

UM CORPO-A-CORPO COM HOMERO E JOYCE: DO MEIO-DIA DE LEOPOLD BLOOM AO COTIDIANO DE HOJE EM DIA

André Luis Mitidieri-Pereira
PUCRS

Durante a jornada de 16 de junho de 1904, e por duas horas iniciais da madrugada que lhe sucede, a manhã narrada nos três primeiros capítulos do *Ulisses* de James Joyce,¹ e os personagens que cobram vida nesse romance, dão lugar a outros corpos proeminentes, a compartilharem do mesmo intervalo matinal, mas em outra seção narrativa. O corpo de Telêmaco, filho do Ulisses d'*A Odisséia*,² e repetido com diferença em Stephen Dedalus, não só se ausenta dos capítulos quatro e cinco, de abertura da segunda divisão do livro de Joyce, como irá se contrapor ao de Leopold Bloom, filho de um judeu húngaro emigrado.

A perambular pela cidade de Dublin, Bloom gasta todo o dia, entre outras coisas, no ato de remoer: a preocupação com Milly (sua filha adolescente); o suicídio do pai; a falta do filho; a obsessiva suspeita de ser traído pela mulher. Joyce não se interessa apenas pelo diálogo homérico. Além da ampla rede intertextual com a cultura inglesa, irlandesa, judaica e ocidental, configura várias situações que projetam ao futuro, muitas delas, pertinentes ao cotidiano contemporâneo ocidental.

Estaremos então a sobrepor três níveis de referência neste estudo comparativo: o intertexto clássico, o contexto com que a obra joyceana dialoga e sua recepção atualizada. Entre vários elementos que permitem ler *Ulisses* em co-relação com temas vigentes no século XXI, as ruas dublinenses podem operar como os modernos consultórios psicanalíticos. A substituição do espaço clínico fechado pelos espaços abertos da capital irlandesa transporta, via metáfora, os significados de uma possível análise psicológica à linguagem do autor, desvelado em seu personagem *flâneur*, e à totalidade do texto por ele escrito.

Similarmente à estada de Odisseus em Ogígia, por sete anos nas mãos de Calipso, Leopold Bloom igualmente se torna prisioneiro, ainda que por pouco tempo. No número sete de Eccles Street, inverte costume de onze anos, servindo café na cama para a esposa,

¹ JOYCE, 2005. Essa obra será referida por U.

² HOMERO, 2004. Quando citado, tal livro terá por referência apenas **Od**.

Molly Bloom, uma soprano nascida em Gibraltar. Lembra assim a mesa posta pela dissimuladora ninfa ao rei de Ítaca. Do mesmo modo, em páginas que trilham as vias contíguas da ingestão e da excreção, o rim de porco, cozinhado pelo sujeito romanesco, relaciona-se à água, ao néctar e à ambrosia (comida e bebida dos deuses).

Os rins simbolizam a força genética, bem como a força de resistência frente às adversidades, e Odisseus precisa enfrentar diversos obstáculos na epopéia de Homero. Após abandonar o “umbigo do mundo”, esse filho de Laertes tem sua balsa despedaçada por Posêidon. Favorecido por Palas Atenéia, o herói agarra-se a um rochedo e se salva, embora certas partes de seu corpo tornem-se semelhantes a polvos, quando retirados dos locais onde vivem: “uma porção de pedrinhas agarradas às ventosas: eram assim que estavam as fortes mãos de Ulisses, com fragmentos de pele e de carne e pedacinhos de pedra nos dedos, quando a vaga o arrastou” (Od. p. 67).

No *Ulisses* de Joyce, o personagem também sai de casa, mas a inversão paródica transforma em um banheiro mofado aquela acolhedora ilha, onde o herói épico cai nas graças e garras de Calipso. Por seu turno, o sublime amor, do mortal com a deusa, transmuta-se nas evacuações intestinais e urinárias de um homem comum. Resultante da ira divina, a tempestade do texto de Homero igualmente põe-se às avessas. O fenômeno natural, dessacralizado, acalma-se desde o interior para o exterior; dissipa-se no vaso sanitário: “Espero que não seja grande demais para não provocar hemorróidas. Não, justo o tamanho. Assim. Ah! Prisão de ventre. Um tablete de cáscara sagrada” (U. p. 79).

Sentado sobre os próprios odores, que se elevam, Bloom olha “para trás, para o que tinha lido e, enquanto sentia a urina fluir tranqüilamente, invejava brandamente o Sr. Beaufoy que tinha escrito isso e recebido pagamento de três libras, treze e seis” (U. p. 79). Esse autor do *Golpe de mestre de Matcham*, cujo nome se assemelha ao verbo *To Befoul* (sujar, cobrir com imundície), representaria o próprio Joyce quando jovem.

As referências a um pseudônimo utilizado pelo escritor e ao humor britânico ampliam-se pelo fato de a unidade monetária inglesa também designar uma medida de peso e de ar comprimido, assim como um curral para gado. Isso tudo vem corroborar o sentido paródico do texto, assinalando uma das propriedades do riso: inverter autoridades.

