

O ESTATUTO DA VOZ

Ram Mandil

Em meio às 628 páginas de *Finnegans Wake*, de James Joyce, nos deparamos dez vezes com um artefato da escrita joyciana, que são as suas conhecidas “palavras de cem letras”.

O nome da palavra – assim escolhido por Joyce – refere-se ao número de letras que a compõe, o que gera uma perturbação não apenas ao nível gráfico e mesmo editorial, como também ao nível da própria leitura, que exige fôlego e habilidade para atravessar a série de consoantes e vogais que fazem parte do seu corpo.

A primeira ocorrência desta palavra já se encontra na primeira página do livro. Ela vem entre parênteses, no contexto de uma queda, a primeira vista uma sonorização da queda do gigante mítico Finn MacCool, sobre cujo corpo estaria assentada a cidade de Dublin:

“A queda
(bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawtôo
hoohoordenenthurnuk!) de um ex-venarável negociante é recontada cedo na cama e logo na fama
por todos os recantos da cristã idade.”¹

Alguns aspectos relacionados ao surgimento desta primeira “palavra de cem letras” merecem atenção: além de associada à queda do pai mítico – de modo derrisório, é verdade, pois este pai trabalha na afixação de placas e outdoors – esta palavra foi construída pela costura de fragmentos da palavra “trovão” tal como ela é pronunciada nas mais diversas línguas, reconhecíveis apenas por fragmentos de suas distintas grafias (do grego, *bronto*, ao francês, *tonnerre*, ao português *trovão* e assim sucessivamente).

¹ Campos, Augusto e Haroldo. *Panorama de Finnegans Wake*, São Paulo: Perspectiva, 1971, p.35.

Duas razões me levam a considerar estas “palavras de cem letras” como um bom ponto de partida para uma investigação sobre o estatuto da voz em sua relação com a escrita.

Em primeiro lugar, a incidência desta primeira “palavra de cem letras” está associada às ressonâncias da queda do pai mítico, no momento que seu corpo está prestes a se fragmentar. Ela ocupará, portanto, o mesmo lugar dos cantos que acompanham os ritos sacrificiais, participando da instituição da sociedade humana e da inscrição das regras simbólicas que prescrevem seu funcionamento. A palavra “trovão” vem aqui confirmar a referência à manifestação divina, pois esse ruído é miticamente associado à voz de um ser supremo, um dos modos pelos quais manifesta a sua vontade.

Uma segunda razão, pela qual me pareceu oportuna a interrogação do estatuto da voz a partir da “palavra de cem letras” está relacionada ao enlace que essa palavra produz, entre o sentido– trovão, em várias línguas –, a sonoridade – pois ela também reproduz o som de um trovão – e o objeto, a meu ver, o verdadeiro estatuto dessas “palavras de cem letras”. Trata-se de um objeto que, sendo ainda palavra, caracteriza-se muito mais pelo aglomerado de letras que lhe dá consistência do que propriamente pelo seu significado. Distinguimos aí um movimento, um deslocamento que esta palavra põe em marcha: seu sentido é eclipsado pela sua sonoridade que, por sua vez, rende-se à condição de um objeto formado por um conjunto de letras contabilizadas que permitem, inclusive, nomeá-la.

Cifrar (ou criptografar) é também criar (ou restituir) um enigma; é o que dizemos a respeito de uma mensagem cifrada. Sabemos que ela significa alguma coisa, mas seu significado nos é desconhecido, aguardando a operação de decifração. Nesse sentido podemos dizer que, com a “palavra de cem letras” e, de uma certa maneira, com sua própria atividade de escritor, pelo menos desde *Ulisses*, Joyce busca restituir a relação enigmática com a linguagem. Esta relação é privilegiadamente produzida, na obra de Joyce, pelos recursos que a letra lhe oferece.

A letra, além de estar presente na composição das palavras escritas, cumprindo, portanto, uma função comunicativa de transporte de mensagens, também pode se converter em cifra, a partir do momento que seu sentido fica é posto em suspensão (pensar nas letras isoladas das operações matemáticas e lógicas, em que o valor de significação da letra é variável). No entanto, é preciso ainda considerar que, para além da mensagem ou mesmo da cifra, a letra também pode ser considerada a partir da sua materialidade. É o que nos demonstra as artes gráficas e tipográficas e mesmo a arte da caligrafia, pela qual a letra se converte num objeto de arte cujo valor já não é propriamente significativo mas estético.

