

LEMBRANÇAS DE UM BEIJO EM VÊNUS: DESCRIÇÕES PICTURAS DO FEMININO EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE

Hêmille Raquel Santos Perdigão
(UFOP)

INFORMAÇÕES SOBRE A AUTORA
Hêmille Raquel Santos Perdigão é Bacharela em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda em Letras da linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: hersperdigao@yahoo.com.br .

RESUMO	ABSTRACT
Este trabalho propõe uma leitura das cenas do romance <i>Ulysses</i> , de James Joyce, em que há descrições picturais do feminino. A hipótese do trabalho é que tais cenas compõem um importante fio narrativo do romance, pois é a partir dele que encontramos o motivo inicial da crise do casamento dos protagonistas Leopold e Molly Bloom. O objetivo do trabalho é analisar como a exposição dessa crise se dá através de descrições picturais do feminino no romance. A conclusão foi que Leopold formou, subjetivamente, uma imagem de Molly no início do relacionamento que corresponde à pintura <i>O nascimento de Vênus</i> , de Sandro Botticelli. Após ver a esposa, no presente, em contraste com a reprodução de uma pintura do banho de Diana, Leopold Bloom compara o seu casamento ao mito de Diana e Acteão. Por fim, em uma das últimas aparições do personagem no romance, ele beija a esposa como uma versão espelhada da pintura <i>Vênus ao espelho</i> , de Diego Velázquez. O beijo marca o momento em que Leopold percebe a insolúvel discrepância entre a sua mulher real e as mulheres reproduzidas nas obras de arte.	This work proposes a reading of some excerpts from the novel <i>Ulysses</i> , by James Joyce, in which there are pictorial descriptions of women. The hypothesis of this work is that those scenes compose an important narrative thread in the novel, because it is from them that we find the cause of the marital crisis of the protagonists Leopold and Molly Bloom. The objective of the text is analyzing how the exposition of that crisis is done through the pictorial descriptions of women in the novel. The conclusion was that Leopold formed subjectively an image of Molly in the beginning of the relationship that corresponds to the painting <i>The birth of Venus</i> , by Sandro Botticelli. After seeing his wife, in present, in contrast with the reproduction of a painting of Diana's bath, Leopold Bloom compares his marriage to the myth of Diana and Acteon. In the end, in one of the last apparitions of the protagonist in the novel, he kisses his wife, seeing her as a mirrored version of the painting <i>Venus in the mirror</i> , by Diego Velázquez. The kiss sets the moment in which Leopold realizes an insoluble discrepancy among his real wife and the women reproduced in the works of art.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Descrição pictural; Feminino; Écfrase; Real; Pintura.	Pictorial description; Women; Ecfrasis; Real; Painting.

INTRODUÇÃO

Ulysses é um importante romance da Literatura Ocidental, escrito pelo autor irlandês James Joyce (02/02/1882 – 13/01/1941). Publicado pela primeira vez em Paris, em 1922, é uma extensa obra, embora os fatos se passem no breve intervalo de algumas horas do dia dezesseis de junho de 1904 até a madrugada do dia 17 de junho de 1904, na cidade de Dublin. Os três primeiros episódios do romance são dedicados à narrativa do início do dia do personagem Stephen Dedalus, um jovem aspirante a artista. No quarto episódio, o relógio de *Ulysses* volta no tempo e temos acesso ao início do dia de Leopold Bloom, o qual providencia o café da manhã para ele, para sua gata e para sua esposa, Molly Bloom. Ao receber as correspondências, ele desconfia que a do músico Blazes Boylan, endereçada à sua esposa, é o agendamento de um encontro sexual com pretextos de ser um ensaio de música. Com a certeza de que a esposa cometerá adultério naquele dia, às quatro e meia da tarde, Leopold Bloom passa todo o dia postergando, através de andanças por Dublin, o momento de voltar para casa. Para além da traição iminente, há evidências, no romance, de que a crise do casamento dos Bloom precede o dia 16 de junho de 1904. Neste trabalho, analisarei como a exposição dessa crise se dá por descrições picturais do feminino no romance. Para isso, utilizarei os conceitos de éfrase de Liliane Louvel (2012) e W.J.T. Mitchell (1994), e o conceito de função estrutural de Sophie Bertho (2015).

1 THOSE LOVELY SEASIDE GIRLS

No quarto episódio de *Ulysses*, já no início do dia 16 de junho de 1904 dos personagens do romance de Joyce, a primeira aparição de Molly Bloom, esposa de Leopold Bloom, é marcada por uma comparação a uma pintura. Primeiro, o marido descreve a mulher sobre a cama:

- Como você demorou, ela disse.

Fez tinir o latão soerguendo-se brusca, com um cotovelo no travesseiro. Olhos baixos, ele olhou para o volume de seu corpo e entre seus grandes peitos macios, reclinados dentro da camisola como o úbere de uma cabra (JOYCE, 2016, p. 174).

Em seguida, ele descreve a pintura acima da cama:

O *Banho da ninfa* sobre a cama. Distribuído de brinde com o número de páscoa da *Photo Bits*: esplêndida obra-prima em bela paleta de cores. Chá antes de você colocar o leite. Não muito diferente dela com o cabelo solto: mais esbelta. Três e seis eu paguei na moldura. Ela disse que ia ficar bonito em cima da cama. Ninfas

nuas (JOYCE, 2016, p. 177).

A primeira evidência da crise do casamento aparece na comparação entre a mulher e a pintura *O Banho da ninfa*, uma vez que Bloom compara a ninfa nua à sua mulher volumosa se erguendo da cama. Trata-se de uma réplica, recebida como brinde do jornal, mas não sabemos ao certo de qual pintura, uma vez que o mesmo motivo foi pintado por vários artistas.

Trago, aqui, dois exemplos, mais conhecidos, de pinturas que podem ter sido reproduzidas na réplica que está na residência dos Bloom, a saber, os trabalhos de Rembrandt (1606 – 1669) (Figura 1) e Ticiano (1490 – 1576) (Figura 2).

Figura 1 – Rembrandt, **Diana se banhando com suas ninfas com as histórias de Acteão e Calisto**, 1634, óleo sobre tela, 73, 5 cm x 93, 5 cm, Museu Wasserburg, Anholt.