Da mesma maneira, mas com sentido erótico, a gruta da ninfa, aliada aos tons transitórios do dia se impondo, do chá quente avermelhado, dos carvões alaranjando-se na lareira, funcionam como preliminares de “Os Lotófagos”. Regido pelos órgãos genitais, tal capítulo associa-se a episódios homéricos anteriores à chegada de Odisseus na cidade dos feácios, onde os irá narrar. Descoberto na praia, fraco e debilitado, pela princesa do reino em que aporta, ele “quebrou um ramo cheio de folhas e colocou-o diante de si, para esconder a nudez do seu corpo. Avançou, então, como um leão das montanhas, orgulhoso de sua força, que caminha sob o vento e a chuva [...]” (Od. p. 72).

Ao passo que o personagem épico, sem qualquer trapo sobre o corpo, junta-se a um grupo de garotas, Bloom chega sozinho à frente da Companhia de Belfast do Chá Oriental, aparamentado com chapéu, colete e uma carteira em couro de qualidade superior. Se o personagem de Joyce apanha clandestina correspondência pornográfica na agência dos correios, o mais caro desejo da filha do rei homérico, Nausicaa, é ter “marido e lar, e um só coração, pois nada é mais precioso do que duas pessoas de um só coração, vivendo juntas, como esposo e esposa” (Od. p. 73).

Depois de o Ulisses grego ter se lavado e vestido as roupas que a princesa mandara, Atenéia torna-o mais alto, mais forte e lhe dá uma forte cabeleira. A deusa cobre de beleza e graça o aqueu, de modo que ele outra vez se assemelha a um deus, distanciando-se da antiga imagem física. Por sua vez, Leopold Bloom, cujo sobrenome remete à florescência, é dissimulado como Henry Flower, por uma correspondente secreta. No dia primaveril, esse é o nome que consta na carta da qual ele é destinatário.

A ocultação da identidade pelo disfarce lembra os atuais disfarces em mensagens eletrônicas trocadas pela Internet, quando muitos correspondentes virtuais, na prática, nada correspondem às inventadas descrições de suas aparências. Navegando em retorno ao intertexto, enquanto Penélope espera por Ulisses em casa, a tecer e destecer já tão famosa colcha, Molly Bloom e Mrs. McCoy irão cantar em Belfast.

A inversão é estendida a uma problematização de gênero, notada na encenação de Hamlet: “Personificadora masculina. Talvez ele fosse uma mulher. Por que Ofélia cometeu suicídio. Pobre papai! Como ele costumava falar de Kate Bateman nesse papel” (U. p. 88). No pensamento de Leopold, os lugares de filiação, humano e divino, e suas posições, ora como pai, ora como filho, também se invertem: “A voz de Nathan! A voz

de seu filho! Eu ouço a voz de Nathan que deixou seu pai morrer de desgosto e de tristeza em meus braços, que deixou a casa de seu pai e deixou o Deus de seu pai” (p. 88).

Joyce omite o episódio da chegada do rei de Ítaca à localidade de Ismaro, dos Ciconianos. Parodia então a seqüência dos comedores de lótus, cujo *lócus* é trocado em seu romance. A flor com gosto de mel, da família das Ninféáceas, provoca o esquecimento,³ fazendo os marinheiros desistirem de voltar à pátria, além de relegarem seus mortos ao olvido. Ao passo que Odisseus resume suas peripécias após a Guerra de Tróia, narrando-as em certa ordem, o autor irlandês relaciona a ausência de memória à impotência dos eunucos e às flores narcosadas nas chagas de Cristo, algumas delas, extraídas da coroa de espinhos.

O corpo do filho de Deus, cadáver eucarístico, comido pelos homens, realiza um silogismo alterado com povos canibais, mencionados no poema épico. A inação, que equivale a uma ação, também se faz representar: pelo sangramento das estátuas; as águas de Lourdes (que curam por meio do esquecimento); os milagres da virgem de Knock. Por outro lado, no antigo palácio de Alcino, “jovens de ouro estavam em pedestais, segurando tochas acesas, que iluminavam o salão à noite, para os festins” (Od. p. 79).

A rainha banha Odisseus e o esfrega com óleo, num ritual solene, mas jovens que encontraram o herói haviam se envergonhado da nudez dele. Já as personagens femininas de Joyce adicionam essa textualidade ao revés, sentindo prazer ao enxergarem os botões abertos do colete de Bloom, cuja apatia e indolência levam-no a buscar, numa farmácia, uns tais “filtros do amor”.

À diferença do viajante épico, que chega nu naquela praia, o homem-flor vagueia vestido por sua cidade. Após tanto andar, desnuda-se, para se infundir em um banho turco. Ligando-se à ociosidade, a imersão fá-lo pensar em prazerosas massagens: “cobertos pela água ondulada e por ela sustentados, boiar ligeiramente: seu umbigo, broto de carne: e viu os cachos escuros emaranhados de seu tufo flutuando, cabelo flutuante da corrente em volta do pai flácido de milhares, uma lânguida flor flutuando” (U. p. 99).

A flutuar, como flor e fezes, a consciência errante do simples dublinense, a modo de Narciso no espelho do lago, sugere que sua relação com a estética visa à sublimação: “Desfrute um banho agora: uma tina de água limpa, esmalte frio, o jorro tépido e suave.

³ Vide: WEINRICH, 2001, p. 31-37.

Este é meu corpo” (U. p. 99). A frase reapresenta uma paródia efetuada no capítulo primeiro de *Ulisses*, no qual a existência em carne e osso do rei dos judeus é lembrada por suas palavras, impressas no *corpus* dos evangelhos.