Voz e sentido

A tradição que associa a voz a sons dotados de significado remonta a Aristóteles. Em seus estudos sobre a alma (*De anima*), ele faz referência direta à voz (*phoné*)² como parte das faculdades da alma (*psyche*), definindo-a como “um som emitido por um ser animado” (420b5). Nesta definição, também será levada em conta a relação entre a *psyche* e a respiração, uma vez que apenas os seres que recebem o ar em si próprios é que serão capazes de ter voz³.

O sopro que anima um corpo teria assim uma dupla função. Uma primeira, que estará ligada à manutenção da vida (pela produção do calor interno necessário aos animais terrestres); e uma outra função, desta vez relacionada à busca de aperfeiçoamento desta mesma vida, uma vez que o sopro também está associado à faculdade de expressão e ao *logos*. Veremos mais adiante que isto não significa que a voz se confunde com o *logos*, pois apesar de poder ser articulada ela não necessariamente se equivale à palavra articulada (seja na fala, seja no pensamento).

² Dupont-Roc e Lallot preferem traduzir *phoné* para “entidade vocal”, englobando o conjunto da produção vocal, a ser distinguido da *psophos*, que se refere aos acontecimentos acústicos não vocais, como os sons e ruídos. O que distingue a voz, na verdade, é sua relação à significação pois a tosse, apesar de ser uma emissão vocal é entendida como *psophos*. Aristote, *La poétique*, tradução e notas de Dupont-Roc e Lallot, Paris, Seuil, 1980, p.317-318.

³ Os peixes, portanto, estarão privados dessa capacidade, a não ser, prossegue Aristóteles, aqueles do rio Aqueloo, de acordo com o que se ouviu falar...

Dois outros aspectos caracterizam a *phoné* como produto da ação do ar inspirado sobre o corpo. Este som próprio dos seres animados é, antes de tudo, um som significativo (*semantikos*, 420b32); por outro lado, ele também está associado a uma imagem sensível (*phantasia*, 420b32).

Nesse sentido a voz está, desde o início, inscrita na linguagem. Para ser voz ela necessariamente significa alguma coisa. Não se trata, portanto, de pura produção mecânica de sons, pois o sentido que atribuímos a esta emissão sonora participa da sua definição. Vemos, assim, que desde o início a voz é uma “convocação”, pois exige a presença do Outro, uma vez que, para ser significativa ela pressupõe necessariamente a presença de um intérprete capaz de lhe atribuir um significado.

Por outro lado, os significados que serão atribuídos à voz são contaminados pela *phantasia*, com tudo aquilo que ela transporta em termos de imagens, sensações de prazer e desprazer, de desejo e de repulsa, associada a esta ou aquela idéia.

Já na *Poética*, a voz, assim como a cor, terá uma participação na *mimesis* (imitação e emulação; representação) como “meio” da representação poética, cujos modos podem ser os do ritmo, da palavra ou da melodia. Aristóteles reafirma a necessidade da sua presença na cena trágica. Isto porque só se consegue obter certos efeitos específicos ao drama através da palavra. Uma vez que este é sempre a representação de uma ação, será necessário levar em consideração que certas ações só se realizam por meio da palavra: “*É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos (...)*”.⁴ Para Aristóteles, é “*menos artístico*”⁵ querer produzir estes efeitos apenas com recursos cênicos.

⁴ Aristóteles. *Arte Poética* (XIV). In: Aristóteles, Horácio, Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1988, p. 33.

⁵ Idem.

O percurso de uma tradição que emergiu desta associação entre a voz e o sentido, dando origem ao “logocentrismo” ou ao “fonocentrismo” já pode ser descrito com precisão por Jacques Derrida em sua *Gramatologia*. Conhecemos, desde aí, as consequências desta tradição para o lugar ocupado pela escrita.

Deste percurso vamos destacar apenas, de forma esquemática, alguns aspectos.

A relação entre a voz e as faculdades da alma é, nesta tradição, a de uma proximidade essencial e imediata. A voz seria o lugar de produção dos primeiros símbolos, uma vez que ela não é um significante como outros, mas um significante intimamente vinculado aos estados da alma.

Associada a um significado transcendental, a voz torna-se, desse modo, uma condição para o *logos*, como garantia final para as suas significações. É o próprio “pensamento do ser”, ou “sentido do ser” que se instalam no lugar deste significado transcendental, que se manifesta, por excelência, através da voz.

