

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**“O EU QUE EU ERA ENTÃO”:**  
**MEMÓRIA E ESPELHAMENTO EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE**

**HÊMILLE RAQUEL SANTOS PERDIGÃO**

MARIANA

2022

HÊMILLE RAQUEL SANTOS PERDIGÃO

“O EU QUE EU ERA ENTÃO”:

MEMÓRIA E ESPELHAMENTO EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Linguagem e Memória Cultural.

Orientador: Professor Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

MARIANA

2022

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

P433e Perdigão, Hemille Raquel Santos.  
"O eu que eu era então" [manuscrito]: memória e espelhamento em  
Ulysses, de James Joyce. / Hemille Raquel Santos Perdigão. - 2022.  
181 f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.  
Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro  
Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos da Linguagem.  
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Memória. 2. Identidades. 3. Joyce, James, 1882-1941. I. Maciel,  
Emílio Carlos Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 821

Bibliotecário(a) Responsável: Edna da Silva Angelo - CRB6 2560



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**Hemille Raquel Santos Perdigão**

**“O Eu que eu era então: memória e espelhamento em “Ulisses”, de James Joyce”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Aprovada em 07 de fevereiro de 2022

### Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Profa. Dra. Larissa Ceres Rodrigues Lagos - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP  
Prof. Dr. Caetano Galindo - Universidade Federal do Paraná - UFPR

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 07/02/2022.



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 31/03/2022, às 14:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0274992** e o código CRC **FB2131A4**.

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria das Graças Santos Perdigão, cujo amor incondicional me fez afirmar, por diversas vezes, o mesmo que Stephen Dedalus:

*“amor matris,  
genitivo subjetivo e objetivo,  
pode ser a única coisa verdadeira na vida”.*

## **AGRADECIMENTOS**

“O Tempo possui uns trens expressos e especiais, que conduzem à velhice prematura”, escreve Marcel Proust. O tempo de escrita da dissertação, em plena pandemia de Covid-19, foi um desses trens expressos. “Mas em trilhos paralelos circulam trens de volta quase igualmente velozes”, completa Proust. De fato, no meu período de escrita, eu vi, nos trilhos paralelos, trens de volta, que me devolveram um pouco da vida roubada pela velhice prematura. Esses trens de volta me apareceram conduzidos pelas pessoas que listo aqui.

### **Minha família:**

Minha mãe, Maria das Graças Perdigão, que foi quem me deu meus primeiros livros, quando eu sequer sabia ler e que, ainda hoje, me incentiva demais e reza incansavelmente por mim. Agradeço a ela, também, pela companhia nas nossas sessões noturnas de cinema caseiro e pela paciência de me esperar pausar o filme várias vezes, para anotar as citações.

Meu irmão e padrinho, Hallisson Perdigão, que bem cuidou de mim quando eu era pequena e que, agora que estou grande, continua a bem cuidar de mim à distância. A ele eu devo meu amor pela música, o qual fica evidente em todas as epígrafes deste texto.

### **Meus amigos de Ipatinga:**

Marco Túlio Câmara, que, por ser um grande pesquisador, além de ser meu melhor amigo desde a adolescência, acaba sendo sobrecarregado nessa amizade. Obrigada por ter vindo pro que der e vier comigo em tantos dias brancos!

Júlia Viotti, que ouviu meus casos tristes e cômicos, que cedeu sua casa, sua rede, e, por incrível que pareça, cedeu até seu gato para me ajudar a ler meus textos. Agradeço, especialmente, por ser você quem estava ao meu lado para ver os últimos raios de sol de um dia cinzento, ao som de Stevie Wonder.

Tamara Heringer, que, quando éramos crianças, me tomou por professora e, com isso, sem saber me treinou para as várias apresentações que fiz ao longo desse Mestrado.

Noliana Sousa, meu trem lindo e que, agora, tem uma família linda com um neném que, por enquanto, ainda cabe no meu colo.

### **Meus amigos de Mariana e Ouro Preto:**

Alexandre Silveira, a quem eu disse várias vezes que, para homenageá-lo devidamente, eu deveria colocar uma foto nos agradecimentos, ao invés de algumas linhas. Por mais piadista que seja o comentário, há um fundo de verdade. Suas palavras sábias em conversas assaz acolhedoras me mantiveram forte.

Talita Ferraz, minha melhor companhia para prostrar tomando uma cerveja! Sorte a minha ter uma amiga que me acolhe em sua casa às 6h da manhã, que já me acompanhou em algumas insônias dessa vida e que sempre reza por mim!

Lucas Benevenuto, meu laço sempre atado à distância, a materialização da bondade sem limites, que fez por mim mais do que eu imaginei que um amigo pudesse fazer.

Etiene Duarte, ouvinte dos meus áudios nada sucintos. Minha companhia para tomar vinho lendo textos e para tomar vinho proseando sobre os assuntos mais diversos. Muito obrigada por cada lágrima chorada junto comigo à distância, por todas as conversas sobre ser mulher e pesquisadora!

Michelle Ribeiro, que segurou minha mão várias vezes no banquinho do ICHS, quando eu estava cansada e, à distância, continuou fazendo o mesmo.

Carla Gomes, que rezou por mim e se alegrou com minhas conquistas como se fossem suas!

Ana Lydia, que dá muito certo comigo desde o seu primeiro dia no ICHS. Minha amizade à primeira vista que permanecerá verde e azul para sempre!

### **Meus amigos de Ouro Branco:**

Tatiane Oliveira, minha irmã intercessora, que partilha a vida comigo desde nossos tempos de colegas de casa em Ouro Branco. Muito obrigada por estar aqui, sempre!