Na arrolada seção narrativa, Cristo equivalia à espuma da barba a ser raspada, ou seja, ao signo de uma ausência. Na leitura de hoje, a salvação do mundo poderia ser equiparada à panacéia oferecida pela indústria farmacêutica. A cura de quase todos os males havia sido vista por Joyce, mas não sob as sofisticadas fórmulas contemporâneas, a prometerem milagres como bronzamento artificial, emagrecimento rápido, superávit de atenção, alegria contagiante, memória fosforada e ereção instantânea.

Nesse sentido, o *Ecstasy*, branca pílula do “amai-vos uns aos outros”, estimula desejos de sair para a rua (*To go out*), de não voltar para casa, tendo como uma de suas conseqüências a debilitação da memória.⁴ Tal como a flor de lótus, a pastilha anula o *logos*, extravasando desejos lúdicos, enquanto seu congênere, o *Special K*, provoca alucinações, além de aguçar a audição. Também apropriada ao desfrute das fortes batidas da *House music*, a substância do *K* é extraída da ketamina, um anestésico para elefantes, animais a que se atribui fantástica memória. As duas drogas encontram larga utilização na badalada cena noturna de Londres, sede do império combatido por Joyce.

O memorável texto desse escritor compõe-se de uma rede intertextual com a memória: individual e coletiva; cultural, histórica e literária. A exploração do *ludus*, assumida por muitos de seus epígonos, opera como memória cultural e se responsabiliza por transmutar outro episódio épico: aquele em que Odisseus se dirige ao “reino das sombras”. A partir de tal leitmotiv, Leopold Bloom acorre ao funeral de Paddy Dignam no cemitério de Glasnevin.

Nesse capítulo, cujo título envia ao “Hades” de Homero, e como espécie de reaparição, Stephen Dedalus é brevemente visto pelo judeu irlandês no coração da cidade (*heart of the city*). A palavra que designa o cemitério em inglês (*cemetery*) corresponde, num quase anagrama, à expressão de sua localização central, acolhendo túmulos de seres com base real, registrados em páginas da história irlandesa. Ao mesmo tempo, o suicídio do pai de Bloom e o misterioso passamento do filho Rudy, onze anos antes, invadem sua

⁴ A substância ativa do *Ecstasy* foi sintetizada em 1914, em remédio inibidor do apetite, e redescoberta nos anos de 1960. Chegou a ser indicada como um elevador dos níveis de serotonina no cérebro, complementando psicoterapias. O uso recreativo surgiu em 1970 nos Estados Unidos e daí se estendeu à Europa ocidental, concentrando-se nas discotecas ou festas *Rave*. Vide: SOLOMON, 2002.

mente. Desagrada-o refletir sobre a ressurreição porque repele a idéia da flacidez do corpo, o deterioro físico.

Em conformidade com o coração, órgão que motiva o segmento narrativo, a cor vermelha espalha-se em rosto, nariz, garrafa, sangue etc. Também na evocação do comércio: “Rosbife para a velha Inglaterra. Eles compram todas as suculentas. E então a quinta parte se perde: toda aquela matéria-bruta, couro, pêlo, chifres. Vem a ser um grande negócio por ano. Comércio de carne morta” (U. p. 113).

Esses “subprodutos”, e a possibilidade de vendê-los, parecem incorporar-se na representação lingüística do cadáver de Dignam: “Rosto vermelho: cinza agora. Boca escancarada. Perguntando o que foi isso agora. Inteiramente certo fechá-la. Fica horrível aberta. Além do mais, as entranhas se decompõem rapidamente” (U. p. 114). Os corpos dos mortos fazem-se paralelos aos dos vivos, da mesma forma que a comida ao seu produto final, e fogos-fátuos, a fedidos flatos: “O que o incha desse jeito? Molly fica inchada com repolho. O ar do lugar talvez. Parece cheio de gás nocivo. Deve haver uma quantidade infernal de gás nocivo em volta desse lugar” (U. p. 120).

Os corpos cadavéricos vinculam-se a mercadorias inúteis, brinquedo quebrado, alimento podre, remédio vencido. Contudo, ainda são passíveis de consumo e se relacionam ao canibalismo: “Um daqueles caras daria rapidamente cabo de um homem. Deixam os ossos limpos não importa quem ele tenha sido. Carne comum para eles. Um cadáver é carne que se estragou. Bem e o que é o queijo? Cadáver de leite” (U. p. 131). Sem existência carnal, mas no mesmo campo semântico, o cordeiro de Deus, que tira os pecados do mundo, associa-se ao *Cordi Christi*: “*Eu sou a ressurreição e a vida. Isso toca o coração mais profundo do homem*” (U. p. 121).

Da mesma forma, um *Habeas-Corpus* encontra-se, no mesmo parágrafo, com o coração (enviado a Roma) do histórico irlandês Daniel O’Connor. É quando o texto se expande num movimento de verbetes, sístoles e diástoles de dicionários. As palavras transitam da corpulência de um zelador a restos humanos em putrefação: “Ficando verdes e rosados ao se decompor. Apodrecimento rápido em terra úmida. Os velhos magros são mais resistentes. Então uma espécie de queijoso gorduroso. Em seguida começam a enegrecer, um melado negro se esvaindo deles. Depois ficam secos” (U. p. 125).

