

# humanitas



Vol. XLVII - Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. XLVII • TOMO II  
MCMXCV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA  
DA DOUTORA MARIA HELENA DA ROCHA PEREIRA



ABÍLIO HERNANDEZ CARDOSO  
*Universidade de Coimbra*

## JAMES JOYCE, O CANTO DAS SEREIAS E O SEGUNDO FÔLEGO DE BLOOLISSES EM DUBLIN

No Livro XII da *Odisseia*, o nobre Ulisses conta ao rei dos Feaces como Circe o avisara dos perigos que iria correr e o prevenira contra as duas sereias de canto suave e fascinante, cujos sons conduziavam inevitavelmente à morte os viajantes incautos que navegavam junto à costa rochosa da ilha onde aqueles dois estranhos seres habitavam. Por isso, aconselhara Circe, se o desejo de ouvir o canto da morte se revelasse insuperável, Ulisses deveria tapar com cera os ouvidos dos companheiros e amarrar-se ele próprio a um mastro, ordenando firmemente aos seus homens que o não libertassem, ainda que ele muito pedisse ou protestasse.

Prudente e apoiado pela tripulação fiel, Ulisses segue os conselhos de Circe e ouve, sem qualquer punição, o canto que promete a sabedoria e o prazer aos que cederem ao seu poder fatal.

Em *Ulysses*, de James Joyce, o herói grego surge sob os traços de Leopold Bloom: um pacífico angariador de publicidade, *bricoleur* de mil artifícios, de ascendência judaica e por isso segregado no ambiente nacionalista e hostil de uma Dublin, cujas ruas percorre sem cessar (viajante como Ulisses) durante cerca de vinte horas do dia 16 de Junho de 1904.

No capítulo XI, Bloom, obcecado pelo encontro amoroso que sua mulher Molly irá ter nessa tarde com Blazes Boylan (um Antínoo insolente e confiante nas suas qualidades de sedutor), passa pelo bar do Ormond Hotel, pouco antes das quatro da tarde (a hora marcada para o adultério desta Penélope infiel ao marido mas fiel à sua sexualidade e ao corpo de que ele se ausentara), e ali permanece largo tempo, ouvindo as canções e as áreas que um grupo de alegres dublinenses toca e canta na sala ao

lado.<sup>1</sup> Apropriadamente, a música inunda todo o episódio em que Bloom, à semelhança do Ulisses de Homero, se revela também como *aquele que muito sofreu*.

É certo que, em capítulos anteriores, o narrador ou as personagens principais conferem, por vezes, uma voz musical a objectos ou a seres que a não possuem. É o que sucede, por exemplo, com Stephen Dedalus, vagueando na praia de Sandymount e ouvindo o ruído das ondas do mar, no episódio que Joyce designou por «Proteus»:

«Listen: a fourworded wavespeech: seesoo, hrss, rsseeiss, ooos. Vehement breath of waters amid seasnakes, rearing horses, rocks. In cups of rocks it slops: flop, slop, slap: bounded in barrels. And, spent, its speech ceases. It flows purling, widely flowing, floating foampool, flower unfurling.» (3:456-460)<sup>2</sup>

Em «Sirens», porém, as referências musicais não se limitam a apontamentos dispersos ou casuais, mas acompanham, sistematicamente, a narração, do princípio ao fim do episódio. São variados os cantares, originais alguns dos instrumentos e diversos os cantores. Mas ninguém escapa à condição de ouvinte da música produzida. Nem mesmo os surdos:

«Listen. Bloom listened. Richie Goulding listened. And by the door deaf Pat, bald Pat, tipped Pat, listened.» (11:1028-1029)

Contudo, se em todos se manifesta o desejo de ouvir, nem sempre é segura a identidade das vozes ou o lugar do respectivo canto:

«Sea, wind, leaves, thunder, waters, cows lowing, the cattlemarket, cocks, hens don't crow, snakes hissss. There's music everywhere. Ruttledge's door: ee creaking. No, that's noise. Minuet of *Don Giovanni* he's playing now. Court dresses of all descriptions in castle chambers dancing. Misery. Peasants outside. Green starving faces eating dockleaves. Nice that is. Look: look, look, look, look, look: you look at us.

<sup>1</sup> Situado junto à margem do Liffey, em pleno centro da cidade, o Ormond Hotel era um dos lugares favoritos dos dublinenses amadores de música; o salão, adjacente ao bar, transformava-se, frequentemente, no palco de pequenos concertos, muito populares na Dublin do princípio do século.

<sup>2</sup> A edição de *Ulysses* que utilizo é a que Hans Walter Gabler coordenou, com a colaboração de Wolfhard Steppe e de Claus Melchior (Harmondsworth, Penguin Books, 1986). No final das citações, entre parênteses, identifico o número do capítulo, seguido pela indicação das linhas respectivas, de acordo com o critério utilizado pela *James Joyce Quarterly*.

(...)

O, look we are so! Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is a kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Tinkling. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water. Like those rhapsodies of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls. Drops. Rain. Diddleiddle addleaddle oodleoodle. Hissss. Now. Maybe now. Before.

