Tôdalas cousas naquela vegada feitas, feitas foram bem feitas. (JOYCE, 2012, L.9257)

Daquela casa A. Horne é senhor. Setenta leitos ele i mantém por que as madres na sua hora delas i venham parir e dar à luz crias sãs como o anjo de Deus a Maria disse. (JOYCE, 2012, L.9262)

Portanto, ó vós que ouvis, pensai no postumeiro fim que é vossa morte e no pó que agarra a todo o homem que de mulher é nato pois como do ventre de sua mãe dele veio ele em pelo, assim desnudo há de ser guiado ao cabo por que saia como veio. (JOYCE, 2012, L.9283)

A estrutura do texto parte de formas mais arcaicas da língua e caminha em direção a uma linguagem mais moderna, passando por suas diversas fases, e isso é inserido na paisagem através da forma, do estilo do texto. Existem, também, vários elementos que remetem à simbologia da mãe: a maternidade, o fantasma da mãe de Stephen, a senhora Puferoy dando à luz, Bloom pensando que a enfermeira está demasiado velha para ter filhos. Assim como a paisagem de Nausicaa se configura em torno da figura da virgem, a paisagem de Gado do Sol se configura em torno da figura da mãe. As passagens acima também ilustram isso.

A paisagem interna de Bloom não aparece, apesar de tanto ele quanto Stephen serem agentes da paisagem apresentada. Sabemos dele pela paisagem externa e o que sucede nela. A ação ocorre na maternidade, perto das dez horas da noite, onde Mina Puferoy acaba de ter o bebê depois de três dias em trabalho de parto. Bloom vai até a maternidade em busca de informações sobre ela, acaba encontrando Stephen e seus amigos estudantes de medicina e depois o segue até o pub. O horizonte de Bloom, a partir deste momento, passa a ser salvar Dedalus da autodestruição. Ele se movimenta na paisagem no sentido de poder fazer alguma coisa por Stephen, assumindo o papel do pai que Stephen não possui, pois Simon Dedalus não cumpre esse papel. E esse é o papel que Bloom anseia por cumprir, como sua paisagem interna vem nos mostrando ao longo da narrativa, a cada vez que a ideia do filho morto surge em sua memória. O trecho a seguir é um exemplo desse anseio:

Mas dom Leopoldo era mui mal andante apesar de seu dito porque ainda era teúdo de sentir mercê pela grita formidável das mulheres que davam altas vozes durante o parto e porque lembrava de sua boa senhora dele que tinha nome Marion que lhe dera um único filho homem que no seu dia décimo primeiro na vida havia morrido e nenhum homem de arte podido salvar, tão tristos são os fados. (JOYCE, 2012, L.9367)

Ao mesmo tempo em que a paisagem nos mostra vida, a paisagem interna de Bloom sempre retoma a morte, a perda do filho. De maneira análoga, Stephen sempre retorna à morte da mãe, configurando a paisagem em ciclos de vida e morte, celebração e luto em eterno ciclo de movimento.

3.2.12 Circe

O capítulo 15 é o último da Odisseia, fazendo referência ao episódio no qual Odisseu visita a ilha de Circe, local onde encontra seus homens transformados em porcos e sem autorização para sair de lá. Considerado um dos capítulos mais emblemáticos de Ulysses, Circe ocupa cerca de vinte e cinco por cento das páginas da obra, configurando-se como o capítulo mais longo, e é escrito no formato de um texto dramático. Assim como na Odisseia os homens de Ulisses chegam antes dele à ilha de Circe, Stephen e os outros chegam antes de Bloom na "casa de Bella Cohen", o cabaré para onde Stephen se dirige junto com os amigos.

A paisagem é ambientada na região dos cabarés, e o horizonte de Bloom permanece atrelado à ideia de salvar Stephen. Já é meia noite e ele está muito cansado, o que interfere na paisagem, pois a ausência de delimitação do que é paisagem interna e o que é paisagem externa causa uma sensação de semiconsciência. O capítulo é apresentado no formato de texto dramático e se configura em três momentos diferentes que remetem à ideia de uma dramatização em três atos, onde Bloom chega até o bordel, entra no local e, finalmente, sai de lá com Stephen.

É interessante observar que o tempo da paisagem interna é completamente diferente do tempo da paisagem externa, e que ambas as paisagens se confundem. A paisagem interna de Bloom, ao adentrar naquele ambiente, toma ares de alucinação e se desenrola em um tempo muito maior do que o da paisagem externa, fazendo com que a paisagem se encha de elementos que remetem à ideia de transmutação, sonho e fantasia. No entanto, na paisagem externa, o tempo passa bem mais rápido.

Na primeira parte, Bloom segue Stephen até Nighttown para levá-lo embora. Mas no momento em que adentra no local, sua percepção das coisas se modifica e se torna difícil diferenciar o que é fantasia do que é realidade dentro daquela paisagem, pois ambas, naquele local, são uma coisa só. A dicotomia realidade x imaginação se funde numa paisagem onírica

na qual Bloom passa a ser acusado de assédio por mulheres por quem se interessou (e/ou assediou) ao longo da vida. Elas vão surgindo em seu percurso rumo ao horizonte almejado, enquanto ele nega as acusações.

As paisagens interna e externa se confundem e se misturam, tornando-se uma coisa só, muito embora os três momentos mencionados estejam claramente marcados no texto. Na paisagem interna elaborou-se todo um quadro onde uma série de eventos ocorreu com aquelas pessoas naquele local, fatos que aconteceram em um determinado tempo da trama. Entretanto, o tempo da paisagem externa comporta poucos passos dados pelo protagonista na rua, como evidencia o trecho a seguir, que marca o momento em que Bloom é recebido no cabaré:

os beijos
(Chilrando) Leo! (Pipilando) Xunhinhopininho pro Leo! (Arrulhando) Cucurru
Curruuuuu! Nham nham, Womwom! (Chilrando) Vembengrandão! Pirueta!
Leopold! (Pipilando) Leolelé! (Chilrando) Ô Leo! (Revoam, voejam por seus
trajes, pousam, pontos tontos rebrilhantes, lantejoulas argêntas.)

bloom
Um toque masculino. Música triste. Música de igreja. Quem sabe aqui.
*(Zoe Higgins, uma jovem prostituta com uma combinação safira de alcinhas,
fechada por três fivelas de bronze, fina tira de veludo negro em torno da garganta,
acena, desce a escada aos trambolhões e o aborda.)*

zoe
Está procurando alguém? Ele está lá dentro com o amigo dele.