O sentido do corpo morto trafega dos povos orientais aos ocidentais, mostrando que esses expulsam a morte do mundo dos vivos: “chineses dizem que o homem branco cheira a defunto. Cremação é melhor. Padres mortalmente contra isso. Advogando para a outra firma. Venda por atacado de maçaricos e revendedores holandeses de fornos” (U. p.131). Joyce delata a lógica mercantilista do imaginário ocidental em relação ao fim da vida humana, dispondo a morte do sujeito ao lado de vívidos inventos da modernidade: “Devia haver uma lei para que se perfurasse o coração para se ter certeza ou um relógio elétrico ou um telefone no caixão e algum tipo de tela com buraco para ar” (U. p. 127).

Se tais idéias poderiam parecer descabidas, não se distanciam muito dos atuais caixões, de guardas folheadas a ouro, e forrados em veludo. Tampouco se distinguem das missas pagas em honra de almas mortas; do “lugarzinho no céu”, vendido por evangélicos; dos anúncios televisivos, em horário nobre, de estabelecimentos chamados “jardim da paz”, ou similares. Tão anunciados quanto motéis ou casas noturnas, os cemitérios, na Alta Modernidade, também se convertem em pontos turísticos, como os elegantes Père-la-Chaise de Paris e o da Recoleta, em Buenos Aires, onde enfim descansa a múmia peregrina de Evita Perón.⁵

Num tempo em que, cremos, ainda não havia festas e festivais, “inferninhos” ou discotecas, chamados *Amnésia, Cielo, Crash, Cross, Demonium, Heart, Hells, Heaven, Legion, Paradise, The Queen is Dead, Renaissance, Salvation*,⁶ “Sr. Bloom caminhou ao longo de sua alameda ignorando os anjos entristecidos, cruzeiros, colunas quebradas, câmaras mortuárias de famílias, esperanças petrificadas rezando com os olhos voltados para o céu, corações e mãos da velha Irlanda. Mais sensato seria gastar dinheiro com alguma caridade para os vivos” (U. p. 129).

Na contemporaneidade, as furtivas “pegações”⁷ de Earls Court lembram *Romeu e Julieta*, convertendo túmulos em tálamos. Os encontros eróticos dão-se entre as sepulturas do cemitério desse bairro londrino, sobre o qual corre boato de que acolheria

⁵ Hans U Gumbrecht diz que Juan Domingo Perón também foi enterrado na Recoleta, mas se equivoca. Cf. GUMBRECHT, 1998, p. 239-260. Na verdade, a tumba do ex-presidente argentino está no cemitério de Chacarita, na mesma capital portenha. Cf. ELOY MARTÍNEZ, 1996.

⁶ Nomes de locais para diversão na Europa, alguns deles, no Reino Unido.

⁷ A “pegação” é a “caçação”, prática sexual que geralmente acontece em lugares públicos, com pessoas desconhecidas. Cfe. ÂNGELO; LIB, 2006.

os restos mortais de Freddie Mercury,⁸ ícone gay dos anos de 1980, vitimado pela AIDS. Em *Ulisses*, o escritor irlandês potencializa em necrofilia essa espécie de intercalação entre Eros e Tânetos:

O amor que mata. E mesmo cavoucando à noite a terra com uma lanterna como naquele caso que eu li para chegar a mulheres recém-enterradas ou até putrificadas com chagas tumulares supuradas. Dá arrepios depois de algum tempo. [...] Sentir seres vivos quentes perto de nós. Que eles durmam em seus leitos bichados. Eles não vão me pegar ainda dessa vez. Camas quentes: vida cheia de sangue quente (U. p. 131).

Esse fragmento entretece o intertexto homérico de diferenças, revitalizando-o, como um trabalho de Hércules, o que volta para a casa de Hades, quando Odisseus espera ver outros heróis, antigos homens ou “famosos filhos de deuses. Antes de poder vê-los, porém, as inumeráveis hostes dos mortos ajuntaram-se com gritos ensurdecadores e empalideci de medo que Perséfone mandasse do Hades contra mim uma cabeça de górgona, de algum monstro pavoroso” (Od. p. 134).

Os chifres ostentados pelo diabo, e o demo em si mesmo, apresentam-se como metonímia e metáfora de uma ausência inventada pelo cristianismo e pelo imaginário pagão, podendo também significar o adultério. Tais signos transtornam Bloom, a ponto de ele se safar, repetidas vezes, dos conflitos nos quais poderia se envolver, pronunciando a máxima: “longe dos olhos, longe do coração”.

O capítulo plantado no cemitério, por sua vez, move-se ao compasso de um “Coração partido. Uma bomba afinal de contas, bombeando milhares de galões de sangue todo dia. Um belo dia fica obstruída: e lá está você. Uma porção deles deitados aqui à volta: pulmões, corações, fígados. Velhas bombas enferrujadas: maldito tudo o mais” (U. p. 122). Na realidade, a bomba que explode no metrô de Londres não está tão distante quanto poderia parecer.