One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock with a loud proud knocker with a cock carracarracarra cock. Cockcock.» (11:963-988)

Onde estão, porém, as vozes que entoam esta música? Quem diz «hens don't crow»? E «No, that's noise»? O narrador? Bloom / Ulisses? O «cock» do último passo citado parece referir-se, com toda a evidência, a Boylan / Antínoo. Mas quem lhe imita o canto e lhe transforma o gesto de bater à porta de Molly / Penélope num saltitante jogo de sons e bater de asas?

Oito capítulos antes, em «Proteus», Stephen Dedalus (como Telémaco em Ítaca) interroga-se sobre o seu próprio futuro e, inspirando-se em Jacob Boehme, sonda o extenso horizonte para além do mar:

«Signatures of all things I am here to read» (3:2).

Mas os sinais que Dedalus procura ler e as respostas de que necessita estão para além da simples aparência das coisas, para além da «ineluctable modality of the visible» (3:1). Por isso compreende que é preciso fechar os olhos e desse modo tentar atingir a «ineluctable modality of the audible» (3:13). Mais tarde, em «Sirens», é a vez de o leitor (Ulisses à deriva num mar de sons), para melhor ler (ver) o texto do canto das sereias, ser obrigado a repetir o gesto do Dedalus / Telémaco de «Proteus»: «shut your eyes and see.» (3:9).

*Fuga per canonem* foi a designação que Joyce deu à técnica narrativa usada no episódio das sereias. Muito esquematicamente, a fuga é uma forma musical contrapontística, em que diversas vozes entram sucessivamente ao longo da composição, imitando-se (repetindo-se) umas às outras, mas introduzindo nessas repetições constantes variações, isto é, diferenças. A primeira entrada apresenta o tema, na tónica, e a segunda retoma-o, na dominante. O processo repete-se até se concluir a exposição. Há, de uma

maneira geral, entradas completas de todas as vozes, separadas por episódios (ou *divertimenti*), que tanto desenvolvem fragmentos da exposição como introduzem aspectos novos. A parte final da fuga contém referências à exposição e, por vezes, um *stretto*, em que as vozes entram em intervalos de tempo mais curtos, de forma a provocar um efeito de premência e de clímax emocional. O traço fundamental da fuga define-se, porém, por uma plasticidade que lhe permite grande variedade de soluções e impede o seu confinamento num esquema único e rígido.<sup>3</sup>

Joyce não se limitou a incluir a expressão *fuga per canonem* no esquema que construiu para *Ulysses*. Em diversas ocasiões, com efeito, o autor fez questão de vincar a ideia da importância essencial desta forma musical na definição da estrutura do capítulo.<sup>4</sup> E, como é sabido, esta perspectiva marcou decisivamente, durante muitos anos, a interpretação de muitos dos que escreveram sobre este episódio.<sup>5</sup> Outros, porém, embora mantendo-se no estrito plano da análise musical, rejeitaram a aplicação do esquema da fuga à estrutura de «Sirens».<sup>6</sup> Finalmente, sobretudo a partir do *Eighth International James Joyce Symposium*, realizado em Dublin, em 1982, ano do centenário do nascimento de Joyce, os estudos sobre o episódio desenvolveram-se por vias não musicais, que, por vezes, incluíram mesmo a rejeição radical da importância da música para a análise do texto.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Vide, entre outros, Otto Károlyi, *Introducing Music* (Harmondsworth, Penguin Books, 1976); e Donald J. Grout, *A History of Western Music* (New York, W.W. Norton & Company, 1960).

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo, a carta que Joyce escreveu a Harriet Weaver, em 6 de Agosto de 1919: «... the passages you allude to were not intended by me as recitative.... They are the eight regular parts of a *fuga per canonem*.» James Joyce, *Selected Letters*, ed. Richard Ellmann (New York, Viking Press, 1975), p. 242.

<sup>5</sup> Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study* (London, Faber, 1930) foi, neste aspecto como em muitos outros uma obra precursora, a que podemos acrescentar, entre outras, igualmente relevantes: Zack Bowen, «The Bronzegold Sirensong: A Musical Analysis of the 'Sirens' Episode in *Ulysses*», in *Literary Monographs I*, ed. Eric Rothstein & Thomas K. Dunseath (Madison, University of Wisconsin Press, 1967), pp. 245-298; Anne Hardy, «A Fugal Analysis of the 'Sirens' Episode in *Ulysses*», *Massachusetts Studies in English 2* (Spring 1970), 59-67; e Heath Lees, «The Introduction to 'Sirens' and the *Fuga per canonem*», *James Joyce Quarterly*, vol. 22, n. 1 (Fall 1984), 39-54.

<sup>6</sup> Destacam-se, neste campo: Lawrence L. Levin, «The 'Sirens' Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Poliphony», *James Joyce Quarterly*, vol. 3, n. 1 (Fall 1965), 12-24; e Margaret Honton, «'Thou Lost One': All Songs on the Theme in 'Sirens'», *James Joyce Quarterly*, vol. 17, n. 1 (Fall 1979), 41-49.