bloom
Aqui é a casa da senhora Mack?

zoe
Não, oitenteum. Da senhora Cohen. Fique por aqui que você sai no lucro. A Mãe
arrastachinelo. (Íntima) Até ela está trabalhando hoje com o veterinário que dá as
dicas de todos os vencedores e paga pelo filho dela em Oxford. Fazendo serão mas a
sorte dela mudou hoje. (Suspeitando de algo) Você não é o pai dele, é? (JOYCE,
2012, L. 10966)

Toda a paisagem configurada até o momento exposto no excerto acima se desdobra de maneira a fazer com que realidade e fantasia se fundam. Tudo o que aconteceu até ali, aconteceu em poucos passos: Bloom entrou em Nighttown, viu pessoas, comprou comida, interagiu com pessoas, conversou com Molly e, em seguida, passou a ser acusado de assédio por várias mulheres que conheceu ao longo da vida. Essas personagens foram surgindo em seu percurso rumo ao cabaré, ao mesmo tempo que o protagonista interagia com outros agentes da paisagem, e em que negava as acusações.

Na cena seguinte Bloom adentra numa paisagem caótica, alucinada, embriagada, na qual eventos que ocorreram durante o dia se misturam com ideias, impressões e desejos

ocultos do protagonista. Estes se manifestam na paisagem na forma de interações com coisas e pessoas que a princípio não estão presentes verdadeiramente no local, mas que se materializam durante essas interações. Paisagem interna e externa se misturam enquanto configuram uma paisagem onírica na qual os desejos mais íntimos de Bloom se manifestam e alteram o protagonista, fazendo com que ele se modifique em função de sua interação com o ambiente. O exemplo a seguir se constitui em um pequeno recorte desta paisagem:

bloom
 Eu fui tratado de maneira indecente, eu... avisem a polícia. Cem libras. Roupas íntimas. Eu...
 bello
 Se pudesse, não é, cafécomleite? O que a gente quer é uma tempestade, e não a tua garoinha.
 bloom
 Pra me enlouquecer! Moll! Eu esqueci! Perdoe! Moll!... Nós... Ainda...
 bello
 (Impiedosamente)
 Não, Leopold Bloom, tudo está mudado por vontade da mulher desde que você dormiu horizontal em Sleepy Hollow a tua noite de vinte anos. Volte e veja.
 (A velha Sleepy Hollow chama por sobre a planície agreste.)
 sleepy hollow
 Rip van Winkle! Rip van Winkle! (JOYCE, 2012, L12215)

No terceiro ato deste capítulo, a paisagem de Bloom acaba compartilhando elementos com a paisagem de Stephen, configurando uma sintonia entre os dois. Novamente paisagem interna e externa se tornam uma só, fazendo com que Stephen também comece a alucinar, o que leva Bloom a permanecer mais tempo na paisagem externa a partir deste momento, para poder guiar Stephen — seu horizonte — e a despeito das alucinações da paisagem interna estarem presentes o tempo todo. Ele enfrenta a paisagem ao seu redor e os outros eus que estão dentro dela para defender Stephen e tirá-lo dali, assumindo a função do pai que defende e orienta o filho, cumprindo, assim, o papel que se espera dele, como mostra o fragmento:

bella
 Quem é que paga a luminária? (Ela agarra a barra do paletó de Bloom) Você. Você estava com ele. A luminária está quebrada.
 bloom
 (Corre para a entrada, volta correndo) Que luminária, mulher?
 uma puta
 Ele rasgou o paletó.
 bella
 (Olhos duros de raiva e cupidez, aponta) Quem é que vai pagar por isso? Dez xelins. Vocês são testemunha.
 bloom
 (Agarra o paudefreixo de Stephen) Eu? Dez xelins? Você já não arrancou bastante dele? Mas ele não...!
 bella

(Alto) Olha, eu não quero saber dessas lorotas. Isso aqui não é um puteiro. Uma casa de dez xelins. (JOYCE, 2012, L13008)

Bloom perde Stephen novamente e quando o reencontra o jovem está enfrentando problemas com um soldado inglês, por quem acaba sendo agredido. Bloom o salva e cuida dele, sempre com olhos de um pai preocupado, como evidencia a passagem abaixo:

(Ele dispara na direção de Stephen, punhos estendidos, e acerta-o no rosto. Stephen cambaleia, desmorona, cai estonteado. Deitado de costas, rosto para o céu, chapéu rolando até a parede. Bloom segue e o apanha.) 13338

Os agentes presentes na paisagem são Bloom e Stephen. Pela primeira vez o horizonte de Bloom é representado pelo desejo de voltar para casa, agora que Stephen está com ele, como se ao encontrar o filho simbólico, ele estivesse apto para retornar. Ele quer levar Stephen consigo para se certificar de que o jovem ficará bem. Enquanto o protagonista cuida de Stephen, seu filho Rudy se manifesta na paisagem como uma aparição da criança idealizada por Bloom como ele seria aos onze anos caso tivesse sobrevivido para crescer. A paisagem alterou o sujeito, o Bloom que vai retornar já não é o mesmo que saiu de casa pela manhã. A segunda parte de Ulysses encerra com essa paisagem na qual a representação da ideia do que poderia ter sido o filho de Bloom se manifesta como que para confirmar o fim da jornada, como pode ser observado no excerto abaixo:

(Silente, pensativo, alerta monta guarda, dedos nos lábios na atitude do mestre secreto. 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, L13489)

É interessante observar que o último trio de capítulos antes de Nostos implica na paisagem, respectivamente, as representações da virgem, da mãe e da prostituta. Nausicaa, Gado do Sol e Circe remetem a essas representações femininas, encerram a Odisseia e nos

conduzem ao Nostos, o último trio de capítulos por meio dos quais Ulysses se encerra com a paisagem de Molly, abrindo-se para o horizonte do dia seguinte.

3.3 NOSTOS

Nostos é a parte final do Ulysses, conclui a obra com o último trio de capítulos. É o momento do retorno, abrindo para a possibilidade de um recomeçar. Já passa da uma hora da manhã do dia 17 de junho de 1904, tanto Bloom quanto Stephen estão muito cansados de tudo que viveram durante o dia e se aproximam para que suas jornadas possam ser encerradas. Aqui suas paisagens se concluem e a paisagem de Molly se abre, encerrando a obra.