Um dentre os milhares de estrangeiros clandestinos na Inglaterra, Jean Charles de Menezes cai morto no ano de 2005, em função de sua semelhança física com árabes, suspeitos de terrorismo. Escancarado por imagens da mídia, em todo o mundo, o brutal assassinato suja as mãos de uma polícia vendida como cordial. O corpo tombado do

⁸ Na verdade, o corpo do líder da banda *Queen* fora cremado no West London Crematorium. Ver: <http://www.queen-headquarters.de/freddie>. Acesso em 02 nov. 2005.

brasileiro, tanto quanto o tráfico de órgãos humanos,⁹ põe o dedo na ferida desse país que é um dos corações do capitalismo globalizado.

Na atualidade, a globalização econômica atinge o moderno conceito de nação, configurado com o auxílio dos jornais e dos romances, como lembra Benedict Anderson. Ainda em meio a esse processo construtivo, Leopold Bloom trabalha como *free-lancer*, razão por que procura o editor do jornal *Freeman*, apresentando proposta para um anúncio da empresa Chaves, inicialmente aceito. O fato de ser tratado com rispidez, ao retornar munido da concordância do empresário com quem havia concertado, estabelece a conexão com outro livro d'*A Odisséia*.

A ação corresponde à acolhida de Odisseus por Éolo, quando esse prende todos os ventos adversos em uma sacola de couro, alertando, porém, para que a mesma não seja aberta. Os homens a bordo abrem a bolsa, pensando nela conter ouro, e as tempestuosidades formadas em decorrência disso devolvem seus barcos à praia. A ocasião posterior, em que Ulisses novamente procura o guardião dos ventos, sendo por ele hostilizado e mandado embora, intertextualiza-se com o romance por meio do jornalista que repele o agente publicitário.

Também firma semelhantes relações valendo-se dos ruídos da máquina de impressão. Análogos ao som das correntes de ar, tais estrépitos somam-se a gritos de jornaleiros, ao descarregamento de malotes postais, a passos em escadas, ecos no soalho, ranger de portas, guinchos de bondes e o tilintar de suas sinetas, bem como a barris de cerveja rolando e papéis a desenrolarem. Se as palavras impressas nos diários teriam a função de oxigenar a cidade, os movimentos do ar se relacionam a uma questão tratada como capital para os judeus: “Essa vermelhidão héctica significa o fim para um homem. É perigoso para ele. Que vento o traz, eu me pergunto. Preocupação com dinheiro” (U. p. 143).

Igualmente trazido pelo ar, um aroma de cidralimão se evola do sabonete, comprado por Bloom naquela farmácia do quinto capítulo de *Ulisses*, “Os Lotófagos”. Guardado em seu bolso, o produto de toucador ativa a memória individual. Por outro lado, dirigindo-se à memória coletiva, o cone associativo das lembranças dá ciência de que “Erin, gema verde do mar prateado”, vem a ser o nome poético da Irlanda.

⁹ A temática da venda de órgãos aparece no filme *Pretty Dirty Things*, dirigido por Stephen Frears.

Emblema de tal país, por ter sido o instrumento dos poetas celtas, a harpa eólica é associada a *aiólos* (vento em grego). A paródia rebaixa a conexão poética, enquanto “heleniza” poeticamente algumas ventosidades flatulentas: “notem os meandros de algum regato murmurejante enquanto ele balbucia em seu curso, embora brigando com os obstáculos pedregosos, até as águas que tombam do domínio azul de Netuno, entre bancos musgosos, abanado pelo mais suave zéfito” (U. p. 142).

Ao passo que os gases orgânicos são expulsos do corpo humano, a frase “Parta! O mundo está à sua frente” (U. p. 147) é incluída no texto de Joyce. Retirada do *Paraíso Perdido*, de Milton, faz referência à evacuação de Adão e Eva do Jardim do Éden. No “Éolo” ulisseano, os ventos homéricos também se referem ao palavreado vazio, à retórica insubstancial ou pomposa (*windy*).

Nesse segmento, regido pelo pulmão, as mãos (*hands*) embalam a terra de Erin (*Ireland*) como ventos (*winds*) que movem moinhos (*windmills*), igualmente movidos pela água. A associação simbólica desse elemento (*water*) à origem da vida (*mother*) estabelece também uma semelhança sonora. Do mesmo modo, o fígado (*liver*) é desopilado pela risada (*laugh*) e o rim que filtra líquidos (*kidney*) deságua numa quase rima com urina (*urine*).

O rebaixamento paródico igualmente atinge um dos berços renascentistas das artes do Ocidente. Coração de um antigo império, de nome tão curto quanto Erin e contida na palavra banheiro (*restroom*), Roma (*Rome*) é abalada pela paródia: “Pensamos em Roma imperial, imperiosa, imperativa [...] O que foi sua civilização? Vasta, concedo, mas desprezível: *Cloacae*: esgotos” (U. p. 149).

O rim de porco, que fora comida por Bloom, antes de sua evacuação matinal, dispõe em determinada ordem, também rímica: a boca, o esôfago e o estômago (*mouth, esophagus, stomach*); os rins e intestinos (*kidneys, intestines*); o ânus e a uretra (*asshole, urethra*). Uma vez que a víscera do animal, antes de se converter em alimento, era um órgão excretor, a seqüência anterior pode ser invertida.