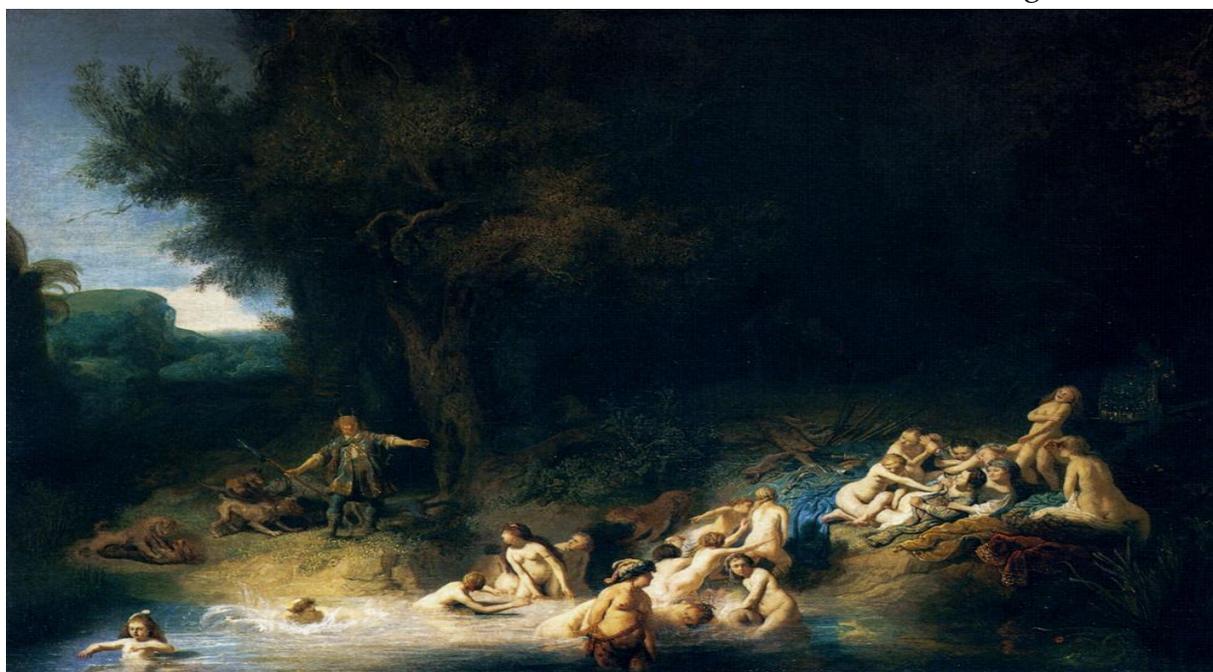


Figura 2 – Ticiano, **Diana e Acteon**, 1556-1559, óleo sobre tela, 1,87 m x 2,04 m, Galeria Nacional da Escócia.



Por hora, não me deterei em tentar investigar qual foi a fonte exata da réplica que aparece no quarto dos Bloom, a fim de me ater à função estrutural da pintura *O Banho da Ninfa*. Sophie Bertho explica que a “função estrutural é geralmente premonitória ou ‘preditiva’”; “situado no início da narrativa, o quadro de pintura, de alguma maneira, prediz os eventos a seguir” (BERTHO, 2015, p. 115). Ambas as pinturas, de Rembrandt e de Ticiano, ilustram o mito de Diana, deusa da caça, narrado no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio. A história se passa em uma gruta muito bela, tão bela a ponto de Ovídio descrever que “a natureza, /com seu engenho, tinha imitado a arte” (OVÍDIO, 2019, p. 175). É esse o local onde Diana, cansada da caça, se despe para se banhar junto às ninfas. Com isso, ela compõe, nessa gruta pitoresca, uma pintura perfeita. Quando ela já estava nua, chega Acteão:

Rodeada embora pelo grupo das suas acompanhantes,
a deusa, contudo, pôs-se de lado, rodou a cabeça
para trás e, como se quisesse ter às mãos as setas,
assim colheu da água que tinha, atirou-a ao rosto do jovem
e, enquanto a vingadora lhe molhava os cabelos,
acrescentou estas palavras, prenúncio de tragédia próxima:
“Agora poderás contar, se contar puderes,
que me viste nua.” E, sem mais ameaças, apõe à cabeça molhada
chifres de longo veado (OVÍDIO, 2019, p. 177).

Diana não se deixa alcançar. Ela pune Acteão tanto para evitar que ele a toque quanto para impedir que ele transforme a sua imagem em uma narração descritiva a ser contada para outrem. Em outras palavras, a punição de Diana impossibilita que Acteão rompa a distância contemplativa e impossibilita, também, que ele faça uma écfrase dela. Utilizo, aqui, o conceito de écfrase de Liliane Louvel, para quem a écfrase é “um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível” (LOUVEL, 2012, p. 60). Utilizo, também, o conceito de W. J.T. Mitchell, para quem a “écfrase, como representação verbal de uma representação visual, é uma tentativa de reprimir ou ‘dominar’ o Outro da linguagem gráfica” (MITCHELL, 1994, p. 22)¹. Mitchell (1994) explica que, nas écfrases, é comum que o feminino esteja associado à imagem, enquanto o masculino seja tanto o observador quanto aquele que fala, que produz o texto sobre a imagem. Isso explica a tendência de que tais representações sejam descrições de objetos de prazer e fascinação masculinos, como, por exemplo, ninfas nuas tomando banho em uma gruta. Assim, o tolhimento de Diana, de que Acteão rompesse a distância contemplativa e de que a representasse verbalmente, foi um tolhimento de que ela fosse reprimida ou dominada por aquele homem. O mito de Acteão e Diana, por estar representado em uma pintura na cena da primeira aparição do casal Bloom, tem uma função estrutural no romance *Ulysses*, pois prediz um tema que será desenvolvido no decorrer do enredo, a saber, a ideia de que “a mulher que ele [Leopold Bloom] tem nunca será a que ele deseja, inalcançável, sempre distante” (SCHÜLER, 2017, p. 123). Tal inalcançabilidade se deve ao fato de Leopold ter, como mulher desejada, uma pintura imaginada por ele quando viu Molly perto do mar. Vejamos como essa função estrutural se desenvolve no romance.