Essa intimidade entre a voz e o “sentido do ser” – uma vez que a voz é sentido, o ser deverá ser, antes de tudo, “sentido do ser” – será objeto de investigação na filosofia de Husserl. Aqui o “sentido do ser” manifesta-se como presença, o que poderá ser demonstrado através desse efeito que só pode ser encontrado na emissão vocal, que é o da experiência do “ouvir-se falar”. A ressonância sonora que faz o corpo vibrar através da voz emitida deve ser vista como a primeira manifestação da subjetividade, como resultado de um movimento ideal que faz a alma ressoar no corpo. A experiência do ouvir-se falar é uma experiência de auto-afecção (afetar, tanto no sentido de atingir, como produção de afeto), pela qual o sujeito se encontra num estado de auto-referência que dispensa a mediação do mundo e da alteridade, sempre suspeitos levarem ao engano.

Sem querer estender sobre esse ponto, lembramos apenas a importância desta associação entre a voz e uma “metafísica da presença do ser”, que também poderá ser encontrada na filosofia de Santo Agostinho. A voz é um elemento que, desde a conversão, está presente no pensamento agostiniano, seja em sua dimensão oracular – é escutando uma voz que o incita à leitura de uma passagem da Epístola aos Romanos que Santo Agostinho encontra o impulso decisivo para a sua conversão – seja na forma de manifestação do absoluto de um Deus convocado a se instalar em sua laringe.

Voz e sonoridade

Enquanto capacidade de produção de som, a voz também é considerada em *De anima* como efeito produzido pelo choque entre os corpos e destes com o ar. Todo objeto sonoro é aquele capaz de repelir o ar numa massa contínua que se propaga até os ouvidos.

Caberá aí uma menção ao fenômeno do eco, já considerado como repetição do som através da propagação e reflexão de uma massa sonora sobre uma superfície, percebido como um sinal distinto do transmitido originalmente.

A referência ao eco nos remete ao relato mitológico tal como ele nos é apresentado nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Investigar o estatuto da voz a partir da mitologia abre as portas para novas considerações. Nos relatos de Ovídio, Eco é uma ninfa que inadvertidamente se posta no caminho das disputas sexuais entre Júpiter e Juno. Tanto quanto Tirésias, que foi punido com a cegueira, Eco recebe a punição em sua própria voz, condenada desde então a uma fala totalmente desubjetivada, uma fala que é pura repetição das últimas palavras ouvidas. O que não impede que ela se apaixone por Narciso, mesmo sendo por ele desprezada. A cena da última aparição física de Eco sobre a terra está associada à rejeição de seu abraço por Narciso. Desde então ela se

esconde entre vales e montanhas, e o único sinal que dela temos é o que nos retorna após cada grito que lançamos em sua direção.

A referência ao mito de Eco permite antever que a voz também poderá ser considerada a partir de sua conexão com a repetição, com o impossível da relação sexual, com o amor narcísico e com os limites impostos ao gozo da palavra. É o que pretendemos retomar num outro momento.

A voz natural

Um outro aspecto da relação entre a voz e o som remonta à presença do canto nas cerimônias de celebração do pacto comunitário. No *Ensaio sobre a origem das línguas*, Rousseau remete a uma fusão originária entre o canto e a fala, o que ainda seria possível de ser detectado no grego arcaico e no chinês. Daqui emerge uma questão relevante: se na origem foi o canto, como é que a voz que forma a fala foi se diferenciando da voz que forma o canto musical?

Para Rousseau esta separação pode ser explicada na passagem mesma da natureza para a cultura. É o gradativo afastamento da natureza, da “doce voz” materna, que vai privando o canto da melodia, que vai produzindo um lento esquecimento dos efeitos morais da “voz natural” que nos conduz à forma falada atual. Este esquecimento é também um recalque sobre o que está presente em todo canto: a representação dos gritos, lamentos e dos estados de júbilo que são próprios às paixões humanas. A passagem do canto para a fala tem o significado de uma autêntica queda, de um afastamento cada vez maior desta voz natural, aprisionada desde então pela espacialização, pela geometrização e pela gramática.

Dois outros aspectos desta “voz natural” em Rousseau merecem destaque. Trata-se, em primeiro lugar, de uma voz associada à língua ainda não articulada, diferente portanto de uma voz modificada pela incidência da ausência, da morte, da separação, que encontramos uma língua

socializada. A “voz natural” é aquela que se apresenta antes da articulação, do encadeamento, da substituição de um signo por outro. Em certo sentido ela se distingue da *phoné* aristotélica, pois não é necessariamente significativa, o que não impede que ela seja sonora e mesmo acentuada, isto é, marcada pelo jogo da tonalidade.

