

**ULISSES ÀS AVESSAS:
AS MUITAS VOZES E POUCAS MÁSCARAS DO CARNAVAL OBSCURO DA MENTE HUMANA**

Eduarda da Matta¹

Ulisses, de James Joyce, é um livro formado a partir de pastiches, colagens, tanto no que diz respeito à linguagem, como nas referências e técnicas narrativas. E se a estrutura do romance é assim, a constituição do eu dos seus personagens também o é. Ele se forma a partir de pedaços dos outros, e pelos olhos do outro. Sendo assim, a obra possui vários pontos de vista, estes que são formas distintas de discorrer sobre seus mistérios centrais, e que são fundamentalmente relacionais. Procurou-se, então, de maneira bem breve e objetiva, estabelecer uma relação entre essa multiplicidade de olhares e de vozes presentes no romance com a teoria da polifonia, de Mikhail Bakhtin, como também ao conceito de carnavalização deste mesmo autor. Cabe lembrar que a preocupação maior deste artigo está focada nas mensagens dos próprios episódios, sendo meu objetivo com a aplicação das teorias de Bakhtin propiciar um olhar a mais para essas leituras. Para a análise, utilizarei dois episódios em específico: Nausícaa e Circe, escolhas justificadas pelas suas singulares vozes e possível aplicação das teorias bakhtinianas. A relação eu – outro presente nos estudos de Bakhtin, se aplicado a *Ulisses*, torna-se, por assim dizer, um problema. Quanto mais fragmentados estão os eu's do romance, mais similaridades eles possuem, formando algo maior, e transcendente.

Cada episódio do romance possui uma voz, um estilo, e o que é consideravelmente relevante no texto não está no texto. *Ulisses* tem em sua forma uma estrutura aparentemente não organizada, mas a organização interna do romance é perfeita. Em tudo há relação; tempo, datas, fatos, história, literatura e personagens. O narrador assume a voz dos personagens, narrando pelos seus olhos, mas sem invadir a primeira pessoa da narrativa, acompanhando o desenvolvimento e crescimento dos mesmos. Narrador que nunca descreve, sempre encena. Faz o

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Área de Estudos Literários. Linha de Literatura, História e Crítica. E-mail: eduarda.d.matta@gmail.com

leitor sentir os efeitos que quer demonstrar no livro, não se limitando a apenas contar como foi, ou o que se passou. Se há confusão na mente de um personagem, confuso ficará o leitor também, e por vezes, ele mesmo, o narrador, quando se trata dos fluxos de consciência de Dedalus e Bloom, protagonistas do romance.

Mikhail Bakhtin, como se sabe, reservou grande parte de seus estudos às obras de Dostoievski, ao mesmo tempo em que não se manifestou em relação aos romances de Joyce, qual autor se enquadraria no seu campo de análise tão bem, ou melhor – ousou dizer –, que Dostoievski. Com relação à polifonia, de início pode-se dizer que um romance não a usa, ele é, ou não, polifônico. Portanto, a polifonia não é uma ferramenta, e sim uma definição.

A polifonia, numa perspectiva bakhtiniana, caracteriza-se pela radicalização do processo de descentramento da linguagem, sendo responsável por tornar o romance uma manifestação multívoca, em que as mais diversas vozes sociais encontram um espaço de emissão. O discurso polifônico do romance é constituído não apenas pelas vozes das personagens representadas, mas também pelas vozes dos diferentes gêneros que se encontram na sua origem. (AMARAL, 2000, p.100).

Ulisses sustenta uma voz plenivalente. Seu narrador, como brevemente exposto, está no mesmo plano dos personagens, sem orientar o leitor e realizar o papel de controle da narrativa. Coloca o “eu” fora do leitor, tornando-se fragmentado, perdido em meio às vozes dos personagens. Há, portanto, uma igualdade de níveis e uma variedade de discursos no romance, assim caracterizando-o como polifônico. Como dito, o romance em questão não tem um estilo próprio, mas tem todos os possíveis. Cada episódio tem sua própria sustentação, sua própria voz, e é a partir desse ponto que iniciaremos nosso olhar para dentro da obra joyciana.