Logo em seguida à cena de contemplação da pintura acima da cama, Leopold Bloom lê uma carta da filha, Milly, na qual a garota comenta de um estudante que canta uma música sobre as meninas da praia. Acompanhem os pensamentos de Bloom após ler a carta:

Meninas da praia. Envelope rasgado. Mãos metidas nos bolsos da calça, o cocheiro com um dia de folga, cantando. Amigo da família. Rroda, ele diz. Píer com luzes, noite de verão, banda.

Essas meninas da praia

Lindas meninas da praia

A Milly também. Jovens beijos: o primeiro. Passado agora longe. Senhora Marion. Lendo deitada agora, contando as meadas do cabelo, sorrindo, trançando (JOYCE, 2016, p. 180).

¹ “ekphrasis, as a verbal representation of a visual representation, is an attempt to repress or ‘take dominion’ over language’s graphic Other” (MITCHELL, 1994, p. 22). [Tradução minha]

Bloom cantarola e reflete sobre a canção *Those lovely seaside girls*, à qual sua filha Milly faz referência, na carta, como a canção de Boylan (GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 76). Com a menção à música, Leopold não pensa na filha, mas em Molly, o que justifica o “também” após “Milly”, marcando sua tentativa de se concentrar em Milly novamente. Porém, ele não consegue, pois, a essa altura, em um “efeito quadro”, a canção já lhe despertou uma imagem envolvendo sua esposa Molly quando jovem. Liliane Louvel define efeito quadro como o

resultado do surgimento, na narrativa, de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular. [...] o efeito acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro (LOUVEL, 2012, p. 50).

Louvel destaca que “o efeito quadro também funciona no plano do personagem que serve de intermediário para o leitor” (LOUVEL, 2012, p. 50). É o que temos nessa cena, em que o efeito quadro acontece no plano do personagem Leopold, que tem a impressão de ver dois quadros. O primeiro quadro visto por ele, só poderemos ter acesso na continuação do romance, todavia, o que podemos perceber, de antemão, é que se trata de uma imagem que Leopold tinha do início do relacionamento, quando Molly era contemplada à distância e lhe causava um prazer erótico, haja vista ele mencionar “mãos metidas no bolso da calça”, o que, adiante no romance, aparecerá como uma forma que Leopold usa para se masturbar em público discretamente. O segundo quadro, ao qual ele contrapõe o primeiro, é a imagem que Molly forma, no presente da narrativa, como “Senhora Marion. Lendo deitada agora, contando as meadas do cabelo, sorrindo, trançando”. Os gerúndios repetidos “provocam seguramente um ‘efeito quadro’” (LOUVEL, 2012, p. 52). Diante de sua esposa deitada na cama, Leopold percebe que ela forma um quadro do qual ele não mantém uma distância contemplativa, o que o leva a buscar, em sua memória, a obra de arte que ela compunha no passado. Ou seja, se não há mais o espaço que o separa da mulher imaginada e desejada, que seja, então, o tempo.

O que Bloom faz é relembrar o momento em que Molly foi, para ele, uma pintura perfeita. Quando se refere aos jovens beijos, ele está pensando em seu primeiro beijo em Molly, próximo ao mar, o que se deduz de “Passado agora longe”. Na seguinte cena do romance, essa lembrança reaparecerá, o que confirma a minha dedução:

Ela me beijou. Fui beijado. Cedendo-se toda desalinava o meu cabelo. Beijada, me beijava.
A mim. E eu agora.
Grudadas, as moscas zumbiam.
Seus olhos rebaixados seguiam os veios silentes da tábua de carvalho. Beleza: faz

curvas, as curvas são a beleza. Deusas bonitas, Vênus, Juno: curvas que o mundo admira. Posso ver biblioteca museu em pé no átrio redondo, deusas nuas. [...] Junonianas esculpidas, lindas formas femininas. Lindas imortais. E a gente enfiando comida em um buraco e saindo por trás: comida, quilo, sangue, bosta, terra, comida: tem que alimentar como quem abastece uma máquina. Elas não têm. Nunca olhei. Vou olhar hoje. O zelador nem vai ver (JOYCE, 2016, p. 326).

Aqui, há um indicativo de qual foi a imagem resultante do efeito quadro, na cena anterior. Em sua busca por um momento em que Molly era uma obra de arte, “objeto de prazer e fascinação masculinos” (MITCHELL, 1994, p. 30), o momento que Leopold encontra, em suas memórias, é essa cena do primeiro beijo. Depois de se lembrar disso, ele percebeu que, no momento seguinte ao beijo, foi possível ver que Molly era uma criatura tridimensional, logo, não era uma pintura. Isso o levou a compará-la às esculturas de deusas. Porém, como Molly comia, mastigava e defecava, ele pensou que ela não poderia ser uma escultura. Em um ato desesperado, Leopold Bloom, então, tenta encontrar orifícios nas esculturas helênicas que estão em exposição, como forma de ainda manter sua esposa e as esculturas na mesma classificação de obras de arte.

A necessidade de relembrar Molly como uma obra de arte é explicada por Mitchell:

Se uma mulher é “bonita como uma pintura” (nomeadamente, silenciosa e disponível para ser contemplada), não é surpreendente que as pinturas serão tratadas como objetos femininos em seu próprio direito, e que violações de estereótipos (feias, loquazes) serão percebidas como problemáticas (MITCHELL, 1994, p. 11-2)².

A explanação de Mitchell se aplica à tentativa de Leopold em manter sua esposa como um objeto de arte silencioso e disponível para ser olhado. O beijo rememorado foi o último momento em que ele desfrutou da amada como uma imagem silenciosa e contemplável. O que se seguiu, depois do beijo, foi a existência de uma mulher real e loquaz, o que contribuiu para uma crise no matrimônio.