Esta “voz natural” já não deverá mais ser buscada no grego ou no chinês mas nas crianças e nos hinos religiosos. Nas crianças, uma vez que o seu “falar antes de saber falar” é a manifestação da pura voz antes de ser apreendida pela cadeia dos signos. E nos cantos religiosos, em que a vocalização, inspirada pelo sopro divino, não tem um endereçamento humano mas divino. Se perante a presença de Deus – ainda segundo as teses agostinianas – “não se pode nem ficar calado, nem falar à sua altura”, só nos resta a vocalização do júbilo (as “aleluias”) diante desta presença contínua e desarticulada como é a presença de Deus.

É aqui que sobressai um outro aspecto desta “voz natural”, que pode ser encontrada tanto no “infans” quanto nos cantos religiosos: a sua íntima relação com o júbilo, o que permite dizer de um gozo da voz, um gozo que está presente na relação originária com a linguagem, mas que é deslocado para um segundo plano pela incidência das leis da sintaxe e da gramática.⁶

O gozo da voz não tem a forma de uma demanda, uma vez que o blablablá de uma criança ou os cantos de aleluia não necessariamente implicam um pedido ou uma súplica. Derrida recorta o seguinte comentário de Rousseau a este respeito: “*O que se goza numa situação destas? Nada exterior a si, nada a não ser a si mesmo e a própria existência. Enquanto dura esse estado, uma pessoa basta-se a si mesma, como Deus.*”⁷

Não é sem razão, portanto, que a ninfa Eco apaixonou-se por Narciso...

⁶ Cabe aqui uma referência ao neologismo lacaniano de “lalangue” (alíngua), a língua que surge do primeiro encontro com o simbólico, a língua materna que subjaz à linguagem estruturada, articulada, da qual o inconsciente nos dá o testemunho de que ainda permanece ativa.

⁷ Derrida, J. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p.304.

Voz e letra

Esta associação entre a voz e o gozo aponta para uma erótica, que iremos privilegiar na sua relação com a letra.

Parto da premissa de que o encontro entre letra e voz pode se dar sem uma negociação com a palavra articulada, o que pode ser demonstrado, a meu ver, no momento em que tanto letra quanto voz se encontram na condição de objetos. Para tanto, será necessário desvencilhá-los de sua carga semântica, pois o estatuto de objeto só é vislumbrado no momento em que a articulação com o *logos* é desfeita. É o que pode ser demonstrado na obra de James Joyce e, de modo distinto, também na de Guimarães Rosa, que deixaremos para outra oportunidade.

Já mencionamos algumas situações em que a letra é utilizada sem sua carga semântica, como são as letras da lógica e da matemática, na qual, por não terem qualquer significado específico, elas podem adquirir o valor de variáveis. Outro exemplo dessa liberação, que extrapola o campo das ciências em direção ao das artes, pode ser visto na atenção dada ao traçado das letras, na atenção conferida à sua materialidade, na qual o valor estético sobressai em relação ao valor semântico.

De todo modo é isto também que encontramos no artifício joyciano de construção de sua “palavra de cem letras”, no qual o encontro entre a letra e a voz se dá através da desarticulação da palavra, em favor da emergência da letra enquanto cifra. O sentido aí não desaparece por completo, mas o que se produz é um eclipse da significação (os procedimentos utilizados por Joyce para produzir tal efeito são variados), o que permite trazer à tona a dimensão sonora do significante. No entanto, a desarticulação da linguagem não se satisfaz apenas com a instalação do jogo sonoro. O trabalho aqui também é o de criação, uma vez que são produzidos verdadeiros

objetos gráficos, que, se não fazem parte do léxico, são, no entanto, reconhecidos como objetos de arte, o que, inclusive, permitiu a inscrição da obra de Joyce nos domínios da literatura.

É a “*Jinglish Janglage*” joyciana (*jingle jangle* + *English language*) que agora ressoa, deixando à mostra sua engrenagem de sons metálicos, a partir da qual será possível, inclusive, inaugurar uma outra relação com o literário.

A obra de Joyce caminha portanto numa direção em que a unidade da língua já não é mais a palavra, mas a letra. E o que vai nos interessar aqui será justamente a relação entre essa letra – tomada em seus múltiplos aspectos – e a voz inarticulada, aquela que ainda não sofreu a captura do *logos*.