3.3.1 Eumeu

Na Odisseia, Eumeu é o capataz de Ulisses e o primeiro a encontrá-lo após seu regresso à Itaca. Também é em sua casa que Ulisses que se encontra com Telêmaco, quando ambos planejam a morte dos pretendentes de Penelope. O 16º capítulo de Ulysses faz referência a esse episódio por ser o momento em que Bloom e Stephen Dedalus finalmente conversam. Stephen se recupera enquanto Bloom cuida dele.

A paisagem aqui se configura numa narrativa arrastada, enrolada e cansativa, que representa o estado de cansaço de seus agentes, que vai se acentuando à medida que a ação avança. Bloom ajuda Stephen a se recompor, tomando providências para garantir seu bem estar, como evidencia o trecho a seguir:

Previamente ao que mais fosse o senhor Bloom tirou o grosso da serragem de Stephen e entregou-lhe o chapéu e o paudefreixo e de modo geral levantou seu moral à moda samaritana ortodoxa, do que ele deveras precisava. Sua (de Stephen) cabeça não estava exatamente o que se poderia chamar de divagante mas um tanto instável e diante de seu expresso desejo de tomar uns bebes o senhor Bloom, em vista da hora que era e havendo bomba nenhuma de água do Vartry disponível para suas abluções, que dirá propósitos ingestivos, deu com um expediente ao sugerir, como quem não quer nada, as instalações do abrigo do cocheiro, como era chamado, logo ali ao lado perto da ponte Butt onde poderiam dar com alguns potáveis na forma de um leite com soda ou uma água mineral. (JOYCE, 2012, L.13501)

A paisagem se apresenta ora como externa, ora como interna. Quando apresenta a imagem externa, temos a interação entre os agentes presentes naquele lugar, naquele

momento: Bloom, Stephen, o marinheiro e os cocheiros do abrigo da praça onde todos se encontram. Ora o protagonista participa dos eventos, ora apenas observa enquanto Stephen interage com os demais personagens. Bloom tenta aconselhar Stephen, procura ajudá-lo de alguma forma, preocupado com a vida que o rapaz anda levando. O fragmento a seguir ilustra esses momentos:

— A que horas você jantou? ele interrogou à forma estreita e cansada ainda que de rosto sem rugas. — Em algum momento ontem, Stephen disse.

— Ontem, exclamou Bloom até lembrar que já era amanhã, sexta. Ah, você quer dizer que já passa da meia-noite!

— Anteontem, Stephen disse, emendando-se.

Literalmente aturdido com essa nova informação, Bloom refletia. Embora não estivessem de acordo em tudo, certa analogia de alguma forma havia, como se ambas suas mentes estivessem, por assim dizer, viajando na trilha da mesma ideia. Com a idade dele quando se meteu com política cerca de uns vinte anos atrás quando havia sido um semiaspirante às honras parlamentares nos dias de Buckshot Foster ele também recordava em retrospecto (o que por si só era fonte de aguda satisfação) que tinha ele também um olhar mais que desconfiado para essas mesmas ideias radicais. (JOYCE, 2012, L14402)

Bloom e Stephen não concordam em muita coisa, expondo a faceta menos cordial que a relação entre pai e filho pode carregar. Na paisagem interna, em contrapartida, Bloom começa a criar um horizonte de expectativas a partir da existência de Stephen nessa paisagem. A necessidade de mudança, novamente, marca essa parte da paisagem, deixando claro que Bloom se modificou e que as coisas serão diferentes. Mesmo em seus momentos de cansaço, quando sua mente o remete a outras paisagens, a ideia de mudança está presente, quando ele é remetido à paisagens análogas à sua própria, como no exemplo:

O senhor Bloom conseguia imaginar com facilidade sua chegada a esse cenário — a volta ao lar, às suas bucólicas pastagens natais depois de viver amaziado com os sete mares — uma noite de chuva com uma lua tapada. Cruzando o mundo atrás de uma esposa. Havia uma bela fileira de estórias sobre este tema em particular de Alice Ben Bolt, Enoch Arden e Rip van Winkle e será que alguém por aqui se lembra de Caoc O’Leary, grande preferida dos declamadores, e exigentíssima, diga-se de passagem, do pobre do John Casey e uma amostra de poesia perfeita lá a sua maneira modesta? Nunca sobre a esposa fugitiva que volta, por mais que seja devotada ao ausentado. O rosto na janela! Julguem seu espanto quando finalmente rompeu a fita com o peito e deu-se conta da pavorosa verdade sobre sua carametade, destruído em seu afeto. Você nem me esperava mas eu vim para ficar e começar de novo. Lá está ela, sentada, abandonada, junto à mesmíssima lareira. Crê que eu esteja morto. Ninado em berço profundo. (JOYCE, 2012, L13734)

Essa paisagem remete diretamente à situação do casamento de Bloom para onde, de certa forma, sua esposa também espera que ele retorne e também para onde o protagonista não sabe se vai retornar. Também remete diretamente à paisagem do final da Odisseia.

Com a existência de Stephen em sua paisagem, Bloom começa a buscar o horizonte do outro, criando expectativas a partir desta existência, que possibilitaria a mudança almejada em sua situação atual:

Toda sorte de planos utópicos estava atravessando o seu (de Bloom) ativo cérebro. Educação (a de verdade), literatura, jornalismo, contos premiados, faturamento atualizado, spas e giros de concertos por estações balneárias inglesas entupidas de teatros, recusando dinheiro, duetos em italiano com o sotaque igualzinho e um monte de outras coisas, sem necessidade é claro de sair gritando para todo mundo e para sua mulher aos quatro ventos sobre isso tudo e um dedinho de sorte. Uma oportunidade era só o que era necessário. (JOYCE, 2012, L14447)

Stephen, por sua vez, só demonstra reação aos conselhos e ao auxílio de Bloom quando seus amigos são mencionados pelo protagonista de maneira negativa, sobretudo ao ver refletido no homem mais velho sua própria indignação com Buck Mulligan e à maneira como é tratado por ele. Ver-se refletido nos sentimentos de Bloom faz com que Stephen se abra para o outro:

Acima de tudo ele comentou adversamente a respeito da deserção de todos salvo um dos confrères bodegueiros de Stephen, uma conspícua punhalada nas costas por parte de seus irmãos medicandos dadas todas as circunstâncias.
— E mesmo esse era Judas, disse Stephen, que até então não dissera vírgula. (JOYCE, 2012, L3553)

À medida que vai interagindo com a paisagem e seus agentes, o sujeito vai se abrindo para o outro, que o vê de maneira diferente, que sente o mundo de maneira diferente da sua. O fragmento a seguir faz um recorte disso:

Afinal de contas, pelo pouco que eu conheço de você, depois de todo o dinheiro que foi gasto com a sua educação, você tem o direito de reembolsar o seu dinheiro e exigir o seu preço. Você tem exatamente o mesmo direito de viver da sua pena em busca da sua filosofia que tem o camponês. Não é? Vocês dois pertencem à Irlanda, o pensador e o plantador. Ambos são igualmente importantes. [...]
— Mas eu suspeito, Stephen interrompeu, que a Irlanda deva ser importante porque pertence a mim. — O que é que pertence? inquiriu o senhor Bloom, curvando-se, imaginando estar talvez entendendo errado de alguma maneira. Como é que é. Infelizmente eu não peguei a última parte. O que era que você?...
Stephen, patentemente contrafeito, repetiu e empurrou para longe sua caneca de café, ou seja lá que nome tenha aquilo, de forma nadinha educada, acrescentando:
— Nós não podemos mudar de país. Vamos mudar de assunto. 14169

O tempo da paisagem se move em função do deslocamento dos agentes dentro dessa paisagem. Num primeiro momento, quando os personagens estão no abrigo dos cocheiros, o tempo demora a passar pela ausência de movimento. Passa-se muito tempo na paisagem interna, mas na externa muito pouco. Mais ao final, quando Bloom e Stephen finalmente se deslocam, o tempo passa rápido e de forma mais dinâmica, como ilustra o trecho a seguir:

Ao caminharem, elas por vezes paravam e caminhavam novamente, continuando seu tête-à-tête (de que claro ele estava de todo excluído), sobre sereias, inimigas da razão do homem, misturadas com uma série de outros tópicos da mesma categoria, usurpadores, casos históricos do gênero enquanto o homem no carro de limpeza ou você bem podia chamá-lo de carro de soneca que de um jeito ou de outro não tinha como ouvir porque eles estavam longe demais simplesmente ficava lá sentado em seu assento perto do fim da Gardiner Street e cuidava do carro de fundo baixo dos dois. 14587

A paisagem interna de Stephen não aparece. Ele é um elemento muito importante na paisagem de Bloom, especialmente na paisagem deste episódio, no qual eles finalmente interagem, conversam e agem na paisagem um do outro.

3.3.2 Itaca

O capítulo 17 remete ao retorno do Odisseu à sua casa em Itaca, quando o herói retoma reclama seu lar dos usurpadores. No episódio aqui analisado, Bloom retorna à sua casa com Stephen ao seu lado.

A paisagem se configura em perguntas e respostas que narram o que acontece durante o episódio, passando a sensação de cansaço cada vez maior, uma vez que se leva um tempo maior para elaborar uma ideia que poderia ser elaborada em um prazo mais curto. Tudo parece andar mais devagar. O formato de pergunta e resposta também remete ao hábito humano de se engajar em uma espécie de conversa anterior antes de adormecer, quando a mente fica divagando:

Sobre o que deliberou o duunvirato durante seu itinerário?
Música, literatura, a Irlanda, Dublin, Paris, amizade, a mulher, prostituição, nutrição, a influência da luz a gás ou da luz de lâmpadas a arcovoltaico ou incandescentes sobre o crescimento de árvores paraheliotrópicas circunstantes, cestos de lixo de emergência expostos pela prefeitura, a igreja católica romana, o celibato eclesiástico, a nação irlandesa, a educação jesuíta, carreiras, o estudo da medicina, o

dia passado, a maléfica influência do prèssabá, o colapso de Stephen. (JOYCE, 2012, L14559)

Na interação de Stephen e Bloom dentro desta paisagem, é possível perceber que os dois guardam semelhanças de caráter, mas suas diferenças são ainda maiores, remetendo novamente à ideia de que a relação entre pai e filho também comporta divergências entre visões de mundo. Os trechos a seguir ilustram isso:

Que razão Stephen forneceu para declinar da oferta de Bloom?

Ser ele hidrófobo, odiando o contato parcial por imersão ou total por submersão em água fria (tendo seu último banho tido lugar no mês de outubro do ano anterior), opondo-se às substâncias aquosas do vidro e do cristal, desconfiando de aquosidades de pensamento e de linguagem. (JOYCE, 2012, L14741)

Que vantagens advinham de um barbear noturno?

Uma barba mais macia: um pincel mais macio se intencionalmente lhe foi permitido permanecer entre um e outro barbear em sua espuma aglutinada: uma pele mais macia caso inopinadamente o barbeado encontrasse pessoas conhecidas do sexo feminino em locais remotos em horas insólitas: tranquilas reflexões sobre o dia decorrido: uma sensação mais limpa ao despertar depois de um sono mais fresco já que ruídos matutinos, premonições e perturbações, uma latadeleite que tine, as duas batidas de um carteiro, um jornal lido, relido durante a espumação, a reespumação do mesmo ponto, um espanto, uma bomba, conquanto pensando se tanto seu tanto saltando em seu canto podiam causar maior velocidade de gestos e um talho sobre cuja incisão emplastro com precisão cortado e humectado e aplicado aderiria o que devia ser feito. (JOYCE, 2012, L14765)

Dedalus tem horror à água e hábitos pouco higiênicos, enquanto Bloom ama estar asseado, como vários elementos em sua paisagem mostraram desde o início da obra. Nem mesmo a influência de Bloom em sua paisagem conseguiu mudar essa percepção de Dedalus ou provocar no jovem o desejo de mudança.

E, no entanto, ao interagir com Bloom dentro da paisagem da casa dele, Stephen é remetido a paisagens de outras épocas, onde podia encontrar a sensação de lar dentro da própria casa, na companhia da família. A proximidade de Bloom lhe causa a sensação, que ele não experimentava desde a morte da mãe, de ter alguém se preocupando com ele:

Em que aparições semelhantes pensava Stephen?