<sup>7</sup> Cf. Morris Beja, ed., *James Joyce: The Centennial Symposium* (Urbana, The University of Illinois Press, 1986).

Com efeito, uma análise exclusivamente musical de «Sirens» revela-se de algum modo insatisfatória, sobretudo quando centra a sua preocupação na procura das correspondências (exactas ou aproximadas) entre a técnica do capítulo e uma determinada forma musical, seja a fuga (caso mais frequente), a ópera ou outra qualquer. A sequência de frases que se estendem pelas primeiras sessenta linhas do capítulo e se apresentam fragmentadas e distorcidas, não só ao nível da sintaxe como da própria palavra, constitui um dos mais exemplares pontos de divergência e contradição entre as diversas análises musicais, revelando ao mesmo tempo as suas limitações. Assim, Stuart Gilbert, que foi o primeiro a fazer a análise do uso da técnica da fuga em «Sirens», parece esquecer, momentaneamente, o seu critério ao abordar as frases iniciais de um modo diferente:

«These fragmentary phrases (...) are like the overtures of some operas and operettas, in which fragments of the leading themes and refrains are introduced to prepare the hearer's mood and also to give him, when these truncated themes are completed and developed in their proper place, that sense of familiarity which, strangely enough, enhances for most readers their enjoyment of a new tune.»<sup>8</sup>

Também para Harry Blamires o início do capítulo constitui:

«an overture, for it lays before us, in concise form, many of the themes (fifty-seven, to be exact) to be fully and richly explored in the body of the episode.»<sup>9</sup>

Por sua vez, Sebastian Knowles argumenta:

«the structure of the (...) episode may be canonic but is certainly not fugal; the fifty-seven notes in the opening statement do not reappear contrapuntally.»<sup>10</sup>

Finalmente, para Margaret Honton as frases iniciais do episódio não passam de um:

«warmup of vocal performers and the tuning up of instruments.»<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Stuart Gilbert, *op. cit.*, p. 213.

<sup>9</sup> Harry Blamires, *The Bloomsday Book: A Guide Through Joyce's Ulysses* (London, Methuen, 1980), p. 108.

<sup>10</sup> Sebastian Knowles, «The Substructure of 'Sirens': Molly as Nexus Omnia Ligans,» *James Joyce Quarterly*, vol. 23, n. 4 (Summer 1986), 447.

<sup>11</sup> Margaret Honton, *op. cit.*, 41.

Com certeza que, com maiores ou menores distorções, é possível encontrar afinidades e paralelismos significativos neste campo; mas o simples facto de tais semelhanças acabarem por associar a técnica deste episódio não a uma mas a diferentes formas musicais demonstra não só o carácter metafórico, quando não relativamente vago e até simplista de algumas das indicações que James Joyce resolveu colocar nos seus famosos esquemas, como os limites das próprias análises que nelas predominantemente se baseiam. Especialmente útil do ponto de vista da identificação de muitas alusões, este tipo de análise revela-se, em última instância, insuficiente para se poder determinar a natureza e os efeitos das transformações estilísticas, operadas por Joyce neste capítulo. Afinal de contas, é o próprio texto que fornece o primeiro sinal da necessidade de uma leitura não exclusivamente musical, através do monólogo interior de Leopold Bloom, durante a execução da ária *M'appari* por Simon Dedalus:

«Words? Music? No: it's what's behind.» (11:703)

No entanto, a verdade é que a apreensão do que está *para além* da música não é possível sem o reconhecimento da música que está *antes*. Ou seja, esquecer ou não ouvir a música que ecoa por *todas* as páginas de «Sirens» pode, afinal, resultar numa espécie de surdez crítica e numa leitura redutora de um capítulo em que *ver* (ler) não existe desligado de *ouvir*. Através de Bloom, espectador e ouvinte do que se passa no Ormond Hotel, o texto expõe o seu próprio modo de funcionamento:

«He *seehears* lipspeech.» (11:1002, ênfase minha).

Ao fazer da música o elemento mais relevante do discurso narrativo, James Joyce faz nascer uma relação dialógica entre a linguagem verbal, que é fundamentalmente discursiva e referencial, e a linguagem musical, em que a discursividade e a referencialidade estão substancialmente ausentes.<sup>12</sup>

Em «Sirens», as palavras transformam-se em puros sons, distanciam-se de uma função eminentemente referencial e tornam-se, por isso, muitas

---

<sup>12</sup> Segundo Susanne Langer, a linguagem musical é ontológica e epistemologicamente diferente da linguagem verbal. A música só expressa significação quando existe uma organização verbal de signos, enquanto a linguagem verbal pode exprimi-la através da palavra individual. Veja-se Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (New York, Mentor Books, 1951), p. 73; e Brian Vickers, «Figures of Rhetoric/Figures of Music?», *Rhetorica*, vol. 2, n. 1 (Spring 1984), 41-44.

vezes incompreensíveis. Aspiram à condição de música, operam a um nível tal que parecem ter perdido os seus sentidos originários. E, no entanto produzem uma *plenitude de sentido* outra, que lhes confere movimento e que nos toca: podemos então dizer que a linguagem se transforma em pura *gestualidade*.