Na lembrança do beijo, Leopold se refere às deusas esculpidas Juno e Vênus, o que deixa em aberto sobre a qual delas ele associou Molly naquele momento do passado. A dúvida é sanada adiante no romance, quando um personagem conta ter visto Leopold Bloom no museu, olhando as nádegas da Vênus Calipígia (JOYCE, 2016, p. 359). John Hunt informa que, em 1904, na entrada do Museu Nacional da Irlanda, foram expostas algumas esculturas gregas e romanas, dentre as quais estava a Vênus Calipígia, do século I a.C. ou II a.C. Na obra de arte, a deusa ergue sua túnica de modo a expor suas nádegas

² “If a woman is “pretty as a picture” (namely, silent and available to the gaze), it is not surprising that pictures will be treated as feminine objects in their own right and that violations of the stereotype (ugliness, loquaciousness) will be perceived as troublesome” (MITCHELL, 1996, p. 11-2). Tradução minha.

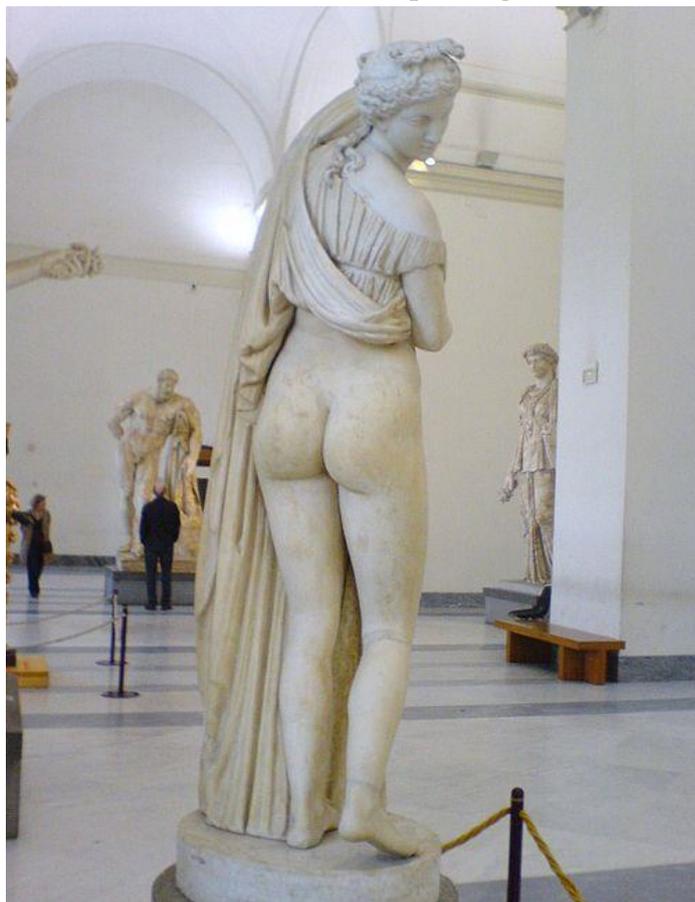
(HUNT, 2021). O foco de Bloom na parte de trás da Vênus Calipígia (Figura 3), após ter se lembrado do primeiro beijo em Molly, mostra seu espanto com a tridimensionalidade da mulher. Isso indica que, antes do beijo, Leopold de fato viu Molly como uma pintura, da qual a escultura da Vênus Calipígia é uma versão tridimensional. Em função disso, no romance, após ver a escultura, Leopold vai à praia em busca de uma versão bidimensional da mesma obra de arte.

Na praia, Leopold encontra Gerty MacDowell:

Gerty MacDowell, que estava sentada junto de suas companheiras, absorta em seus pensamentos, olhar perdido longe na distância, era com toda justiça o mais belo espécime da cativante feminilidade irlandesa que se pode desejar. [...] A palidez de cera de seu rosto era quase espiritual em sua pureza ebúrnea embora o botão de rosa de sua boca fosse um legítimo arco de Cupido, helenicamente perfeito (JOYCE, 2016, p. 553-4).

Leopold parece ter encontrado uma imagem semelhante à que ele tinha em memória. Anteriormente surgiu a comparação entre a Molly na praia, no primeiro beijo, e a escultura da Vênus Calipígia. Agora, a referência ao arco de Cupido confirma que a imagem da qual Leopold se lembrou, no efeito quadro do início do romance, é de Vênus, uma vez que “Cupido acompanha o séquito de Vênus”, conforme consta em obras de arte “dos séculos XV, XVI e XVII e até em afrescos da Antiguidade” (DUARTE, 2019, p. 08). Como menciona Etienne Duarte (2019), Cupido se faz presente junto a Vênus em várias obras, todavia, Leopold menciona uma pintura em que o arco de Cupido está apenas implícito no próprio sorriso de Vênus, e que não há o Cupido como figura do quadro. A descrição de uma pintura com características helenísticas, em que a presença de Cupido esteja implícita no formato da boca da deusa, remete à pintura renascentista *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1445 – 1510) (Figura 4), na qual “a deusa Vênus ‘nasce’ sobre o mar sustentada por uma concha [...] A deusa é empurrada para a margem por Zéfiro, o Vento do Oeste, e recebe de Hora – as Horas são deusas das estações e membras do séquito afrodisíaco – um manto bordado de flores” (DUARTE, 2019, p. 37). Dessarte, o Cupido não faz parte da pintura de Botticelli, assim como não o faz do quadro que Leopold visualiza. Ademais, a Vênus de Botticelli parece ser uma versão bidimensional da escultura da Vênus Calipígia (Figura 6). Tais características indicam que a imagem inicial que Leopold teve de Molly resultou de um efeito quadro no qual ele a viu como uma pintura de Botticelli.

Figura 3 – Artista desconhecido, **Vênus Calipígia**. Século I a.C. ou II a.C., escultura em mármore, 160 m., Museu Arqueológico Nacional de Nápoles.



É importante ressaltar, sobre os efeitos quadro em *Ulysses*, que eles surgem nos fluxos de consciência dos personagens. O fluxo de consciência é definido como algo que “baseia-se na compreensão da força do drama que se desenrola nas mentes de seres humanos” (HUMPHREY, 1976, p. 19) e surge da constatação de que as lembranças, os pensamentos e os sentimentos vêm à tona na mente humana como um fluxo (HUMPHREY, 1976, p. 05), que é, na realidade, um fluxo de imagens. Em função disso, ao invés de uma extensa descrição do quadro que Leopold Bloom lembrou na cena inicial, Joyce nos fornece, no decorrer do romance, recortes do quadro para indicar que a lembrança da imagem está voltando à mente do personagem ao longo de todo o dia. Na cena da praia, quando Leopold finalmente encontra essa imagem, é possível inferir que seja *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, em função das características que foram informadas ao longo da narrativa, a saber, a proximidade do mar, o arco de Cupido implícito no sorriso, a palidez do rosto, o olhar vago (Figura 5), o fato de estar apenas de frente, completando a escultura da Vênus Calipígia que mostra as nádegas e sendo, assim, uma versão bidimensional dela (Figura 6). Todas essas características permitem que, enfim, tenhamos acesso à imagem lembrada por Leopold por efeito quadro.