A inversão parece se concretizar quando a boca aparece outra vez, quase ao fim do sétimo capítulo: “Boca, soca. Será que a boca soca de uma certa maneira? Ou o que

soca é boca? Deve haver algo. Soca, toca, foca, roca, doca. Rimas: dois homens vestidos igualmente, parecendo iguais, dois a dois” (U. p.156).¹⁰

A cavidade bucal, localizada na cabeça, se associa, dessa maneira, a ecos sonoros, ao sexo oral; a nós de cabos náuticos, animais focídeos e à geografia marítima; ao designativo dos jornalistas novatos, à fala e ao ato de tecer (narrativas da oralidade). As inter-relações da boca com os órgãos de fonação e o aparelho respiratório são aventadas pela erupção de um arrote de fome que corta palavras. O vazio estomacal está relacionado à oratória empolada e à eloquência pomposa, traços da retórica.

Na época de domínio dessa arte do bem falar, os rins chegaram a ser entendidos como o emblema da fecundidade das inteligências.¹¹ As vísceras responsáveis pela secreção da urina vieram a ser confundidas com o cérebro, local no corpo humano onde os tempos modernos descobrem, mas não precisam, o alojamento da memória. Essa faculdade mental pode ser lavada simbolicamente pela água, provocando o seu inverso, quer dizer, o esquecimento.

No entanto, a organização sucessiva d’*A Odisséia*, desde o livro “Éolo” a “Lestrígones”, é respeitada em *Ulisses*. Ao assim dispor e intitular os capítulos sétimo e oitavo de sua obra, Joyce parodia o deslocamento dos aqueus. Se esses navegantes trafegam no sentido mar-terra, o seu personagem anda na direção do rio, tendo o nome associado a sangue (*blood*): “Todos estão lavados pelo sangue do cordeiro. Deus quer vítima sangrenta. Nascimento, hímen, mártir, guerra, fundações de um monumento, sacrifício, oblação de rim queimado” (U. p. 171-172).

Ainda inversamente, a jovem filha do soberano, que conduz alguns companheiros de Odisseus ao reino de Antífates, se reapresenta na irmã de Stephen, avistada por Bloom: “A filha de Dedalus ainda ali do lado de fora das salas de leilão de Dillon. Deve estar vendendo alguma mobília antiga. Reconheci os olhos dela imediatamente parecidos com os do pai. O lar sempre se desfaz quando a mãe parte” (U. p. 172).

No poema de Homero, um grupo daqueles navegadores é levado à presença do rei, um gigante canibal. Na antropofagia textual joyceana,¹² o ato de comer deve ser exercido por Bloom, pois se aproxima a hora do almoço. O lombo de vaca, que ele vê ser

¹⁰ *Mouth, south. Is the mouth south someway? Or the south a mouth? Must be some. South, pout, out, shout, drouth. Rhymes: two men dressed the same, looking the same, two by two.* Cf. JOYCE, 1986, p. 114.

¹¹ Essa noção provém de Dionísio Areopagita, cuja grande parte das idéias é repetida, na Idade Média, por São Tomás de Aquino. Cf. AQUINO, 2002 e PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA, 1995, cap. XII.

devorado por um cantor com apetite de leão, junta-se a outros conjuntos de frases, nos quais é notada a metaforização dos atos de degustar, mastigar e engolir. Isso ocorre por meio da predominância da técnica narrativa da associação de idéias:

Excelentes nos tonéis da cerveja comum. Ratos também entram. Inchados de tanto beber ficam tão grandes quanto um collie flutando. Bêbados de cair com a cerveja. Bebem como gente grande. Pensar que se bebe isso! Ratos: tonéis. [...] Se você empanturrar um peru digamos de castanhas ele toma o gosto delas. Comer porco como um porco. Mas então por que os peixes de água salgada não são salgados? (U. p. 171-174).

Em relação intertextual com *Uma mulher sem importância*, de Oscar Wilde, a caçadora de raposas, Lady MountCashel, igualmente realiza a dupla orientação paródica, convertendo-se em caça, da mesma forma que uma boca regurgita tripas de tanto gritar. De outro modo, ocorrem associações de semelhança com o léxico gastronômico, entre casas construídas como cogumelos, paralelepípedos assando ao sol, personagem de andar acobalhado como se tivesse comido um ovo estragado e Dr. Salmon, “um salmão enlatado. Bem enlatado ali. Como uma capela mortuária” (U. p. 185).

Na paródia joyceana de Homero, o ato de Antífates, ao devorar um dos marinheiros de Odisseus, transforma-se na procissão, assistida por Bloom, de “homens sanduíche”, vestidos de branco e cartolas escarlates. Os operários anunciantes, ainda existentes em nossos dias, a propagandear compra de ouro, corte de cabelo, massagens eróticas, tudo a preço popular, convivem agora com publicitários magnatas.

Detentoras de grandes contas, algumas, resultantes de favorecimentos ou associações mafiosas com empresas vinculadas ao Estado, as agências de publicidade contemporâneas imprimem seus anúncios nas grandes cidades do mundo, em néon ou não. Em língua inglesa ou inglês canibalizado, *marketings* e *merchandisings*, *MBAs*, *Maxim's Bars* e *Mastercards* espalham-se entre a propaganda massiva e as pérolas do jargão publicitário.