NAUSÍCAA

Em *Nausícaa* há uma mudança de mundos na transição do dia para a noite; momento em que o sol está se pondo no romance. O episódio, portanto, é dividido em duas partes: o da gramática do dia, o mundo flexível; e da gramática confusa da noite e seus fluxos de consciência; considerando o fato de que as leis que regem a noite e o dia não são as mesmas. Bloom está na

beira da praia, sozinho “em cena” – pois o narrador se reduz ao ponto de o leitor se questionar se ele não está dentro da consciência do personagem–, e entra num jogo sexual com a garota que avistou na areia; ele se masturba e Gerty (a garota) resolve participar, insinuando-se e trocando olhares com ele.

Ponto relevante é que Gerty vai envelhecendo ao longo do episódio na medida em que vai se tornando uma possível cobiça sexual de Bloom. Este que deveria tentar “protegê-la”, por assim dizer, pelo fato de que ela e sua filha têm basicamente a mesma idade, não o faz; talvez para negar a aceitação da sexualidade da filha. É nesse momento que Bloom passa de vítima a vilão. Seu relógio pára no instante em que acontece o adultério de Molly (sua esposa vai/está se relacionando com Boylan), e a partir daí é que ele passa a ser vitimizador, pois flerta com uma menina e suja suas calças com esperma.

Como dito anteriormente, Nausícaa é dividida em duas partes, e também possui duas vozes. A voz que narra a primeira parte é divertida; percebe-se que existe uma relação entre seu tom e o mundo de Gerty, havendo uma fusão entre a técnica de aproximar o narrador e o personagem, e a do pastiche da literatura da personagem. Há um considerável espaço para a apresentação de Gerty, esta descrita como perfeita, mesmo quando se fala das suas deformidades, como se pode perceber quando feita a descrição de seu pé:

Bertha Supple é que contara certa feita isso a Edy Boardman, uma *mentira deliberada*, quando ela esteve de armas desensarilhadas com Gerty (os companheirismos moçoilescos têm é claro seus pequeninos arrufos de tempo em tempo como o resto dos mortais) e pedira a ela que não passasse adiante pelo que quer que ela fizesse que fora ela que contara a ela ou ela nunca mais falaria com ela de novo. Não. O seu a seu dono. Havia um refinamento inato, uma lânguida hauteur reginal em Gerty que eram iniludivelmente evidenciados em suas mãos delicadas e *meios-pés curvados*. (JOYCE, 1980, p. 401, grifos meus).

Estar na consciência do indivíduo quando ele já não está na sua consciência. É assim que se desenvolve a segunda parte do episódio. Bloom está exausto, passou o dia fora de casa, com uma pesada roupa de luto, e ainda por cima se masturbou. Sua consciência vai se perdendo em meio ao cansaço físico e emocional, pois, mesmo tentando esconder de si mesmo e do leitor, sabemos que o nebuloso pensamento de Molly cometendo adultério o perseguiu durante todo o dia.

A voz que narra Nausícaa é diferente das outras vozes encontradas ao longo do romance. A ideia que se tem é que se trata de uma voz imatura, abusiva do ponto de apelação a convencer o leitor de que Gerty é “perfeita”. Mas quem era Gerty? Dedalus, logo no início do livro, conversa com uma aluna chamada Gerty (p.34), que é uma criança. Agora, em Nausícaa, esse mesmo nome reaparece, mas no corpo de uma menina, e que, ao longo do episódio, vai envelhecendo aos olhos do leitor. Mais à frente ainda nos depararemos com uma personagem usufruindo do mesmo nome, esta prostituta na madrugada dublinense, e que se remete a Bloom, com a seguinte frase: “Tu que viste todos os segredos de minha gaveta do fundo. Seu sujo de homem casado! Te amo por ter feito isso em mim.” (p.502). Focando-nos somente na Gerty de Nausícaa, o que se tem a dizer sobre ela e sobre o discurso que a descreve, é que se trata de uma voz de mundo de dicção folhetinesca para senhoras, por sua vez, às avessas. Há uma destruição do recurso romântico quando se incorpora o mesmo discurso romântico. O episódio é narrado pelos olhos de Gerty, pela sua concepção de mundo. Este que é apresentado com perfeitas falhas, as quais são características da personagem, obcecada pela perfeição estética e moral que não alcança.