Outra questão importante é que o personagem Leopold Bloom é considerado um homem comum, e não um esteta. O que Joyce faz é mostrar como pinturas relevantes alcançam as pessoas independentemente de serem apreciadores de arte. Leopold tem contato, através de um brinde do jornal, com uma pintura que pode ser uma reprodução de Rembrandt ou de Ticiano. Depois, em função de o museu ter disposto as esculturas na entrada, ele tem acesso a obras importantes da Antiguidade enquanto passa pela rua, sem precisar sequer entrar no museu. A informação de que a escultura que Leopold Bloom vê é precisamente a Vênus Calipígia que está, hoje, em Nápoles, foi obtida por pesquisadores de James Joyce, que descobriram que ela estava em uma exposição que aconteceu em Dublin em 1904; todavia, essa informação não aparece explicitamente no romance, no qual as obras de arte e seus respectivos autores não são nomeados. Essa é uma forma de indicar que Leopold, como um homem comum, não esteta, pode ter tido acesso à Vênus de Botticelli sem saber que era a Vênus de Botticelli, e que a falta dessa informação não o impediu de guardar a imagem em sua memória e de tomá-la como parâmetro de comparação a Molly. Com isso, cabe ao leitor e pesquisador de James Joyce compor essas imagens, a partir dos recortes fornecidos por fluxo de consciência ao longo do romance, e, em seguida, identificá-las, o que justifica a minha conclusão de que o quadro imaginado por Leopold foi, precisamente, *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli.

Retornemos à praia, onde se encontra Leopold. Vendo Gerty, o protagonista sente estar diante da imagem que ele buscava desde o início do seu dia e que lhe desperta prazer a ponto de ele ejacular. Após o gozo, em sua mente voltam os versos da canção: “Essas meninas, essas meninas, essas lindas meninas da praia” (JOYCE, 2016, p. 585). A canção responsável pelo efeito quadro no início do romance é repetida justamente quando Leopold está diante de uma imagem de uma mulher helenicamente perfeita cujo sorriso tem o arco de Cupido. Tal repetição confirma que, na cena inicial, ao ouvir a canção, o que houve foi um efeito quadro no qual Leopold se lembrou de *O Nascimento de Vênus* como uma representação de Molly antes do início do relacionamento.

Figura 4 - Sandro Botticelli, **O Nascimento de Vênus**, 1483, têmpera sobre tela, 1,72m x 2,78m, Galleria degli Uffizi, Florença.

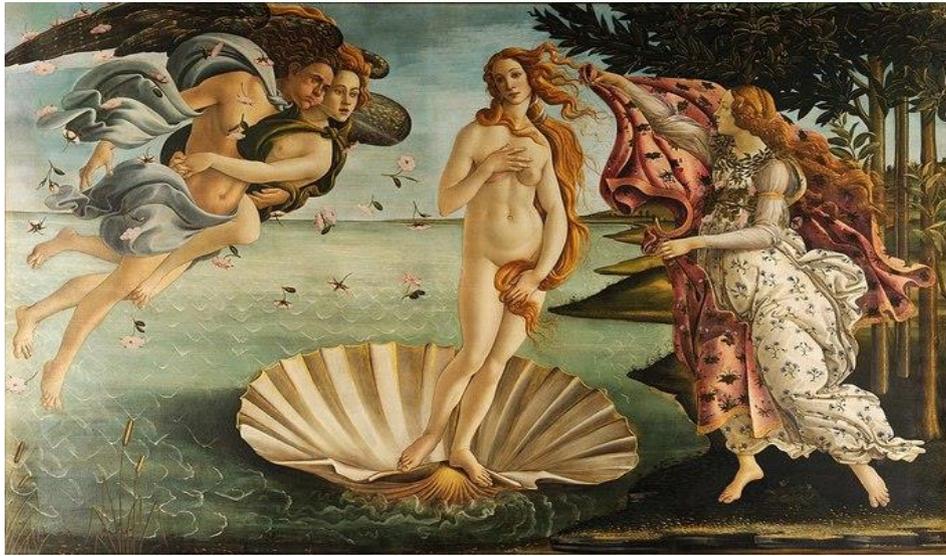


Figura 5 – Detalhe do rosto de Vênus, com “olhar perdido longe na distância”, rosto com “palidez de cera” e boca em formato de “arco de Cupido”.



Figura 6 - Vênus de Botticelli como uma versão bidimensional da Vênus Calipígia.



Em seguida, os pensamentos sobre Molly e sobre Gerty se confundem:

Sereno caindo. Faz mal, querida, ficar aí sentada nessa pedra. [...] Atrito da posição. Queria ser aquela pedra em que ela estava sentada. Ah, lindinha, você não sabe que bela imagem você era. [...] Queria era ter um retrato a óleo em tamanho natural dela naquela época. Era junho também que eu cortejei. O ano retorna. A história se repete. Penhas e rochedos eis-me aqui de volta convosco. Vida, amor, viagem pelo teu próprio mundinho. E agora? [...] Cansaço senti agora. Levanto? Ah espera. Sugou a minha virilidade toda, safadinha. Ela me beijou. A minha juventude. Nunca mais. Só uma vez acontece (JOYCE, 2016, p. 593).