A interacção das duas linguagens divide a frase em pequenas unidades isoladas, sustentadas sobretudo pelo som, sucessivamente justapostas sem obediência a uma hierarquia aparente, causando assim a fragmentação e desfiguração da sintaxe e a diminuição do peso do código denotativo.<sup>13</sup> Este efeito torna-se mais nítido quando conjugado com a ideia, comum na música, de repetição e de variação:

«By went his eyes. The sweets of sin. Sweet are the sweets. Of sin. In a giggling peal young goldbronze voices blended, Douce with Kennedy your other eye. They threw young heads back, bronze gigglegold, to let freely their laughter, screaming, your other, signals to each other, high piercing notes.

Ah, panting, sighing, sighing, ah, fordone, their mirth died down.

Miss Kennedy lipped her cup again, raised, drank a sip and gigglegiggled.

Miss Douce, bending over the teatray, ruffled again her nose and rolled droll fattened eyes. Again Kennygiggles, stooping, her fair pinnacles of hair, stooping, her tortoise napecomb showed, spluttered out of her mouth her tea, choking in tea and laughter, coughing with choking, crying:

— O greasy eyes! Imagine being married to a man like that! she cried.  
With his bit of beard!

Douce gave full vent to a splendid yell, a full yell of full woman, delight, joy, indignation.

— Married to the greasy nose! she yelled.

Shrill, with deep laughter, after, gold after bronze, they urged each each to peal after peal, ringing in changes, bronzegold, goldbronze, shrilldeep, to laughter after laughter. And then laughed more. Greasy I knows.

Exhausted, breathless, their shaken heads they laid, braided and pinnaced by glossycombed, against the counterledge. All flushed (O!), panting, sweating (O!), all breathless.

Married to Bloom, to greaseabloom.» (11:156-179)

<sup>13</sup> Sobre os efeitos da alteração da ordem sintáctica Roy Gottfried escreveu:

«The order of language is highly denotative; syntax exerts a determining and exact effect on what will be. Words, phrases, and sentences are subordinated to the systematic patterning; all parts are positioned, fastened, and hence specifically denoted. A loosened syntax, however, precisely in not making things fixed and exact, in being open, is rich with possibilities and is potentially lyric.» Roy K. Gottfried, *The Art of Syntax of Joyce's Ulysses* (London, Macmillan, 1980), p. 131.

Como se verifica, o desenvolvimento da frase é constantemente interrompido por unidades sustentadas sobretudo pelo elemento sonoro e sujeitas a uma combinação aleatória; em resultado disso, a ordem sintáctica habitual é desfigurada e sujeita a um novo reordenamento: «gigglegold / gigglegiggled / Kennygiggles», «Greasy eyes / greasy nose / greasy I knows / greaseabloom». Mas a presença da linguagem musical no texto tem outras consequências para além da alteração da ordem sintáctica normal. Por vezes, é o conceito de frase musical que se transpõe para a frase verbal, como no passo seguinte, em que a repetição se combina com o efeito de *diminuendo* da intensidade do motivo, à medida que o passo se vai aproximando da conclusão:

«—Well now, he mused, whatever you say yourself. I think I'll trouble you for some fresh water and a half glass of whisky.

Jingle.

— With the greatest alacrity, Miss Douce agreed.

With grace of alacrity towards the mirror gilt Cantrell and Cochrane's she turned herself. With grace she tapped a measure of gold whisky from her crystal keg. Forth from the skirt of his coat Mr Dedalus brought pouch and pipe. Alacrity she served. He blew through the flue two husky fifenotes.» (11:210-218)

Nesta cena, em que Miss Douce atende Simon Dedalus ao balcão do bar do Ormond Hotel, o motivo «with the greatest alacrity» é, primeiramente, definido em toda a sua extensão; em seguida, é repetido com uma variação que contém já uma redução («with grace of alacrity»); depois, é de novo retomado numa forma ainda mais breve («with grace»); até que, na parte final da cena, apenas a palavra principal («alacrity») é invocada. Só depois o passo retoma a ordem sintáctica habitual («He blew through the flue two husky fifenotes») que fora invertida durante o processo de repetição e variação.

Também os efeitos de *crescendo* e *diminuendo* são utilizados ao longo de «Sirens» para narrar a reacção emocional dos que ouvem a música no bar do Ormond, em especial Leopold Bloom. É o que sucede, por exemplo, na cena em que Simon Dedalus canta a ária *M'Appari*, de *Martha*, a ópera de Flotow. Mas é talvez ao nível de motivos temáticos já enunciados em episódios anteriores e agora retomados sob a égide de ideias musicais que a relação entre a linguagem musical e a narrativa produz resultados mais compensadores do ponto de vista da escrita. Tais motivos são reelaborados em passos eminentemente musicais, que apro-

fundam o nosso conhecimento anterior das personagens e da história, e conferem, deste modo, novos sentidos ao texto. Um desses motivos explora o tema das relações entre homens e mulheres no plano social e no plano sexual, constituindo mais um pequeno apontamento para a caracterização do comportamento de Boylan neste domínio. Trata-se da cena em que ele e Lenehan desfrutam a representação de um pequeno ritual — «*Sonnez la cloche*» —, que Miss Douce reserva a alguns iniciados, no bar do Ormond Hotel:

«Go on, pressed Lenehan. There's no-one. He never heard.