A “alma dos negócios” bate todo santo dia à nossa porta com o botijão de gás. Junto com prospectos que enchem caixas de correspondência e *fliers* ou “mosquitos”, que

¹² As idéias de canibalismo cultural já circulavam, alguns anos antes da publicação de *Ulisses*, entre os dadaístas da Suíça, país onde Joyce morou enquanto escrevia destacado livro. FINAZZI-AGRÓ, 2003.

picam nossas mãos em vias públicas de grande movimento, atestam a relação estabelecida por Joyce entre a sociedade de consumo e a antropofagia:

O que é um lar sem carne enlatada Plumtree. Incompleto. Que anúncio idiota! Eles o fixam bem abaixo dos obituários. Todos num beco sem saída. Carne enlatada de Dignam. Canibais os comeriam com limão e arroz. Missionário branco salgado demais. Como carne de porco sem salmoura [...] Que comeu ou coisou as coisas do reverendo Sr. Mac Trigger. Com isso um lugar no paraíso. O senhor conhece o preparado. Redenhos tripas bolorentas traquéias adulterados e picados. Charada encontre a carne. Kosher (U. p. 192-193).

No não menos propagandeado romance joyceano, em várias ocasiões, a comida é associada ao sexo, a exemplo de: “Meu coração se parte ao comer gordura. Elas gostam de se untar de manteiga por dentro e por fora. Molly provou, com o véu erguido” (U. p. 175). O trânsito textual, dessa cena — depois filmada n’*O último tango em Paris* — a outras, repetidas no filme japonês *O império dos sentidos*, é realizado por um homem metido a conquistador, que espreme a mulher como uma fruta, contra a porta: “Manejá-la um pouco. Depois o prato seguinte no cardápio” (U. p. 184).

Já o ato de comer com o olhar é evidenciado pela lembrança de quando Molly vestiu um vestido *cinzaelefante* no piquenique do coral: “Nunca usou um vestido que ficasse tão bem nela como aquele. Assentava nela como uma luva, ombros e quadris. Justamente começando a ficar cheinha. Comemos torta de coelho naquele dia. As pessoas a seguindo com os olhos” (U. p. 175).

Das divagações orgíaco-gastronômicos à chegada no restaurante Burton, a fome do personagem é substituída pela repugnância. Ao sentir um odor nauseabundo de legumes verdes e molho de carne, ele se lembra de um poema de Sir Samuel Ferguson, segundo o qual o rei Cormac, fundador da nação irlandesa tivera a comida como *causa mortis*, gourmet engasgado.

Bloom então pensa que a alimentação vegetariana produz “cérebros de veia poética. Por exemplo, um daqueles policiais transpirando ensopado irlandês de carne de carneiro em sua camisa você não poderia espremer nenhuma linha poética dele. Não sabem sequer o que é poesia” (U. p. 186). No momento em que se decide a fazer um lanche ligeiro no David Byrne’s, o irlandês pensa que os homens se assemelham a animais quando comem, ruminam, cospem, urinam, sujam-se.

Enquanto o queijo verde tem sabor de pés e as ostras são repugnantes como um catarro, a linha inversa da paródia é explicitada pela frase “Comer ou ser comido. Matar! Matar!” (U. p. 191). A conglomeração do similar e do inverso paródico, assim demonstrada, estende-se à semelhança dos lábios bucais com os vaginais, bem como à delineação reversiva do erótico e do deglutível: “Docemente ela fez deslizar em minha boca o bolo de sementes aromáticas quente e mastigado. Pasta enjoativa que sua boca tinha mastigado com sua saliva agridoce. Alegria: eu comi: alegria. Vida jovem, seus lábios que fizeram beicinho” (U. p. 197).

A boca que come, e é metaforicamente comida, equivale ao cão que vomita e lambe o bolo alimentar com satisfação, mostrando o interdito, o fruto proibido, a própria limitação da paródia: “Ela estava deitada imóvel. Um bode. Ninguém. No alto nos rodoendros de Bem Howth uma cabra andando com um passo seguro, semeando suas passas de Corinto” (U. p. 197).

Se os caprinos provocam certo retorno ao intertexto clássico, a problematização de gênero faz a ponte entre as passagens dos séculos XIX ao XX¹³ e do XX ao XXI. Na presente centúria, os gêneros se embaralham em função das operações para troca de sexo, das identidades limiars, das identificações mutáveis e provisórias etc.¹⁴ No texto joyceano, a inserção do progresso realiza a paródia da cena épica em que o rei gigante, juntamente com outros lestrígonos, destrói os navios aqueus, ancorados em seu porto.

Transitando em via contrária à tripulação exterminada, a veloz tecnologia, representada pela eletricidade, e bebida como néctar dos deuses, também é lembrada por um meio de transporte: “E nós socando alimento por um orifício e o fazendo sair por trás: alimento, quilo, sangue, esterco, terra, alimento: temos que alimentá-lo como se alimenta a fornalha de uma locomotiva” (U. p. 198).

Nos tempos atuais, em que *A Odisséia* e *Ulisses* podem ser lidos por vias digitais, e o vagar de trens sobre trilhos cede espaço para os aviões e as viagens ao espaço, a obra literária de James Joyce não parece tão didática quanto outras formas de arte, cujo didatismo foi se acentuando no decorrer do século XX. A tradução de Bernardina Pinheiro, organizada como uma edição crítica, e a interpretação paródica, contudo,

¹³ Vide: SHOWALTER, 1993 e BUTLER, 1990 e 1993.