A imagem de Gerty é idêntica à lembrança inicial de Molly, o que se deduz das frases de Leopold: “a história se repete”, “eis-me aqui de volta convosco”. Quando contempla Gerty, Leopold não a vê; ele vê uma pintura de Vênus no mar. Assim, quando seu olhar pousou sobre Molly pela primeira vez, antes do relacionamento, Leopold não viu, de fato, Molly, mas sim, a mesma pintura de Vênus no mar, o que está implícito na frase “Queria era ter um retrato a óleo em tamanho natural dela naquela época”. A imagem da Vênus no mar, de Botticelli, é que Leopold gostaria de ter em um retrato a óleo em tamanho natural. O primeiro beijo, ele percebe que só uma vez acontece; nunca mais ele terá a sensação de beijar uma Vênus no mar, pois, no segundo seguinte ao beijo, ele constatou que aquela beldade não era uma pintura. O prazer que ele sentiu ao beijar aquela que era uma Vênus de Botticelli, como ele mesmo concluiu, “nunca mais. Só uma vez acontece”. Essa impossibilidade de sentir novamente o que ele sentiu no primeiro beijo é uma das causas da crise do seu matrimônio. O prazer supremo com Molly foi, na

verdade, o prazer de estar beijando Vênus, de estar alcançando uma pintura helenicamente perfeita. Começou assim seu desencanto no relacionamento. Etienne Duarte ressalta, sobre *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, que o mar “é metáfora da instabilidade do próprio amor” (DUARTE, 2019, p. 40). De fato, o minuto do prazer experimentado por Leopold foi um encontro com essa Vênus, em um beijo ao qual se seguiu sua relação amorosa instável.

Retomemos a função estrutural da cena inicial, com a pintura *O Banho da Ninfa*. Como já dito, trata-se de uma ilustração do mito de Diana. Agora, tendo descoberto as referências a Vênus como uma memória do início do relacionamento, é possível concluir que, na cena inicial, quando, por efeito quadro, Bloom se lembra da Vênus de Botticelli que Molly foi um dia, ele a compara à Diana acima da cama e ao quadro que Molly forma, sobre a cama, lendo a carta do seu amante. O resultado da comparação é que Leopold se pergunta se seu amor provém de Vênus ou de Diana. Leopold Bloom, nesse estágio do casamento, tem Molly quase como virgem, pois não mantém mais relações sexuais com ela há anos, e recebeu dela chifres, simbolicamente, em função da traição. Assim, vendo a pintura que representa o mito de Diana e Acteão, Leopold Bloom se questiona se, ao se aproximar de Molly, ele pensou estar beijando uma Vênus, quando estava, na verdade, beijando Diana, uma caçadora que pune o homem que dela se aproxima, colocando nele chifres. Até mesmo esse possível questionamento de Leopold confirma a hipótese de que a imagem que ele teve de Molly, no passado, era de *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, pois nessa pintura, especificamente, há a Hora com o manto para cobrir Vênus, semelhante à ninfa que tenta cobrir a nudez de Diana (Figura 7).

Levando às últimas o paralelo entre o mito de Ovídio e o relacionamento do casal Bloom, a reação de Diana a Acteão parece justificável, pois quando o homem, no momento do primeiro encanto, faz o registro da mulher como belíssima e perfeita, ele pode passar a vida toda em busca da repetição dessa imagem, assim como aconteceu com Leopold. No caso de Diana, o local é tão bonito que se assemelha à arte; em função disso, Acteão a vê mais bela, ignorando as imperfeições naturais do seu corpo. No caso dos Bloom, Molly foi vista por Leopold em um cenário pitoresco, na praia, e no início de um encantamento amoroso, o que o fez enxergá-la com uma beleza descomunal. A punição de Diana foi uma forma de evitar que ela fosse imortalizada a partir da subjetividade de Acteão, como uma figura feminina perfeita. Molly, então, vivencia, no dia 16 de junho de 1904, aquilo que Diana receava: ter um homem que a imortalizasse como deslumbrante e que vivesse em busca de reencontrar tal imagem, que, na verdade, é totalmente subjetiva. Vale a pena pontuar que é irônico que, apesar da punição de Diana, ela se tornou tema das páginas de Ovídio e das pineladas de Rembrandt, Ticiano e outros. Ou seja, apesar dos seus esforços punitivos, inevitavelmente, a deusa da caça se tornou obra de arte escrita e imagética, e foi

imortalizada com uma beleza estonteante.

Figura 7 – Semelhança entre a ninfa de Ticiano, prestes a cobrir Diana, e a Hora de Botticelli, prestes a cobrir Vênus.



Adiante em *Ulysses*, Leopold retorna à sua casa, já à noite. É narrado que ele tem “uma quase ereção: uma solícita adversão: uma gradual elevação: uma hesitante revelação; uma silente contemplação” (JOYCE, 2016, p. 1033). Assim, com essa alternativa de tomá-la como uma Vênus de Velásquez na cama, Leopold recupera o prazer diante da esposa no presente, tendo até um princípio de ereção. O efeito quadro fica mais evidente na descrição da posição de Molly na cama: “Ouvinte: reclinada semilateralmente, à esquerda, mão esquerda sob a cabeça, perna direita estendida em uma linha reta e descansando sobre a perna esquerda, fletida” (JOYCE, 2016, p. 1036). A descrição de Molly é como uma ouvinte, ou seja, não é uma mulher real e loquaz, mas sim, uma pintura “silenciosa, disponível para ser contemplada” (MITCHELL, 1994, p. 11-2). A posição do corpo e das pernas e a mão sob a cabeça é uma descrição espelhada da Vênus de Velásquez (Figura 8).

Figura 8 - Diego Velásquez, **Vênus ao espelho**, 1647, tinta a óleo, 1,22 m x 1,77 m, National Gallery, Londres.



Para além da descrição supracitada, em outros momentos do romance, Molly é descrita em comparação a Vênus, e, também, como tendo, em mãos, um espelho de tamanho reduzido, como o da Vênus de Velázquez. A fim de ver isso, voltemos à cena com Gerty MacDowell. Leopold, após desejar ter um registro, em uma pintura a óleo, do momento em que Molly era belíssima, cita um homem que se masturbava com uma pintura de Vênus (JOYCE, 2016, p. 585), o que remete ao que ele, Leopold, acabara de fazer, ao ejacular após tomar Gerty como uma mulher simétrica e artística. Remete, também, ao que ele fizera no início da relação com Molly, tomando-a como uma imagem simétrica que lhe fascinou e causou prazer. Ele, então, começa a pensar na esposa no presente. Seus pensamentos culminam na seguinte frase: “Melhor lugar pra um anúncio pra chamar atenção de uma mulher um espelho” (JOYCE, 2016, p. 586). A imagem de Molly na cama com um espelho pequeno aparece, também, na narrativa de como ela estava quando Leopold a deixou em casa: “O espelho estava na sombra. Ela esfregou o espelho de mão rispidamente no colete de lã contra o peito cheio boleante. Espiando lá dentro. Ruguinhas nos olhos dela” (JOYCE, 2016, p. 183). A própria Molly se refere a si mesma como uma mulher na cama com um espelho na mão: “eu estava um pouco apagada claro quando me olhei de perto no espelhinho de mão na hora de me empoar espelho nunca dá a expressão” (JOYCE, 2016, p. 1055).