Em outros em outros lugares em outros momentos que, ajoelhando-se em um joelho ou dois, acenderam o fogo para ele, no irmão Michael na enfermaria do colégio da Sociedade de Jesus em Clongowes Wood, Sallins, no condado de Kildare: em seu pai, Simon Dedalus, em um aposento desmobiado de sua primeira residência em Dublin, o número treze Fitzgibbon Street: em sua madrinha a senhorita Kate Morkan na casa de sua irmã moribunda a senhorita Julia Morkan no número 15 Usher's Island: em sua mãe Mary, esposa de Simon Dedalus, na cozinha do número doze North Richmond Street na manhã do dia da festa de São Francisco Xavier de 1898: no diretor de estudos, Padre Butt, no auditório de física do University College,

número 16, North Stephen's Green: em sua irmã Dilly (Delia) na casa de seu pai em Cabra. (JOYCE, 2012, L14680)

Apesar disso, Stephen escolhe partir e, dessa vez, com a benção de Bloom, que representa para o jovem um pai espiritual. Suas paisagens estão conectadas, assim como eles. A representação das expectativas de uma relação entre pai e filho aparecem implícitas na configuração da paisagem:

Qual foi a sensação auditiva de Stephen?
 Ele ouviu em uma profunda melodia masculina familiar o acúmulo do passado.
 Qual foi a sensação visual de Bloom?
 Ele viu em uma leve forma jovem masculina e familiar a predestinação de um futuro. (JOYCE, 2012, L15091)

Com a partida de Stephen, Bloom se vê inserido na paisagem a qual evitou desde que saiu de casa pela manhã. A presença de Boylan está marcada na casa inteira, constantemente remetendo à paisagem do que pode ter acontecido ali naquela tarde. O tempo usado pelo protagonista para tirar as roupas e se preparar para deitar o remete a paisagens de outras épocas e a divagações sobre possibilidades de vida. Essas divagações servem para evitar que Bloom pense no que fazer diante da situação em que se encontra:

Que jogo de forças, induzindo à inércia, tornava indesejável a partida?
 O avançado da hora, que torna procrastinatório: a obscuridade da noite, que torna invisível: a incerteza das vias públicas, que torna arriscado: a necessidade de repouso, que previne o movimento: a proximidade de uma cama ocupada, que previne a demanda: a prelibação do calor (humano) temperado pelo frescor (lençóis), que previne o desejo e torna desejável: a estátua de Narciso, som sem eco, desejo desejado. (JOYCE, 2012, L16050)

Porém, é chegada a hora de adentrar nessa paisagem tão evitada e Bloom passa a racionalizar a situação. Diante da paisagem que se apresenta, com os elementos que finalmente Bloom se permite encarar, ele percebe que o dilema da traição não é realmente um dilema, ele racionaliza o que sente e conclui que não é um problema, retomando a posse da cama e da esposa, como mostra o trecho a seguir, que ilustra a conclusão de Bloom depois de tudo que aconteceu ao longo do dia e dos anos de seu casamento:

Dai?
 Beijou os roliços melões amarelos de belos olores e anelos dos quadris dela, em cada roliço hemisfério melônio, em seu sulco amarelo e belo, com obscura prolongada provocativa melanobolorosa osculação. (JOYCE, 2012, L.16178)

E, com isso, a paisagem se abre para um horizonte de possibilidades a partir de tal interação, indicando que algo vai mudar, que a paisagem não será mais a mesma.

É interessante observar que Bloom está sempre inserido em uma paisagem predominante de elementos que remetem ao feminino. Ele se sente confortável neste ambiente. É o ambiente dele. Joyce representa a si mesmo na paisagem de Ulysses como Stephen, sua versão jovem e como Bloom, sua versão madura, mas também, ao concluir esse imenso retrato que a obra Ulysses pinta do ser humano e de suas várias facetas, podemos questionar se Molly não seria uma destas, sua versão mulher. Como se suas representações se transmutassem de Stephen para Bloom e deste para Molly.

Assim como Joyce, Molly também não tem uma visão muito simpática à religião apesar de ser católica. Ela tem uma visão das coisas que acontecem e que a cercam muito mais realista que os homens que a rodeiam. Ela não tem muito conhecimento acadêmico ou científico, mas ela tem conhecimento da realidade, de como a vida funciona, o que a torna mais preparada para lidar com o mundo que os cerca que Bloom ou Stephen. Molly é uma força da natureza, cuja resistência ao mundo é muito maior do que a dos homens que a cercam. Ela segue em frente. A maneira como Joyce a representa demonstra um imenso respeito e admiração por ela. Ela é o personagem que complementa a trindade de Ulysses. Stephen, Molly e Leopold Bloom, por isso acredito que Joyce representou-se a si mesmo nela também, de alguma forma.

3.3.3 Penelope

O último capítulo, que encerra a obra, é Penelope, que traça um óbvio paralelo com a esposa de Odisseu, que o esperou por dez anos. A paisagem configurada no Ulysses se completa com a paisagem de Molly Bloom, que esteve presente na paisagem de Leopold Bloom durante toda a narrativa. O último olhar sobre essa paisagem é o dela, e começa assim:

Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa de me pedir café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele ficava fingindo que ficava de cama com uma voz de doente posando de príncipe pra se fazer de interessante praquela velha coroca da senhora Riordan que ele achava que tinha bem na palma da mão e ela não deixou nem um tostão pra gente tudo pras missas pra ela e a alma dela maior mãodevaca do mundo (JOYCE, 2012, L6239)

Molly é uma mulher de origem latina, cuja mãe é espanhola e isso é frisado ao longo da obra, assim como nesse capítulo as paisagens de sua juventude em Gibraltar retornam. Ao encerrar a paisagem de Bloom, sabemos que ele foi sabatinado por ela quando se deitou e que omitiu muita coisa em suas respostas. É essa Molly que nos apresenta sua paisagem, num monólogo interior furioso, sem fôlego nem pontuação, difícil de entender em algumas partes, possibilitando mais de uma interpretação em outras. Seus sentidos são representados neste discurso irritado que oscila em relação ao marido, elemento central da paisagem dela, e que é intercalado por paisagens de outras épocas e pela presença de outros amantes, mas com Bloom inserido de alguma forma em cada uma delas, como nos exemplos abaixo:

assim eu gosto disso nele educado com as velhinhas assim e os garçons e os mendigos também (JOYCE, 2012, L16251)

e só porque eu odeio ficar batendo boca na cama senão se não for isso é alguma cadelinha que ele arrumou por aí em algum lugar ou cantou escondido ah se elas conhecessem esse aqui que nem eu conheço sim porque anteontem ele estava escrevinhando alguma coisa uma carta (JOYCE, 2012, L16265)

ele não se comportar e vou botar ele pra dormir trancado no porão do carvão com as baratas eu fico aqui imaginando se foi a dona Josie louca de feliz com as minhas sobras ele é um mentiroso tão safado também não ele nunca ia ter coragem com uma mulher casada (JOYCE, 2012, L 19097).