— *...to Flora's lips did hie.*

High, a high note pealed in the treble clear.

Bronzedouce communing with her rose that sank and rose sought Blazes  
Boylan's flower and eyes.

— Please, please.

He pleaded over returning phrases of avowal.

— *I could not leave thee...*

— Afterwits, miss Douce promised coyly.

— No, now, urged Lenehan. *Sonnez la cloche!* O do! There's no-one.  
She looked. Quick. Miss Kenn out of earshot. Sudden bent. Two kindling  
faces watched her bend.

Quavering the chords strayed from the air, found it again, lost chord, and  
lost and found it, faltering.

— Go on! Do! *Sonnez!*

Bending, she nipped a peak of skirt above her knee. Delayed. Taunted  
them still, bending, suspending, with wilful eyes.

— *Sonnez!*

Smack. She set free sudden in rebound her nipped elastic garter smack-  
warm against her smackable a woman's warmhosed thigh.

— *La cloche!* cried gleeful Lenehan. Trained by owner. No sawdust there.  
She smilesmirked supercilious (wept! aren't men?), but, lightward gliding,  
mild she smiled on Boylan.

— You're the essence of vulgarity, she in gliding said.

Boylan eyed, eyed. Tossed to fat lips his chalice, drank off his chalice  
tiny, sucking the last fat violet syrupy drops. His spellbound eyes went  
after, after her gliding head as it went down the bar by mirrors, gilded  
arch for ginger ale, hock and claret glasses shimmering, a spiky shell,  
where it concerted, mirrored, bronze with sunnier bronze.

Yes, bronze from anearby.

— *...sweetheart, goodbye!*

— I'm off, said Boylan with impatience.» (11:395-426)

Nesta cena cómica, dominada pelo som da liga de Miss Douce e pela canção «Goodbye, Sweetheart, Goodbye»,<sup>14</sup> há um papel significativo desempenhado pelo elemento visual. A repetição de «eyes» e a frase «Boylan eyed, eyed» expõe o expressivo *voyeurisme* de Boylan (apesar do seu aparente desinteresse), enquanto Miss Douce executa o seu número de pequeno erotismo sob os bons auspícios do sempre prestável Lenehan. Os gestos e as vozes dos dois homens são deste modo transportados para o primeiro plano da cena musical, funcionando como seu contraponto os acordes finais da melodia sentimental de «Goodbye, Sweetheart, Goodbye», tocada ao piano por Simon Dedalus.

A importância do olhar e os sentidos que se soltam do olhar de cada um não se restringem, aliás, a esta cena. Eles estendem-se a todo o capítulo, numa combinação constante com os elementos sonoros em que se vai desenvolvendo a oposição entre Boylan e Bloom. Aparentemente insensível à música (empresário musical de Molly, não é a música que o leva a casa dela), Boylan é, simultaneamente, o *voyeur* e aquele que se expõe e se exhibe, triunfantemente, perante o olhar dos outros: «See the conquering hero comes» (11:340) é a saudação com que o subserviente Lenehan o recebe, quando da sua entrada no Ormond. Por seu lado, Bloom («unconquered hero»), como Ulisses sujeito ao fascínio do canto das sereias, é aquele para quem *ver* é apenas o melhor processo de evitar ser visto: «See, not be seen» (11:357-358).

Em «Sirens», os dublinenses preferem o som ao sentido, a retórica ao conteúdo, a ficção ao real. A música é o meio que utilizam para suavizarem a dor e se evadirem da vida, a droga que garante a entrada num paraíso artificial, à semelhança dos Lotófagos da *Odisseia*.<sup>15</sup> O canto das sereias apela, pelo fascínio, ao sentimentalismo, à auto-compaixão, à letargia, ao conformismo, isto é, à paralisia (leia-se morte). Bloom confronta-

---

<sup>14</sup> O cómico da situação é reforçado pela associação entre o erotismo de pacotilha da exibição de Miss Douce e os fragmentos da canção de Jane Williams (1806-1885) e John L. Hatton (1809-1886), cuja letra exemplifica um tipo de romantismo lacrimojante, com que os dublinenses de *Ulysses* parecem estar, habitualmente, em sintonia. Repare-se que a narrativa chama a atenção para a associação entre a exibição de Miss Douce e a canção, reproduzindo parte da letra, embora Simon Dedalus não a cante e apenas a toque ao piano. Muito mais adiante, a letra da canção voltará a ser matéria para um efeito cómico, quando Molly compara as interpretações de Simon Dedalus e de Bartell d'Arcy: «[Simon] had a delicious glorious voice Phoebe dearest goodbye sweetheart *sweetheart* he always sang it not like Bartell D'Arcy sweet *tart* goodbye» (18:1294-1296).