O espelho de mão de Molly complementa a descrição dela como uma Vênus de Velázquez invertida. É importante destacar que, no presente da narrativa, Molly está na cama, haja vista ser onde a personagem aparece em todas as cenas do romance que se passam no dia 16 de junho de 1904. Já nas lembranças de Leopold, ela está próximo ao mar, que é um lugar comum nas pinturas de Vênus. Dessarte, essa oposição entre a

mulher no mar e a mulher na cama permeia todo o romance, como se Molly se dividisse em duas versões de Vênus: a Molly da memória de Leopold é a Vênus Calipígia no mar e a Molly do presente é uma Vênus de Velázquez na cama. Em uma resolução do problema resultante de Molly não ser mais simétrica como a Vênus Calipígia que Leopold viu no museu, o que se tem, por fim, é um efeito quadro de Molly no presente, quando Leopold Bloom a visualiza como uma Vênus na cama com um espelho de mão; mais precisamente, uma Vênus de Velázquez invertida.

O que significa essa brincadeira joyciana de Molly ser uma versão *espelhada* da Vênus ao *espelho*, de Velázquez? Uma característica da pintura de Velázquez, especificamente da Vênus, é a dificuldade de destacar a figura principal dos elementos do meio:

Uma figura clássica pode ser recortada: ela terá, sem dúvida, uma aparência menos favorável do que em seu meio anterior, mas nunca perderá a identidade. A figura barroca, ao contrário, tem a sua existência totalmente associada aos demais motivos do quadro; já uma simples cabeça mescla-se indissolúvelmente ao movimento do fundo, mesmo que seja apenas através do jogo de tons claros e escuros. Esta observação torna-se ainda mais válida para uma composição como a *Vênus* de Velázquez. Enquanto a bela figura de Ticiano possui um ritmo em si mesma, no quadro de Velázquez a figura se completa tão-somente através dos demais elementos adicionados à composição. E quanto mais necessárias se fizer sentir essa complementação, tanto mais perfeita será a unidade da obra de arte barroca (WÖLFFLIN, 2016, p. 232).

Pensando na oposição presente durante todo o romance, entre a mulher na praia e a na cama, quem Leopold evita durante todo o dia é uma mulher que, como a pintura de Velázquez, não pode ser destacada do meio em que se encontra porque tem uma unidade com o que está ao seu redor. Não há como remover Molly do ambiente doméstico que ela compõe, da vida de casados, o que inclui todos os problemas que os afligiram na construção daquela vida.

Há, ainda, outras características que justificam a brincadeira de James Joyce com a Vênus de Velázquez. José Ortega y Gasset explica que Velázquez faz parte, na história da arte, de uma “nova geração [que] está farta de Beleza e se revolta contra ela. Não quer pintar as coisas como ‘devem’ ser, mas tais como são” (ORTEGA y GASSET, 2016, p. 145). Trata-se de um rompimento com o estilo da pintura italiana:

Na pintura italiana, depois dos ensaios iniciais, começam a predominar sobre as formas objetivas os formalismos ou formas artísticas, ou seja, no quadro o objeto aparece deformado, de modo que é, a rigor, um objeto distinto do real, um objeto novo que não existe na natureza e que é invenção do artista. O objeto assim transformado produz um prazer peculiar. É como se em sua nova figura estilizada ele se apresentasse como “deveria ser” ou, em outras palavras, em sua perfeição. Pelo visto, há no homem um fundo secreto de desejos no tocante à forma das coisas. Não se sabe por que ele preferiria que elas fossem diferentes do que são na

realidade. A realidade lhe parece sempre insatisfatória. Daí que se sinta feliz quando o artista lhe apresenta objetos que coincidem com seus desejos. Isso é o que se chama “Beleza” (ORTEGA y GASSET, 2016, p. 144).

A descrição de Ortega y Gasset sobre a pintura italiana, à qual Velázquez se opõe, coincide justamente com a ideia de obra de arte que Leopold tinha em mente quando pensava que gostaria de ter uma pintura a óleo de Molly quando jovem. Logo, a ideia da obra de arte que Leopold tinha em mente era de uma pintura que representasse Molly como ela *deveria ser* e não como ela *era*. Como ela *era*, estava na fotografia dela quando jovem, como ela *deveria ser*, estaria em uma pintura a óleo. Contudo, seria uma pintura a óleo destoante da de Velázquez, cuja obra se opõe a esse tipo de representação embelezadora e eliminadora de imperfeições:

O século XVII é o século da seriedade [...] Preferem defrontar-se dramaticamente com o real. Mas o real é sempre feio. Velázquez será o pintor maravilhoso da feiura. Isso significa não só uma mudança de estilo ou pintura, como o que haviam precedido, mas também uma mudança de missão na arte. Agora se ocupará em salvar a realidade, que é corruptível, fugaz, que carrega em si a morte e o próprio desaparecimento. Isso implica que a pintura renuncia a encantar o espectador com os objetos “perfeitos” que lhe apresenta e o convida a se comover ante a presença do que é lamentável e perecível. Mas a arte é sempre encantadora. Só que agora o encanto não nos vem dos objetos belos representados, e sim do quadro como quadro. A pintura se faz substância ou, dito de outra maneira, os olhos do contemplador têm de fruir a pintura enquanto pintura. Nossa atenção ricocheteia na feiura do objeto e vai se fixar no modo como está pintado (ORTEGA y GASSET, 2016, p. 146).