Molly se reflete e se refrata em Bloom, como se fosse o outro lado de uma moeda. Ela é o elemento que o completa pois possui as características que faltam ao protagonista, assim como Bloom possui as características que faltam a ela. Se Bloom é um homem com atitudes femininas, Molly poderia ser considerada uma mulher com atitudes masculinas pelos mesmos critérios. Ela deseja ser homem como Bloom desejou ser mãe, invertendo a representação dos papéis e remetendo à ideia de que o ser humano é complexo e que pode viver sentimentos opostos, algumas vezes ao mesmo tempo. Ela se percebe como mulher e reconhece a força que só uma mulher tem e que um homem jamais terá.

eu odeio ficar fazendo curativo e remedinho quando ele cortou o dedão do pé com a navalha cortando calo com medo de pegar tétano mas se fosse o caso de eu estar doente aí é que a gente ia ver quanta atenção só que claro que as mulheres escondem pra não dar esse trabalhão que eles dão (JOYCE, 2012, L16260)

ia ser muito melhor pro mundo ser governado pelas mulheres do mundo você não ia ver as mulheres saírem se matando e chacinando quando é que a gente vê uma mulher rolando por aí de bêbada que nem eles fazem ou jogando a última moedinha

que têm e perdendo nos cavalos sim porque uma mulher não importa o que ela faça ela sabe quando parar claro que eles nem iam estar no mundo se não fosse a gente eles não sabem o que é ser mulher e ser mãe e como é que eles iam saber onde é que eles iam estar todos se não tivessem todos eles uma mãe pra cuidar deles (JOYCE, 2012, L17066)

Assim como Bloom, Molly também cria um horizonte de expectativas com a possível convivência com Stephen e o que isso acarretaria em sua vida e na paisagem habitada por ela e por Bloom. Assim como Bloom tem Molly como o centro de seu pensamento e percepção, pois tudo conduz a ela, com Molly em relação ao marido a relação se dá da mesma forma. Tudo remete a ele como fator de irritação, mas também de orgulho e segurança.

O filho morto também aparece na paisagem de Molly, mas diferentemente de Bloom, ela se afasta destas imagens, como mostra o trecho:

acho que eu não devia de ter enterrado ele com aquele casaquinho de lã que eu tricotei chorando daquele jeito mas dar pra alguma criança pobre mas eu sabia bem que eu nunca ia ter outro a nossa la morte também foi mesmo a gente nunca mais foi a mesma coisa ah eu não vou mais me afundar nessa melancolia pensando nisso (JOYCE, 2012, L17071)

Não obstante, a paisagem dela traz a filha distante com mais frequência. A ausência de Milly é uma nova parte da paisagem a qual ela ainda está se acostumando. A traição de Molly é como a mortalha de Penelope. Ela trai porque precisa e porque esta é a única maneira de conseguir o tipo de atenção que deseja receber do marido. É o que ela precisa fazer para continuar casada com ele. Ela enfatiza várias vezes durante o capítulo como ele reage às traições, as quais ele finge não conhecer. As traições fazem parte do caminho que leva ao horizonte e ela está desfrutando disso, empolgada com Boylan, aguardando o próximo encontro. Suas razões ficam claras nesse trecho:

e pra que foi que deram esses desejos todos pra gente isso eu queria saber eu não posso fazer nada se eu ainda sou nova né me diga é de espantar que eu não seja uma velha megera encarquilhada antes da hora vivendo com ele tão frio nunca me abraça a não ser de vez em quando quando está dormindo o lado errado de mim sem saber eu imagino quem ele abraçou (JOYCE, 2012, L17043)

O tempo das paisagens internas corre em todas as direções e de todas as formas possíveis. Paisagens do presente, do passado e possíveis horizontes se entrecruzam, confundindo-se algumas vezes. A ausência de pontuação potencializa essa sensação. O sentimento de raiva cresce e, depois diminui, até se encerrar. A paisagem é construída

evidenciando essa raiva presente no discurso de Molly no que diz respeito a Bloom. No começo ela está estarecida pelo comportamento, depois a raiva vai aumentando à medida que ela vai lembrando das falhas dele e de atos praticados por ele, contrapondo muitas paisagens que Bloom reviveu durante toda a narrativa até ali, sob outra perspectiva. A raiva vai crescendo a ponto dela lembrar até de uma mulher que envenenou o marido.

No entanto, ao reviver essas paisagens, ela não tem como evitar perceber as qualidades que admira em Bloom e a sensação de raiva começa a diminuir, até ela admitir como realmente se sente frustrada por não ter relações com o marido há onze anos. Ela o ama e sente ciúmes dele. Ela não o enxerga como os demais o enxergam, assim como ele não a enxerga como os outros. Eles enxergam um ao outro de maneira única e complementar, que se representa no modo como ambos buscam um ao outro em suas paisagens reiteradamente, como fator de angústia (ou raiva) e alívio.

Se a paisagem de Stephen Dedalus pertence ao mundo das ideias, e a de Leopold Bloom ao mundo das sensações, a paisagem de Molly Bloom pertence ao mundo das emoções. A paisagem dela é representada através de ideias que remetem a diversos sentimentos que aparecem ao longo da narrativa. A raiva é o mais evidente desses sentimentos, mas existem outros, e todos eles se confrontam o tempo todo: o ciúme, a luxúria, a dor, o amor, a gratidão, a alegria. A alegria, especialmente, pode ser ilustrada no trecho final, que segue:

eu menina onde eu fui uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (JOYCE, 2012, L17158)

A paisagem, assim, se completa ao final da obra com o grande sim que Molly proclama, que representa o sim que Ulysses grita para a vida: Eu digo Sim!