<sup>15</sup> Noutros momentos, os dublinenses usam a bebida (em «Cyclops» ou «Oxen of the Sun», por exemplo) ou a religião (em «Lotuseaters»).

se, no momento mais angustiante do seu dia, com esta evasão sentimental dos dublinenses rendidos ao canto enganador das sereias. Por vezes, a distinção entre ele e os outros é praticamente nula, pois o fascínio do canto parece atingi-lo por completo durante alguns momentos. Isto sucede, essencialmente, com duas peças que provocam nele uma profunda emoção. A primeira é a ária «Tutto è sciolto», do segundo acto da ópera *La Sonnambula*, de Bellini. A ária é cantada por Elvino, enamorado pela personagem que dá o título à ópera. O motivo central, *All is lost now*, traduz o seu sentimento de desespero perante o que ele interpreta como a traição de Amina, a sonâmbula. Enquanto observa Richie Goulding assobiando a melodia, Bloom «traduz» o tema da ária para a sua situação presente, consumado que está o adultério de Molly, e parecendo assim ceder a um sentimento de capitulação e de sentimentalismo auto-complacente:

«— Which air is that? asked Leopold Bloom.

— *All is lost now*.

Richie cocked his lips apout. A low incipient note sweet banshee murmured: all. A thrush. A throstle. His breath, birdsweet, good teeth he's proud of, fluted with plaintive woe. Is lost. Rich sound. Two notes in one there. Blackbird I heard in the hawthorn valley. Taking my motives he twined and turned them. All most too new call is lost in all. Echo. How sweet the answer. How is that done? All lost now. Mournful he whistled. Fall, surrender, lost.

Bloom bent leopold ear, turning a fringe of doyley down under the vase. Order. Yes, I remember. Lovely air. In sleep she went to him. Innocence in the moon. Brave. Don't know their danger. Still hold her back. Call name. Touch water. Jingle jaunty. Too late. She longed to go. That's why. Woman. As easy stop the sea. Yes: all is lost.

— A beautiful air, said Bloom lost Leopold. I know it well.» (11:629-642)

A segunda peça musical que emociona Bloom é a ária «M'Appari», da *Martha*, de Flotow, cantada por Simon Dedalus. A cena combina a descrição da interpretação de Simon e uma nova associação de Leopold Bloom entre a ópera de Flotow e o seu próprio drama familiar. Do início suave, de acordes prolongados, que fazem sobressair a voz do tenor e permite ainda os comentários dos ouvintes, a narração vai explorando o *crescendo* emocional da ária, até atingir o clímax (emocional, interpretativo e narrativo) e a sintonia total entre o cantor, a canção e Bloom, Ulisses rendido ao encanto da música:

«— *Martha! Ah, Martha!*

Quitting all languor Lionel cried in grief, in cry of passion dominant to love to return with deepening yet with rising chords of harmony. In cry of

lionel loneliness that she should know, must martha feel. For only her he waited. Where? Here there try there here all try where. Somewhere.

— *Co-ome, thou lost one!*

*Co-ome, thou dear one!*

Alone. One love. One hope. One comfort me. Martha, chestnote, return!

— *Come...!*

It soared, a bird, it held its flight, a swift pure cry, soar silver orb it leaped serene, speeding, sustained, to come, don't spin it out too long long breath he breath long life, soaring high, high resplendent, aflame, crowned, high in the effulgence symbolistic, high, of the ethereal bosom, high, of the high vast irradiation everywhere all soaring all around about the all, the endlessnessnessness.....

— *To me!*

Siopold!

Consumed.

Come. Well sung. All clapped. She ought to. Come. To me, to him, to her you too, me, us.» (11:735-754)

Joyce utiliza a forma musical e o seu potencial melodramático para desenvolver dois temas: a separação emocional existente entre Molly e Bloom, e o profundo sentimento de perda e de nostalgia de Bloom em relação a ela.

Apesar das intromissões esporádicas de Martha Clifford no pensamento de Bloom, suscitadas pelo título da ópera a que pertence «M'appari»,<sup>16</sup> é Molly quem domina os sentimentos de perda emocional e sexual que a ária desperta nele: tal como a Martha ficcional de Lionel se chama, afinal, Lady Harriet, também a verdadeira Martha de Leopold é, na realidade, Molly Bloom.

No seu conjunto, a cena concentra-se tanto na reacção de Bloom como no poder da música para suscitar as emoções mais profundas. No final, é pouco ou nada importante que entre a história de Lionel e Martha e a de Bloom e Molly não exista, em boa verdade, a mínima semelhança, ou que Simon Dedalus faça uso dos seus dotes líricos totalmente à margem dos sentimentos de Bloom. O fundamental manifesta-se na sintonia que progressivamente se vai estabelecendo entre a linguagem literária e a linguagem musical, e que resulta no encontro das duas linguagens no

---

<sup>16</sup> Por exemplo: «When will we meet?», «What perfume does your wife? I want to know», «How do you» (11:687-690), assim como «Just going to write», «Lovely name you have», «I called you naughty boy» (11:713-715). Todas estes fragmentos constituem variações de frases da carte de Martha, que Bloom lê em «Lotuseaters».

momento em que se atinge, simultaneamente, o clímax da ária e o do discurso narrativo (no parágrafo que termina em «endlessnessness...»). É também nesse clímax que a autenticidade dos sentimentos do intérprete, da personagem operática e do ouvinte se deixa representar numa única palavra que ecoa os nomes de Simon, Lionel e Leopold: «Siopold». Em nenhum outro momento de «Sirens» é tão grande a sedução exercida sobre Bloom pela música que ressoa no rés-do-chão do Ormond Hotel. Este é o instante em que Bloom/Ulisses está mais próximo de se deixar manietar pelo sentimentalismo deste canto de sereias.