Ela era tida como bela por todos os que a conheciam *embora*, como as gentes diziam com freqüência, ela fosse mais Giltrap do que MacDowell. Seu talhe era esbelto e gracioso, inclinando-se mesmo para a fragilidade, mas esses gelóides de ferro que ela vinha tomando ultimamente lhe tinha feito um mundo de bem muito maior do que as pílulas femininas da Viúva Welch e ela se sentia muito melhor daquelas perdas que costumava ter e daquele sentimento de cansaço. O palor cérico das suas faces era quase espiritual em sua pureza ebúrnea *embora* sua boca de rosa em botão fosse um autêntico arco de Cupido; *gregamente* perfeito. (JOYCE, 1980 p.401, grifos meus).

Há uma necessidade de aceitação da sua parte, e ela precisa acreditar que as pessoas a vêem da maneira como é aqui descrito. Gerty projeta tal perfeição, mas tem consciência das suas falhas e impossibilidades. No início do episódio, o discurso é enredado limitando o conhecimento da sua verdadeira face. Mas no decorrer da narração, ela acaba se mostrando, aos poucos, ao leitor; e quanto mais ela se mostra, mais é perceptível o rancor presente no discurso, e o discurso romântico de outrora, agora desmoronará.

CIRCE

Em Circe, episódio central de *Ulisses*, há um contraste no que diz respeito ao modo de narrar os fatos. Aqui não há narrador; o episódio se dá de forma dramática, como um palco teatral em que os atores encenam e vestem as mais diferentes máscaras dos seus inconscientes. Mas ao mesmo tempo em que o episódio é apresentado pelo recurso dramático, seu uso tem como objetivo a exposição de algo “antiteatral”, por assim dizer. Exclui-se a voz narrativa para uma maior aproximação da realidade dos fatos, para narrar o simbólico, o alegórico, o que num palco de teatro se tornaria praticamente impossível de representar, a saber: algo que está fora da cena, que acontece dentro da mente dos personagens, aparecendo no romance como alucinações. Tais alucinações constituem aproximadamente 70% do episódio, sendo apenas de 30 a porcentagem das ações, dos fatos que “realmente” acontecem. Como sabemos, não há um narrador atuando em Circe, de modo que a realidade, as alucinações, o que é alegórico e o que é simbólico, é narrado da mesma maneira, no mesmo nível em que são narrados os fatos reais do restante do episódio e, por conseguinte, do livro. Ao leitor o episódio é ofuscado em meio a uma nebulosa dúvida de em quê e até onde se pode acreditar no que está sendo dito.

Como em todo romance, *Ulisses* tem em seu narrador, mesmo sendo este em terceira pessoa, alguém que tenta persuadir o leitor naquilo que diz. E isso vale também para os personagens, cada qual com sua memória e versão. Mas o palco de Circe não admite atuações, e é neste episódio que as verdades íntimas dos personagens vêm à tona. Assuntos complexos, delicados, universais, que permeiam o inconsciente e até mesmo o consciente obscuro dos personagens, em Circe são discutidos abertamente, em forma de alucinações.

Tanto Dedalus quanto Bloom (personagens centrais da obra *Ulisses*) estão em um prostíbulo. E com o correr da noite, ambos têm alucinações que trazem ao leitor informações e segredos, por assim dizer, omitidos, recalcados pelos personagens durante todo o restante do livro. Bloom, além de outras inúmeras transformações, “se torna” mulher em determinado momento do episódio, como percebemos no seguinte trecho:

BLOOM: Oh, eu desejo tanto ser mãe.

A SENHORA THORNTON: (*Em traje de enfermeira*) Abraça-me forte, meu bem. Você estará livre em pouco. Forte, meu bem.

(Bloom abraça-a fortemente e pare oito infantes machos amarelos e brancos. [...]) (JOYCE, 1980, p.546, grifos no original).