¹⁴ Na Argentina contemporânea, é comum a presença de *Chicas Cross*, ou seja, de pessoas que exercem a identidade masculina em seus locais de estudo, trabalho etc. Porém, para saírem à noite, vestem-se como mulheres, sem que isso signifique transformar o corpo. Cf. SAENZ, 2005.

podem indicar caminhos ocultos. É o caso do resíduo de espinafre no dente do judeu-irlandês.

O resto de comida — reenviando a Odisseus, único ser que sobrevive ao ataque do maiúsculo canibal de Homero — tinha de ser verdura, pois a cor verde envia à Irlanda, país que devia salvar sua identidade. Essa mudança e outras, do intertexto ao texto e a outro intertexto, não são apenas estruturais, mas atingem o que se chamava de “alvo” da paródia. Embora o poema homérico, na avaliação de Linda Hutcheon, seja “o texto formalmente parodiado ou que serve de fundo, ele não é escarnecido ou ridicularizado; quando muito, deverá ser visto, tal como na epopéia cômica, como um ideal — ou, pelo menos, uma norma —, da qual o moderno se afasta”.¹⁵

À medida que se esmiúça a imbricação intertextual, a enciclopédia estacionada na estante dá lugar ao verbete sincronizado em capítulos que estão a conformar um outro *corpus*. O despedaçamento crítico aponta ao passado e ao futuro do texto, ao mesmo tempo em que a deglutição *parafrástica* constitui outra espécie da paródia. Ao reconhecer semelhante estratégia na narrativa do escritor irlandês, esta análise também a inverte, de forma que, entre o intertexto clássico e a realidade contemporânea, o romance é realizado em diálogos culturais interativos.

Bloom não deixa de representar o lado pequeno-burguês de Joyce, figurando um modo de relacionamento com o corpo social. Os estilos variados e a inovação técnica articulam o texto como algo imanente à representação, mas a admissão de certo vínculo entre o naturalismo e as experiências formais denota-se pela insistência na representação do irrepresentável. A espécie de liberdade poética exercida sobre a corporatura humanizada do um ser que floresce na ficção de uma manhã cotidiana bem pode ser transposta para uma leitura do contexto atual, como propõe este exercício de literatura comparada.

¹⁵ HUTCHEON, 1985, p. 17.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Traduzido por Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ÂNGELO, Vitor; LIB, Fred. *Aurélia, a dicionária da língua afiada*. São Paulo: Editora do Bispo, 2006.

AQUINO, São Tomás de. *Suma teológica*. Tradução de Aldo Vannucchi et al. São Paulo: Loyola, 2002.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 8. ed. Traduzido por Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 780.

DUBLINKS. Disponível em: <http://www.dublinks.com/index.cfm/loc/12/pt/11.htm>. Acesso em: 02 nov. 2005.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. A identidade devorada — considerações sobre a antropofagia. In: ROCHA, João Cezar Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks; Univercidade, 2003. p. 615-626.

FREDDIE MERCURY. Disponível em: <http://www.queen-headquarters.de/freddie>. Acesso em 02 nov. 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. As vozes dos cadáveres da Argentina. In: _____. *A modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 239-260.

HOMERO. *A Odisséia* (em forma de narrativa). Traduzido e adaptado por Fernando C. de Araújo Gomes. São Paulo: Ediouro, 2004. (Clássicos de bolso).

JOYCE, James *Ulysses*. Londres: Penguim, 1986.

JOYCE, James. *Ulisses*. Traduzido por Bernardina da Silveira Pinheiro. São Paulo: Objetiva, 2005.

LONDON CLUBS. Disponível em: <http://www.londonnet.co.uk/clubs/clubnights.html>. Acesso em: 02. nov. 2005.

LONDRES VÊ PROTESTO BRASILEIRO. *Correio do povo*, 25 jul. 2005, p. 01, ano 110, n. 298. (Matéria de capa).

MACGEE, Patrick. Heavenly bodies: *Ulysses* and the Ethics of Marxism. In: NORRIS, Margot (Ed.). *A Companion to James Joyce's Ulysses*. Boston, MA: Bedford Books,

O IMPÉRIO dos sentidos. Direção: Nagisa Oshima. Produção: Anatole Dauman, Koji Wakamatsu. Roteiro: Nagisa Oshima. França/Japão: Argos Films, Oshima Production, Shibata Organization, 1976.

O ÚLTIMO TANGO em Paris. Direção: Bernardo Bertolucci. Produção: Alberto Grimaldi. Roteiro: Bernardo Bertolucci. França/Itália: Les Productions Artistiques Associés/PEA, 1972.

PRETTY DIRTY THINGS. Direção: Stephen Frears. Produção: Tracey Seaward. Roteiro: Stephen Knight. Reino Unido: Miramax Films, 2002.

PSEUDO-DIONISIO AREOPAGITA. Sobre la jerarquía celeste. *Obras completas*. 2. ed. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995. cap. XII.

SAENZ, Daniel. Quién es esa chica? El fenómeno *cross* en la Argentina. *Latino*, Buenos Aires, año 1, n. 7, enero. 2005.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle*. Traduzido por Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SOLOMON, Andrew. *O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão*. Traduzido por Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

WEINRICH, Harald. Ulisses fala do esquecimento (Homero). In: _____. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.