A mesma sintonia entre os sentimentos evocados pela forma musical e os sentimentos de Bloom já não se produz, contudo, no passo em que Bloom escuta «The Croppy Boy», uma balada popular nacionalista sobre a rebelião de 1798. Bloom denota, ainda, angústia perante a analogia entre os versos da canção e a sua situação actual, sobretudo no que respeita aos temas da traição e da solidão irreversível:

«All gone. All fallen. At the siege of Ross his father, at Gorey all his brothers fell. To Wexford, we are the boys of Wexford, he would. Last of his name and race.

I too. Last of my race. Milly young student. Well, my fault perhaps. No son. Rudy. Too late now. Or if not? If not? If still?

He bore no hate.

Hate. Love. Those are names. Rudy. Soon I am old.» (11:1063-1069)

Desta vez, o enquadramento musical e social revela-se desajustado às emoções de Bloom: a retórica sentimental da balada, onde abundam os *clichés* nacionalistas, produz no bar do Ormond (a ilha das sereias) uma emoção colectiva a que Bloom não é sensível. O seu sentimento de perda mantém-se, mas Bloom domina já a tentação de cair num estado de auto-compadecimento:

«Scaring eavesdropping boots croppy bootsboy Bloom in the Ormond hallway heard the growls and roars of bravo, fat backslapping, their boots all treading, boots not the boots the boy. General chorus off for a swill to wash it down. Glad I avoided.» (11:1142-1145)

Limitada pelo carácter formulaico dos seus versos e pela pobreza da sua estrutura musical, «The Croppy Boy» parece esgotar assim as funções da música que os dublinenses cantam e tocam em «Sirens». E, de facto, após a execução da balada por Ben Dollard, o piano do Ormond Hotel não volta a fazer-se ouvir. Em vez do seu som parcialmente desajustado (afinal de contas, desafinado, coisa que ninguém parece detectar, como se

todos os que ficaram no bar fossem tão surdos como Pat), ecoam repetidamente no texto os sinais da lenta aproximação do jovem cego, afinador de pianos: «Tap. Tap. Tap.» Aquele que não vê mas ouve — «Tap» — ocupa o lugar daquele que vê e não ouve: »Pat».

O capítulo não termina, porém, sem que a música se ouça uma derradeira vez: refiro-me ao cômico solo de Bloom, enquanto caminha ao longo de Ormond Quay Upper. Dele se poderá afirmar o que Hamlet diz a Guildenstern a propósito da flauta de bisel que este se confessa incapaz de tocar: «... it will discourse most eloquent music...».<sup>17</sup> Numa inversão total das situações anteriores, é a sequência musical produzida pelos intestinos de Bloom (o único instrumento de sopro de «Sirens», em contraste com os instrumentos de percussão — o piano e a liga de Miss Douce — que se fazem ouvir nas cenas precedentes) que constitui o comentário a uma outra forma de retórica, querida dos dublinenses, mas estranha a Bloom. Esse discurso é, de novo, o do nacionalismo irlandês, agora na versão nobre das últimas palavras de Robert Emmet:<sup>18</sup>

«Bloom viewed a gallant pictured hero in Lionel Marks's window. Robert Emmet's last words. Seven last words. Of Meyerbeer that is.»<sup>19</sup>

(...)

Seabloom, greasebloom viewed last words. Softly. *When my country takes her place among.*

Prrrr.

Must be the bur.

Fff! Oo. Rrpr.

<sup>17</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, III, ii, 362.

<sup>18</sup> Robert Emmet (1778-1803) foi preso após ter chefiado um assalto falhado ao Dublin Castle, em 1803. A tentativa que fizera de obter o auxílio de Napoleão Bonaparte à causa do nacionalismo irlandês também não teve êxito e Emmet foi executado sob a acusação de alta traição. As últimas palavras do seu discurso perante o tribunal que o condenou à morte foram:

«Let no man write my epitaph; for as no man who knows my motives dares now vindicate them, let not prejudice or ignorance asperse them. When my country takes her place among the nations of the earth then and not till then, let my epitaph be written. I have done.»