Tal transformação de Bloom simboliza um rompante com toda sua postura superficial que para nós leitores é mostrada no restante do livro. Seus sonhos de grandeza são derrubados pela imperfeição do seu moral. Como se a partir desse fato, que na verdade não passa de uma alucinação, Bloom tivesse seu orgulho esmagado pelo sentimento de culpa e perversão que até então estavam apagados aos olhos dos leitores.

Dedalus, por sua vez, enxerga sua mãe também por meio de uma alucinação:

(A mãe de Stephen, emaciada, emerge rígida do chão em cinza-lepra com uma coroa de marcescidos botões de laranja e um véu nupcial estراçalhado, a cara carcomida e desnasada, verde do mofo tumbal. Seus cabelos são escassos e achatados. Fixa as vazias órbitas azulbordeadas em Stephen e abre a boca desdentada emitindo uma palavra silente. Um coro de virgens e confessores conta desvozeadamente.) (JOYCE, 1980, p.615, grifos no original).

Os recursos utilizados nesse episódio são elencados: ao que os personagens dizem e falam, ao que a narrativa diz, à imaginação narrativa, e ao que os personagens imaginam, cabendo aqui os exemplos acima citados das alucinações de Bloom e Dedalus. Essa diversidade de técnicas aplicadas pela liberdade de transformação e, por sua vez, de discursos e perspectivas oferecidas ao leitor, podem nos remeter ao que Mikhail Bakhtin chama de Carnavalização.

A carnavalização é, segundo Bakhtin, a representação artística da subversão contra as convenções e a proposição de uma nova ordem, que é, na verdade, a desordem, baseada na vida do instinto individual, que deseja a igualdade e a quebra das hierarquias. Isso é textualmente obtido pela ausência de monologismo e pela crítica (paródica) de tudo o que é ideal. (BAKHTIN, 1987 apud FRANZ, 2008).

Como exemplos da carnavalização encontrada no presente episódio, ao mesmo tempo conflitando com a imagem clara e leve do carnaval, temos um cenário todo às avessas, representativo da cidade, também às avessas, a qual engole na sua escuridão noturna o avesso dos personagens. Temos, portanto, em Circe, o lado sombrio do carnaval, uma inversão de valores Linguagem. São Carlos, v. 23 (1):2015

morais, como foi levemente discutido com relação ao Bloom no trecho citado. Há a queda do rei, de maneira conotativa, com Bloom e seu moral; e denotativamente com Dedalus, que cai em frente ao prostíbulo. As leis que regem esse episódio são diferentes das do restante do livro; os homens aqui viram mulheres, estas que, por sua vez, viram homens. Enfim, cenário representativo do apocalipse. Não podemos deixar de lembrar, nesse momento, que *Ulisses* é “inspirado” na *Odisséia*, de Homero; e Circe, nesta epopeia, era uma feiticeira que transformava as pessoas em porcos. Em Joyce, essa “transformação” também ocorre, mas conotativamente, pois tal episódio mostra o lado subumano das pessoas, suas sombras e sua podridão.

Tratando da simbologia das alucinações dos protagonistas do romance, é possível dizer que é a partir dos seus mundos, cada qual com sua referência, que surge o apocalipse. Dedalus “aborda” nas suas alucinações questões externas, universais – relacionadas ao mundo, religião e até à própria literatura –; de outro lado, Bloom fixa-se no seu eu obscuro na relação com a morte do filho e com o adultério de Molly. Há também a queda de Dedalus, que representa o triunfo (às avessas) do homem racional. Bloom, no decorrer do episódio, não tem queda nem ascensão; ele se resolve quanto ao fantasma da morte do filho, mas em relação à traição da Molly não. Quanto a isso, Bloom foge de si mesmo, pois quando fica nervoso pensa na bunda da esposa e tudo, superficialmente, melhora; como se a Molly (em imagem) fosse a estabilidade que ele necessita para encarar os problemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ulisses tem, como todo livro, um tema central; o qual é: o pai sem filho, e o filho sem pai. Bloom, o pai, teve um filho que morreu, cuja morte representa, no romance, o fim de seu casamento, bem como serve para classificá-lo como um herói completo: é filho, pai, marido e chefe. Dedalus, no entanto, tem um pai que está vivo, mas não se faz presente em sua vida. Na saída de casa, em conflito, Dedalus é perseguido pela imagem da mãe morta e do pai que o importuna. O romance todo se passa no dia 16 de junho de 1904, uma quinta-feira, na cidade de Dublin, na Irlanda.