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta jornada preciso confessar que está sendo bastante difícil abandonar Poldy, Stephen, Molly. Foram bons três anos, quase quatro, desde o processo seletivo em 2017 e todos os meses de lá até agora em que me dediquei ao estudo da teoria da paisagem, apresentada por minha antiga orientadora, professora Dr. Márcia Helena Saldanha Barbosa promovi uma troca de corpus (serei eternamente grata a meu atual orientador por ter aceitado) e minha praticamente total dedicação à análise da obra, a qual só foi possível devido à quarentena. No entanto, apesar de cansativo, foi também uma diversão muito grande, como montar um quebra cabeças (para o qual não encontrei todas as peças). Muitas vezes um alento em um período tão difícil não apenas da minha vida, mas da vida dos brasileiros em geral, acredito. Talvez por isso minha relutância em terminá-la. Eu acredito que a literatura cura, e analisar *Ulysses* em uma fase de tantas perdas me fez lembrar constantemente que a vida é alegria, mas também é luto. E que luto e alegrias se intercalam, estão presentes o tempo todo em nossas vidas de uma maneira ou de outra. E que o tempo passa enquanto nos movimentamos em direção ao horizonte derradeiro. Quase dois meses se passaram desde que encerrei a análise de Penelope, e o único caminho é o primeiro passo.

A proposta desta tese de doutorado era fazer uma análise de *Ulysses* sob uma perspectiva da teoria da paisagem de Michel Collot que, por sua vez, se baseia na fenomenologia de Merleau-Ponty. A teoria da paisagem de Collot postula que uma paisagem, assim como o sentido de um texto, é baseada na disposição dos elementos que a compõem. Ela é um espaço percebido por todos os sentidos do ser, acrescentados da maneira como esse ser vê o mundo, criando assim uma paisagem única. As relações de sentido se criam a partir da interação entre o local, a maneira como é percebido e como é representado. A paisagem, para Collot, é um fenômeno que resulta desse encontro. Ela é configurada pela interação entre o ser e o mundo – os agentes naturais e os atores humanos em constante relação, e a partir de uma produção em conjunto da natureza e da cultura em todas as suas manifestações. A interação entre os fatores culturais e naturais se estabelece na percepção e na construção da paisagem.

Para Merleau-Ponty, a expressão corporal e a significação, além de serem complementares, são essenciais à vida do homem. O corpo é visto como núcleo significativo

que tem na criação artística sua semelhança mais completa, no que diz respeito à expressividade e à originalidade. É o corpo que realiza a existência do sujeito por ser a possibilidade de habitar os ambientes que existem. O espaço só é acessível por meio do corpo. Tudo o que se sabe sobre o mundo está intrinsecamente ligado à experiência de mundo. É a partir dela que o ser cria sentidos para o mundo que o cerca, e que, por sua vez, se organiza em razão do espaço. Ser e mundo não se separam, quando se separam é por que o ser deixou de existir. É por essa razão que o sujeito é transcendental: ele é um “eu” corpo e um “eu” pensamento que não pode se dissociar do mundo. Como é no corpo que se efetiva a relação entre o eu com o mundo, ele acaba por se tornar fonte de significação da relação que existe entre eles.

Existe uma relação intrínseca entre os homens e o lugar, pois a existência é espacial. O homem se orienta e situa a partir de um lugar e, ao habitar esse lugar, o homem vivencia experiências que geram significações que, por sua vez, estão ligadas à forma como se percebe o mundo, carregando o espaço de significados e de valores que são únicos, pois a experiência com o mundo é singular para cada um. Por essa razão, o ambiente acaba por ser único para cada indivíduo, que o percebe à sua própria maneira. As percepções, naturalmente, são construídas a partir da relação do sujeito com um lugar específico, que é o resultado de sua história e de sua experiência individual naquele espaço, com aqueles indivíduos que ali coabitam.

A paisagem de *Ulysses* se configura nas interações dos seres que se movem em Dublin em direção aos seus horizontes, assim como as relações da humanidade, que caminha rumo à sua finitude. Os elementos que compõem a paisagem remetem constantemente à ideia de vida e de morte como um ciclo que está sempre se repetindo e acompanhando o ser humano em sua vida diária. Tudo é vida e tudo é morte, e a vida nada mais é que um caminho até a morte. A vida é apresentada em todas as suas cores, nos mais diversos aspectos, tecendo relações com sons, sabores e cheiros. Nada é esquecido. A morte é constantemente lembrada de todas as formas possíveis. A paisagem é configurada, ao longo de toda a obra, de forma a evidenciar a dualidade entre vida e morte, não como oposição, mas como ideias complementares que não se desvinculam. E, a partir disso, tece-se uma rede de relações entre o lugar e o ser, cujos olhares e sensações se manifestam na percepção desta vasta paisagem. Nesse sentido, as paisagens de Stephen Dedalus, Leopold e Molly Bloom surgem aqui como referência para a

percepção dessa paisagem maior que é a obra em si. As paisagens de Stephen, Poldy e Molly são olhares complementares para a percepção do objeto que, somadas às paisagens de alguns outros personagens, nos remetem à ideia de universalidade, à impressão de que determinadas situações poderiam acontecer com qualquer um em qualquer lugar.

O movimento constante mostra que nada para, que a vida não para e, enquanto isso, o tempo passa, pois o movimento também marca a passagem do tempo. O corpo humano é o conjunto das ruas da cidade. A paisagem de *Ulysses* pode ser analisada em camadas: na primeira temos a forma, que precisamos vencer para entender a segunda camada, que é aquilo que acontece. A terceira camada é o que está por trás da trama, as relações entre o que acontece e o que isso representa. A quarta camada é referente à mimesis da vida real e suas relações com a paisagem. A quinta camada é o âmbito universal da obra, apesar de estar restrita às ruas de Dublin.

A paisagem de Dedalus é marcada pela culpa. Ele não consegue superar a culpa que sente diante da morte da mãe e se encontra perdido, atormentado pelo luto e sem saber para onde ir, cercado por um grupo de indivíduos com os quais não se identifica. Dedalus anseia por se desgarrar desse grupo e seguir adiante, mas não consegue e acaba se entregando à bebida e à farra e permanecendo. Ele precisa romper o círculo e seguir em frente. Sua paisagem é configurada com referências ao mundo das ideias, dos aspectos intelectuais do ser. Stephen pensa muito rápido, em mais de uma língua, faz conexões e piadas que não são compreensíveis por qualquer pessoa, mas ele é ainda muito jovem e inexperiente, e necessita de alguém que lhe estenda a mão e lhe mostre o caminho, papel que seu pai não quis cumprir. Ele representa o potencial da juventude, desperdiçado por falta de orientação.