<sup>19</sup> Bloom comete mais um dos enganos em que é pródigo: o autor da oratória *Le sette ultime parole* é Saverio Mercadante e não Giacomo Meyerbeer, autor de *Les Huguenotes*, ópera que já aflorara ao pensamento de Bloom. Como os próprios títulos das obras indicam, a oratória inspira-se nas sete últimas frases de Cristo na cruz (*Mateus*, 27:46; *João*, 19:26, 19:28 e 19:30; e *Lucas*, 23:34, 23:43 e 23:46). A ópera, por sua vez, aborda, sem grande rigor histórico, o massacre dos Huguenotes, em Paris, no dia de S. Bartolomeu, do ano de 1572.

*Nations of the earth. No-one behind. She's passed. Then and not till then.  
Tram kran kran kran. Good oppor. Coming. Krandlkrankran. I'm sure it's  
the burgund. Yes. One, two. Let my epitaph be. Kraaaaaa. Written. I have.  
Ppprrffrrppffff.  
Done.» (11:1274-1294)*

As «Emmet's last words» são palavras heróicas que a história da Irlanda consagrou como emblema de um acto igualmente heróico. Mas o contexto anti-heróico em que são enquadradas (a flatulência que aflige Bloom e o cómico embaraço deste) produz efeitos sobre elas, sobre os sentimentos de Bloom e sobre os confrontos que se avizinham (com Michael Cusack, o Citizen, um ciclope cego pelo álcool, pela ignorância e pela intolerância). Por um lado, a solenidade e o dramatismo da oratória<sup>20</sup> de Emmet surgem subvertidos e negados pelo *glissando* dissonante do *improptu* cómico de Bloom. Por outro lado, o timbre dos sons emitidos pelo instrumento musical bloomiano e as suas evidentes limitações melódicas<sup>21</sup> anunciam o violento confronto verbal que, em «Cyclops», Bloom será obrigado a travar com o representante do mais degradado e flatulente dos discursos políticos da Irlanda moderna.

Por fim, a forma como LB alivia a sua tensão interior constitui a *última palavra* deste Ulisses moderno, a música do corpo com que ele responde à música sedutora do canto de sereias, que ecoara no bar do

<sup>20</sup> Utilizo a palavra «oratória» no seu sentido retórico e, também, no sentido estritamente musical, isto é, segundo Arthur Jacobs:

«(1) type of musical composition ... consisting of an extended setting of a religious text set out in more or less dramatic form - usually for soloists, chorus, and orchestra; originally requiring scenery, costumes, and action, but later customarily conceived and given in concert form;

(2) term used also for a type of work similar to the above but on a non-religious — though usually 'elevated' — subject; e.g. Handel's *Semele*, Tippett's *A Child of Our Time*, and certain Soviet Russian works to patriotic texts. (A. Jacobs, *A New Dictionary of Music*).

É sintomático que Bloom associe as últimas palavras de Emmet à oratória *The Seven Last Words*, de Mercadante, e também, pela troca do nome do autor, indirectamente, à ópera de Meyerbeer, *Les Huguenotes*. No contexto cómico em que as palavras de Emmet são apropriadas por Bloom, o seu sacrifício pela causa sagrada da pátria irlandesa («Lacaus esant tara tara» é a «citação» que Bloom faz de *Les Huguenots*) é sujeito à erosão do sopro bloomiano, do mesmo modo que o discurso nacionalista irlandês se foi desgastando nos ventos recentes da história.

<sup>21</sup> A referência à entrada do afinador cego no Ormond Hotel, feita imediatamente antes de se iniciar o passo citado, sugere que o instrumento de sopro de Bloom está, também, a precisar de afinação.

Ormond e extravasara para a margem do rio que atravessa Dublin de lado a lado.

No final da análise de um capítulo em que Joyce tece a sua escrita por meio da apropriação de palavras e linguagens alheias, seja-me permitido evocar a palavra de um poeta várias vezes aludido em *Ulysses*:

«The city is built  
To music, therefore never built at all,  
And therefore built for ever.»<sup>22</sup>

*Never, for ever.* Nunca, como neste episódio, voltará a ser tão profunda, tão visível e tão audível a dor de Leopold Bloom. Nunca, como aqui, voltará Bloom a estar tão perto de ceder a essa dor. Para sempre, a cada releitura que o texto, insaciável, exige, a personagem se apresentará, neste momento da história, com a certeza de que tudo está consumado, isto é, *done*: a flatulência que o surpreende e envergonha em plena rua; o epitáfio de Emmet e a sua paixão pela redenção da pátria; a última das frases de Cristo na cruz<sup>23</sup> e a sua paixão, evocada na oratória de Mercadante. Consumado, também, o adultério de Molly; consumado, ainda, o canto das sereias a que Ulisses/Bloom/Bloodisses soube resistir. Consumado, finalmente, o solo desse principal *virtuoso* de «Sirens» que é, ao mesmo tempo, seu compositor, seu maestro e seu intérprete: James Joyce.

---

<sup>22</sup> A. Tennyson, «Gareth and Lynette», ll. 272-274, in *The Idylls of the King*.

<sup>23</sup> Segundo *João* 19:30, a última palavra de Cristo, antes de expirar, terá sido: «Tudo está consumado.» Nas versões da *Bíblia* em língua inglesa, a frase é geralmente traduzida por «It is finished», «It is consummated» ou «It is *done*.» (ênfase minha).