Outra reflexão que o excerto de Ortega y Gasset permite é de que a realidade é “corruptível, fugaz” e “carrega em si a morte e o próprio desaparecimento”. Ortega y Gasset chega a afirmar que, em Velázquez, “tudo que encontramos na tela está submetido à representação de um instante [...] a grande ideia de Velázquez: eternizar o instante” (ORTEGA y GASSET, 2016, p. 178). A ideia de eternizar um instante da realidade fugidia está mais próxima da proposta da fotografia do que da ideia da obra de arte que Leopold Bloom tinha, de eternizar um instante subjetivo de beleza extrema:

O “naturalismo” de Velázquez consiste em não querer que as coisas sejam mais do que são, em renunciar a lhes dar relevo e aperfeiçoá-las; em suma, a precisá-las. A precisão das coisas é sua idealização, resultado do desejo humano. Em sua realidade elas são imprecisas. Tal é o paradoxo formidável que irrompe na mente de Velázquez, que já se iniciara em Ticiano. As coisas em sua realidade são mais e menos, são apenas aproximadamente elas mesmas, não terminam num perfil rigoroso, não têm superfícies inequívocas e polidas, mas flutuam em uma margem de imprecisão que é seu verdadeiro ser. A precisão das coisas é precisamente o irreal, o lendário nelas (ORTEGA y GASSET, 2016, p. 185).

Interessante é que, apesar da proposta de Velázquez de representar a realidade, de não aperfeiçoar nem embelezar as figuras, Leopold beija as nádegas da mulher que é a Vênus de Velázquez espelhada. Se a obra de arte é o espelho, é como se Leopold beijasse a mulher fora da obra de arte, fora do espelho; por isso que a descrição é a inversão exata da *Vênus ao espelho*. Isso indica que, apesar do esforço de Velázquez de representar a realidade e de não a embelezar, ele ainda não representa fielmente a realidade, pois toda representação é inescapavelmente subjetiva. Aliás, creio que essa seja uma constatação que o próprio Velázquez conseguiu fazer sobre sua obra. O pintor, em seu famoso trabalho *As Meninas* (1656), registrou a si mesmo no processo de criação e estabeleceu uma enigmática relação entre pintura e espelho. Mesmo *Vênus ao espelho*, na qual não há a representação direta do pintor como em *As Meninas*, podemos interpretar que está presente o autor da obra em função de que o espelho que está nas mãos de Cupido tem o reflexo de Vênus pintado pelo autor. Ou seja, não vemos a face de Vênus, mas a forma como Velázquez quis imortalizar a imagem de Vênus. O mesmo acontece em *Ulysses*. Durante todo o romance, não temos acesso a Molly, mas às memórias que Leopold tem de Molly. Enquanto temos acesso, durante todo o romance, a uma Molly da memória de Leopold, a Molly do presente está na cama, analisando o seu próprio reflexo no espelho, vendo suas rugas, ou seja, analisando as suas metamorfoses enquanto seu marido busca nas ruas uma imagem que prolongue o que ela era no passado.

Assim como Velázquez, James Joyce representou um autor na própria obra e, do mesmo modo que Velázquez, James Joyce tem noção de que as imagens de mulheres às quais tivemos acesso foram imagens subjetivas de Leopold. É como se Leopold, que durante todo o romance buscou a mulher que se parecesse com uma Vênus Calipígia, uma mulher que estivesse em uma obra de arte como espelho distorcido da vida, pudesse, agora, beijar as nádegas de uma mulher fora do espelho e inseparável do meio doméstico. No momento em que Leopold beija a Molly ao contrário da Vênus de Velázquez, ele beija a mulher real, fora do espelho, com suas “curvas insuscetíveis a humores impressionísticos e a contrariedades expressionísticas” (JOYCE, 2016, p. 1033).

CONCLUSÃO

A partir da análise de alguns excertos de *Ulysses*, foi possível perceber que o motivo inicial da crise conjugal dos Bloom foi Leopold ter visto Molly, no início do relacionamento, como uma imagem semelhante à pintura *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli. As Horas cobrindo Vênus com um manto, na pintura clássica, remetem às ninfas cobrindo Diana, na pintura de Ticiano. Isso leva Leopold ao questionamento

sobre a possibilidade de a esposa se assemelhar mais à deusa da caça que à deusa do amor, o que está de acordo com o momento que o casal vive, de ausência de relações sexuais no casamento e de infidelidade. Por fim, quando Leopold retorna para casa, ele vê a esposa como uma imagem espelhada da Vênus de Velázquez e opta por beijá-la. As características dos trabalhos do pintor espanhol também são importantes para a interpretação da cena, na qual está implícita a ideia de que toda representação artística é subjetiva, logo, não é perfeitamente correspondente ao real, o que soluciona, de certa forma, o motivo inicial da crise, visto que Leopold Bloom percebe que sua mulher real jamais seria idêntica a nenhuma das figuras que ele já visualizara em pinturas e esculturas. Dessa forma, as descrições picturais do feminino permeiam todo o enredo e têm a função de traçar o fio narrativo da crise do relacionamento dos Bloom dentro do romance de James Joyce.

REFERÊNCIAS

BERTHO, S. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. Tradução de Márcia Arbex e Izabela Baptista do Lago. **Caligrama**, Belo Horizonte, v.20, n.1, p. 109-124, 2015.

DUARTE, E.M.L. **Vt pictura amores**: a imagem de eros e sua emulação pelos pintores humanistas. Monografia (Graduação) – Departamento de Letras do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, p. 58, 2019.

GIFFORD, D.; SEIDMAN, R. J. **Ulysses Annotated**. Los Angeles: University of California Press, 2008.

HUMPHREY, R. **O Fluxo da Consciência**: (um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros). São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUNT, J. Venus, Missoula, 2017 **The Joyce Project**. Disponível em: <<http://m.joyceproject.com/notes/080005venus.html>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

JOYCE, J. **Ulysses**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOUVEL, L. Nuanças do Pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MITCHELL, W.J.T. Ekphrasis and the Other. In: MITCHELL, W.J.T, **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2019.

ORTEGA y GASSET, J. **Velázquez**. Tradução e organização de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2016.



SCHÜLER, D. **Joyce era louco?** Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

WOLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Título em inglês:
**MEMORIES OF KISSING VENUS:
PICTORIAL DESCRIPTIONS OF WOMEN IN *ULYSSES*, BY
JAMES JOYCE**