A dimensão fabulosa desse encontro entre letra e voz do qual se pretende extrair uma arte tem seus precursores. Podemos dizer que o tetragrama sagrado – YHWH – modo como o povo do Livro assinala o nome de Deus é um desses precursores da escrita joyciana. Trata-se um nome impronunciável, portanto desarticulado da fala, um nome que se anuncia como um verdadeiro furo de significação, através da voz que o comunica a Moisés como sendo a de “ehye asher ehye”, “eu serei aquele que serei”. Um nome que unicamente pode ser atingido pelas consoantes de uma língua, num momento em que a letra se confunde com a voz.

O canto das sereias joycianas

Faremos aqui uma referência a esse momento culminante da erótica da voz na *Odisséia*, retratado na passagem de Ulisses pela ilha onde estão as sereias, esses seres híbridos, metade mulher, metade pássaro ou peixe, cujo canto é o da própria sedução que tem a morte em seu horizonte.

Sabemos que Ulisses e seus homens escapam deste canto mortífero por meio de um artifício que lhes foi transmitido por Circe.

A única voz que escutamos das sereias através das palavras de Homero é aquela que enuncia o convite sedutor:

“Vêm para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.
Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
Bem mais instruído prossegue , depois de se haver deleitado.
Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas Campinas,
Pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
Como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.”⁸

A promessa feita pelas sereias é dupla: trata-se de um convite para experimentar o gozo do seu canto mas também de se apropriar de um saber que só será alcançado deixando-se entregar a esse canto. Um saber que diz respeito, inclusive, ao destino de Ulisses, ávido por retornar a sua Ithaca e reencontrar os seus familiares.

Certamente poderíamos inferir uma série de ensinamentos a partir desse episódio da *Odisséia*, onde está instalada uma voz doce mas ao mesmo tempo mortífera que, tanto Ulisses quanto a própria narrativa, terão que atravessar.

No entanto darei aqui atenção à apropriação que James Joyce faz dessa passagem, para compor o 11º. capítulo de seu *Ulisses*.

Muito já se disse sobre o paralelo entre a *Odisséia* de Homero, e o *Ulisses* de Joyce. O mínimo que podemos dizer é que apenas uma visão limitada poderia ver em *Ulisses* uma

⁸ Homero, *Odisséia* (12.184-191). Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d, p.167.

reescrita atualizada da *Odisséia*. Preferimos, ao contrário, tomar a *Odisséia* como obra privilegiada por Joyce para sofrer o processo de desmontagem, de desarticulação do *logos*, de cujos fragmentos, restos e carcaças ele se serviu para construir o seu *Ulisses*.

O episódio “Sereias” de *Ulisses* – o título, vale lembrar, não está presente no livro, é apenas uma referência a partir de indicações dadas por Joyce em correspondência a amigos – passa-se quase que inteiramente no interior de um bar, dentro do hotel Ormond, à beira do rio Liffey, em Dublin. Tanto quanto o suposto canto das sereias, ele é inteiramente construído de acordo com parâmetros e temas musicais. Sabemos que um dos artifícios da escrita joyciana é o de criar uma vinculação entre o significante e o significado: a *lexis* não se separa do *logos*, uma vez que para Joyce a forma é o conteúdo. Beckett já pode observar que a escrita de Joyce nunca é sobre alguma coisa, mas procura ser ela mesma a coisa.

No capítulo “Sereias” tudo gira em torno da voz, do canto e da música, tanto quanto da sedução, da paixão e da morte. Tanto quanto são múltiplas as vozes, os cantos e os ruídos de um bar, também as palavras estarão impregnadas por essa atmosfera, a ponto do texto adquirir a estrutura de uma composição musical. Tudo acontece de tal modo que temos a impressão que o autor procura restituir a fusão originária entre canto e fala que, como vimos em Rousseau, estaria na origem da passagem da natureza para a cultura.

Texto para ser lido em voz alta, nossa leitura é forçada a converter-se num canto: a fonação recupera sua tonalidade melódica, as palavras, mas também os sinais de pontuação, parágrafos e quebras de palavra, passam todos a estar a serviço de uma polifonia literária sem precedentes: “Pwee! A wee little wind piped eeee. In Bloom’s little wee.” (11.1203)⁹.