Stephen Dedalus não busca um horizonte naquele momento. Ele está parado, estagnado. Ele não sabe o que quer. Seus horizontes são sempre imediatos, visando necessidades imediatas, que geralmente são satisfeitas pela alienação trazida pela embriaguez. As relações que Stephen estabelece são sempre superficiais, e ele parece preferir ficar a sós com seus pensamentos em sua paisagem interna do que na presença de seus companheiros na paisagem externa. A paisagem externa e interna de Stephen são sempre bem marcadas, e ele passa mais tempo na interna.

A primeira parte de *Ulysses* é dedicada à paisagem de Stephen. Os três primeiros capítulos da obra mostram as relações de Stephen com a paisagem em que habita. Na segunda

parte temos a paisagem de Leopold Bloom. Os três primeiros capítulos da segunda parte acontecem de forma paralela aos três capítulos da primeira parte.

A paisagem de Bloom, diferente da de Dedalus, é marcada pelos desejos e sensações corporais, assim como pela necessidade de satisfazer esses desejos e compreender as sensações de prazer momentâneo. Essas sensações são usadas como fuga de outras menos prazerosas, que remetem a personagem à morte do filho ou o suicídio do pai, ou a seu relacionamento com Molly. Seu horizonte é a busca por um acordo com seu próprio eu para sair da situação onde se encontra estagnado há 11 anos, desde que seu filho morreu. Ele mesmo caminha em direção à própria finitude enquanto se movimenta pelas ruas de Dublin, evitando o caminho de volta para casa.

Bloom não é visto pelos demais habitantes da paisagem que ocupa como parte do grupo. Ele sempre é visto com desconfiança, visto como um estrangeiro, por não compartilhar de hábitos e peculiaridades que unem os demais membros do grupo. Bloom também não parece interessado em ser parte do grupo, além de se perceber como diferente dos demais em muitas situações. No entanto, Bloom verdadeiramente simpatiza com o ambiente feminino ao seu redor. Da gatinha que ele mima à esposa do amigo que está há três dias em trabalho de parto no hospital, todas são vistas com simpatia. Ele se reconhece muito no gênero feminino. No auge do sonho/alucinação em Circe, ele chega a elucidar que “quer ser mamãe” e chega a ser transformado em uma mulher, retomando a ideia da transmutação que aparece diversas vezes no decorrer da obra. A ideia de transmutação está inserida de diversas formas e várias vezes na paisagem de Ulysses, especialmente na paisagem de Bloom.

Vale ressaltar que Leopold Bloom é uma pessoa diferente das demais pessoas daquele período, possuindo visões de mundo muito mais próximas do homem do século XXI, como sua empatia por animais, por exemplo. Ele não se relaciona com os animais, por exemplo, como a maioria das pessoas no início do século XX o fazia. Bloom não enxerga as mulheres como seus pares masculinos, pelo contrário, ele respeita as vontades da própria esposa. Ele tem um lado feminino, desejos masoquistas, consome comidas estranhas ao extremo, aprecia coisas que os demais não apreciam.

A paisagem de Molly, em contrapartida, só surge no final e é configurada em forma de monólogo sem pontuação e sem fôlego, como uma força da natureza que começa de forma avassaladora e, aos poucos, vai se acalmando lentamente até finalmente acabar. Ela faz um

contraponto a muitas paisagens que Bloom evidencia ao longo da obra, pois sua paisagem é a paisagem dos sentimentos. Sentimentos como amor, ódio, frustração permeiam a paisagem de Molly, ela sente tudo que lhe acontece com profundidade e isso faz com que enxergue o mundo com mais clareza do que todos os homens que a cercam. A personagem sabe aceitar o que a vida oferece e fazer o melhor com isso. Para além disso, ela não parece estar apaixonada por Boylan, ao contrário, parece frustrada por esperar de Bloom uma reação que ele não pode ter. Ela também anseia por uma mudança, e essa mudança é seu horizonte.

Ao procurar fazer uma síntese das ideias que remetem às paisagens dos três protagonistas, é possível afirmar que todos estão estagnados de alguma forma e todos tem como horizonte uma mudança, para bem ou para mal, que quebre essa estagnação. Temos a paisagem das ideias, a paisagem das sensações e a paisagem dos sentimentos que, basicamente, representam a paisagem da vida: um ciclo de vida e morte, permeado por ideias, sensações e sentimentos.

A cidade de Dublin é uma paisagem viva, em interação com seus seres em constante interação entre eles mesmos, em todas as suas cores, sons e cheiros, representados na obra. E o que, num primeiro momento parece ser Dublin, quando observado atentamente passa a ser qualquer lugar do mundo, em qualquer época, pois nessa paisagem são representadas situações, ideias, sensações e sentimentos universais.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ida Ferreira. FEITOSA, Marcia Miguel. (Org). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Niterói: EdUFF, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail.. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- BLOOM, Harold. *Cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BRADBURY, Malcolm. MCFARLANE, James. *Modernism: a guide to European literature 1890 - 1930*. London: Penguin books, 1991.
- BULSON, Eric. *The Cambridge introduction to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- BURGESS, Anthony. *Rejoyce*. Cambridge: Galileo Publishers, 2019.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5700412/mod_resource/content/1/A%20arte%20como%20procedimento.pdf. Acesso em 10 nov. 2021.
- ELLMAN, Richard. *James Joyce*. São Paulo: Globo, 1982.
- HERR, Cheryl. Arte, vida, natureza e cultura, Ulysses. In: NESTROVSKI, Arthur. (Org.). *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HOMERO. *Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. London: CRW Publishers, 2005.
- JOYCE, James. *Dubliners*. London: CRW Publishers, 2005.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London: Wordsworth Classics, 2010.

JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. *Ulysses*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. (Kindle Edition)

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

NEGREIROS, Carmen; ALVES, Ida; FEITOSA, Márcia Miguel. *Literatura e paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

NESTROVSKI, Arthur. (Org) *Riverrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SARTRE, Jean- Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis: Vozes, 2014.

SARTRE, Jean- Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2016.

SARTRE, Jean- Paul. *A transcendência do ego*. Petrópolis: Vozes, 2018.