O livro tem dois começos. O primeiro, pela visão de Dedalus, e por Bloom, no quarto episódio. E esses dois personagens, cada qual com o seu mundo e o seu narrador, permeiam todo

o romance refletindo sobre suas questões existenciais, com o peso intelectual que lhes é permitido, mas sem se encontrarem durante boa parte do dia. O leitor, na medida em que conhece um pouco da mente de Dedalus e Bloom, percebe que os dois carecem da contemplação do olhar do outro para um crescimento interior e o preenchimento dentro de si só alcançado por uma figura masculina fraterna. O livro, a partir da mente dos personagens, volta-se para si próprio e discute questões de linguagem. Temos, ao longo do romance, como já dito, vários estilos linguísticos e pensamentos referentes a eles; o que ocasiona um apagamento do estilo autoral em prol da voz dos narradores e também dos personagens. O estilo, a singularidade e a particularidade são ridicularizados em *Ulisses* a partir da incorporação; e a autonomia do narrador, já se nota a partir do primeiro episódio, mostra a autoridade do estilo joyciano, que não tem estilo nenhum, e tem todos ao mesmo tempo.

Nausícaa e Circe. Dois episódios-chave do romance. Em Nausícaa, Bloom está na mesma praia em que Dedalus esteve pela manhã, e se depara num jogo sexual com uma menina, que ao longo do episódio vai envelhecendo. A voz do episódio é, sobretudo, infantil, o que nos faz pensar ser da própria Gerty. Circe, episódio sem voz, constituído por atuações corporais e mentais, é o que nos permite olhar pelas entranhas dos personagens, e vê-los sustentados por si mesmos, sem máscaras e apoios. Em Nausícaa, é jogo teatral, jogo de corpos, de olhares, de cobiça; em Circe, episódio dramático, é a abertura total dos personagens para o leitor.

Voltando a Bakhtin, sabe-se que, mesmo de maneira muito breve, houve a tentativa de classificar *Ulisses* como polifônico, bem como de refletir sobre a teoria da carnavalização em parte do romance. Nausícaa, episódio de voz diferenciada, variando, ou talvez ampliando, o grau de visão do leitor para a obra, pode ser aplicado à carnavalização. Se fizermos outra leitura, percebendo Gerty como um fetiche de Bloom, ele na sua mente pode vê-la como bem entender: criança, moça, velha, atribuindo a ela o personagem que preferir. Ao mesmo tempo em que em Circe a polifonia aparece de maneira esquizofrênica, com a confusão das vozes das mentes dos personagens, deixando o leitor desconfortável e inseguro para perceber os limites do real, da imaginação, da alucinação, das mensagens e dos desejos, como um peão que não se deixa cair, pois não pára de rodar. Esse é *Ulisses*, um livro às avessas, com muitas vozes e poucas máscaras no carnaval obscuro que é a mente humana.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Maria de Fátima Carvalho do. **Bakhtin e o discurso do romance**: um caminho para a releitura da narrativa brasileira. Dissertação de Mestrado em Letras – PUC–Pelotas, 2000. Disponível em: <http://www.ucpel.tche.br/poslet/dissertacoes/Mestrado/2000/Bakhtin_e_o_discurso_do_romance-Maria_do_Amaral.pdf> Acesso em: 21 set. 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. Teoria da enunciação e problemas sintáticos. In:_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.
- FRANZ, Marcelo. Zoomorfismo e hibridismo humano–animal na ficção: situações e significações. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP, São Paulo. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/MARCELO_FRANZ.pdf>. Acesso em: 20 set. 2010.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. Prosaística e a linguagem do romance. In:_____. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. São Paulo: Edusp, 2008.