⁹ Na tradução de Houaiss: “Pímimo! Um fiofó ventinho aflauta em iiii. No fiofozinho de Bloom.” Como se vê, todos os sons corporais são convocados a participar deste concerto... *Ulisses*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 8^a. ed., 1983, p.218. Esta frase também poderia ser a descrição de uma máquina despejando uma bebida no copo de Leopold Bloom...

O episódio, contudo, permanece encadeado à narrativa. Leopold Bloom adentra o bar, proveniente do seu circuito pela cidade neste 16 de junho de 1904. Lá está o suposto amante de sua esposa, pronto para dirigir-se a sua casa no horário combinado. Lá estão também figuras típicas de uma Dublin musical e inebriada, desafiando seu trágico destino de uma nação que desejaria ser como as outras. Será aí também que Bloom poderá responder à carta de sua amante epistolar, em meio a fantasias sado-masoquistas.

A paródia com o episódio das sereias na *Odisséia* incorpora a comicidade. Se o Mediterrâneo se converte num mar de cadeiras, copos, garrafas vazias, rolhas, mesas, bombas de cerveja e cabides, as sereias ali são as duas garçonetes, miss Lydia Douce, de cabelos bronzeados, e miss Mina Kennedy, de cabelos dourados. Escondidas pelo balcão, as duas são visíveis apenas pela metade superior de seu corpo. É nesta ilha-bar que os prazeres da bebida, dos cigarros, dos olhares e das conversas sobre as mulheres se misturam aos cantos acompanhados por um piano que acaba de ser ajustado por um afinador cego. Estes cantos, como observa Bloom, têm todos o mesmo tema: a perda de alguém que se foi, e a solidão que daí deriva.

Deste episódio destacamos o momento em que Bloom levanta-se e prepara-se para retirar-se. Tal qual Ulisses, esse será o momento da travessia em que estará mais próximo das sereias. Antônio Houaiss nos oferece a seguinte tradução desta passagem:

“Por perto da rosa, perto do busto acetinado, perto da mão acariciante, perto
dos borrifos, perto
das vazias, perto das rolhas pipocadas, saudando em saindo, deixados os olhos
e a capilária,
bronze e ouro desmaiado em marifundasombra, saía Bloom, o enternecido
Bloom, me sinto tão

só Bloom.”¹⁰

Há nessa passagem a sensação de um movimento ritmado, marcado pela preposição “by” no original (traduzido pelo adjetivo “perto”). Este movimento é o de uma travessia, pela qual Bloom passa ao largo de fragmentos de corpo feminino (rosa, busto acetinado, mão acariciante), desviando-se dos restos mortais de um fim de noite num bar (borrifos, garrafas vazias, rolhas pipocadas), como os ossos humanos expostos nas margens da ilha das sereias. Deixando para trás os olhares e os cabelos bronzeados e dourados das sereias (*memmaids/barmaids*) tudo agora se converte numa “profunda sombra do mar”, que o termo original, “deapseashadow”, também permite evocar, numa leitura fonética, a sombra da sede (dipsa, “sede”), a sede que emerge em Ulisses a partir da renúncia que, tanto para ele quanto para Bloom, surge de uma escolha forçada, pela qual conseguem se afastar de uma voz que funde amor e morte.

Bloom afasta-se, enternecido, macio, maleável, sem oferecer resistência, para que tudo se conclua como num canto, num lamento: “me sinto tão só”.

Nunca ouvimos de Ulisses o que teria sido esse canto das sereias, que Kafka suspeitava ser, na verdade, o seu silêncio. Não há menção ao canto no texto de Homero. Joyce no entanto, parece responder a esse silêncio de Ulisses, através de Bloom, quando seu texto deixa-se afetar por esse canto de solidão que se sobrepõe ao canto das sereias.

A travessia de Bloom/ Ulisses conclui com uma mudança no sujeito da enunciação. O texto, que estava na terceira pessoa, cede lugar à primeira pessoa, em meio aos sons ritmados de um piano que transformam as letras do nome-próprio de Bloom num acorde.

¹⁰ Ulisses, p.216. “By rose, by satiny bosom, by the fondling hand, by slops, by empties, by popped corks, greeting in going, past eyes and maidenhair, bronze and faint gold in deepseashadow, went Bloom, soft Bloom, I feel so lonely Bloom”. (11.1134)

Momento único de sua epopéia, Bloom parece despertar, nesta ocasião, para a solidão essencial de sua condição de sujeito, essa mesma solidão da qual emergem as letras e as vozes.