Meus amigos queridos, Marcos Dantas, Paula Tyelle e família, que me acolheram muito bem em Porteirinha e me permitiram viver, em 2021, um fim de semana de muito amor.

Camila Fonseca, minha primeira agência de fomento, a melhor anfitriã do mundo inteiro e uma das mulheres que eu mais admiro e amo.

Ludmila, Felícia e Matheus, com quem eu passei um belo fim de semana em Ouro Preto, o qual só poderá ser repetido daqui a 10 anos, para evitar brigas.

### **Meus professores:**

Agradeço aos professores Larissa Lagos e Caetano Galindo por aceitarem compor a banca. À Larissa agradeço, também, pelos excelentes comentários na qualificação desta dissertação.

Agradeço ao Jacyntho Lins Brandão, que lecionou uma disciplina que contribuiu muito para este trabalho.

Agradeço ao meu orientador, Emílio Maciel, o melhor professor que eu já tive e o melhor leitor que eu poderia ter. É meu orientador, oficialmente, desde a monografia, mas, a meu ver, essa orientação começou com a questão sobre *Hamlet* no primeiro período da graduação. A esse amigo eu agradeço pela disponibilidade, pelo incentivo e por todos os comentários sobre este texto e sobre tantos outros. Agradeço, também, por ter me apresentado as preciosidades de sua vida, Yasmin e Valentina, duas lindezas por quem eu tenho um grande carinho!

Agradeço a Deus por toda a providência e a Nossa Senhora das Graças, pela intercessão.

Por fim, agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa.



“Tudo o que você queria ser  
Sei um segredo  
Você tem medo  
Só pensa agora em voltar”  
(*Tudo o que você podia ser* – Milton Nascimento)

“Por isso muito eu tenho chorado  
Eu não posso  
Esquecer o meu passado”  
(*Degraus da vida* - Nelson Cavaquinho).

“Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma fugitiva imagem?”  
(*Metamorfoses* -Ovídio)

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura dos romances *Um Retrato do Artista quando Jovem* e *Ulysses*, de James Joyce, discutindo as questões de identidade, memória e espelhamento. Foi percebido que, em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, há uma falsa impressão, pelo protagonista Stephen Dedalus, de que nome, imagem e identidade se equilibram definitivamente, ao passo que, em *Ulysses*, há um aprendizado de que os equilíbrios entre nome e identidade e/ou entre imagem e identidade são efêmeros. Diante dos desequilíbrios identitários, Leopold Bloom e Stephen Dedalus, protagonistas de *Ulysses*, optam por trazer de volta ao presente, em um *re-membering* proustiano, o eu que um dia experimentou a ilusória “assunção jubilatória de sua imagem especular” ou, pelo menos, trazer de volta o eu que experimentou a prazerosa e ilusória constatação de que seu “nome lhe parecia profético”. Dessa forma, os pensamentos dos protagonistas, no decorrer de *Ulysses*, são seus esforços para lidar com o conflito entre o que são, o que eram e o que poderiam ter sido. Tais pensamentos compõem, no romance, um fio narrativo de cenas de espelhamento. A escolha, feita por James Joyce, das cenas de espelhamentos para tratar das questões de identidade e memória se deve ao fato de o espelho ser, também, uma metáfora da própria obra de arte. Uma vez que *Ulysses* é um romance que, ao mesmo tempo, trata do processo de produção da obra de arte e é o produto final de tal processo, o fio narrativo dos espelhamentos é essencial, também, para teorizar o romance dentro do próprio romance.

**Palavras-chave:** espelhamento; memória; identidade.

## ABSTRACT

This work proposes a reading of James Joyce's novels *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses* with a discussion about identity, memory and mirroring. It was realized that, in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, the protagonist Stephen Dedalus has a false impression that name, image and identity can be balanced definitely. However, in *Ulysses*, there is a learning that the balance among name and identity and among image and identity are ephemeral. In order to face the imbalances, Leopold Bloom and Stephen Dedalus, *Ulysses's* protagonists, make a choice to bring back to the present, in a Proust's *re-membering*, the self that one day has experienced the illusory "joyful assumption of the especular image" or, at least, they try to bring back the self that experienced the joyful and illusory observation that "his name was prophetic". Therefore, the protagonists' thoughts, in *Ulysses*, are the efforts to deal with the conflict among who they are, who they were and who they could have been. Those thoughts compose, in the novel, a narrative thread of the mirroring scenes. The choice, by James Joyce, of the mirroring scenes to address the issues of identity and memory can be explained by the fact of the mirror being also a metaphor of the work of art. Once *Ulysses* is, at the same time, a novel about the process of writing a work of art and the final product of that process, the narrative thread of mirroring is essential to theorize the novel inside the novel.

**Keywords:** mirroring; memory, identity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1: ESTE É MEU CORPO? .....</b>	<b>21</b>
1.1 O QUE HÁ EM UM NOME?.....	21
1.1.1 OS NOMES DOS PAIS.....	23
1.1.2 OS NOMES DA MÃE.....	28
1.1.3 O NOME DO ARTISTA.....	30
1.2 O ESPELHO-EUCARISTIA.....	34
1.2.1 O ARTISTA-SACERDOTE DA IRLANDA SEM ALMA.....	49
1.2.2 STEPHEN DEDALUS NO LITORAL .....	63
<b>CAPÍTULO 2:ESTE É O MEU CORPO!.....</b>	<b>71</b>
2.1 A EUCARISTIA-ESPELHO.....	71
2.1.1 LEOPOLD BLOOM NO LITORAL.....	82
<b>CAPÍTULO 3:AQUILO QUE FUI É AQUILO QUE SOU.....</b>	<b>87</b>
3.1 A FICÇÃO PATERNA.....	87
3.2 <i>AMOR MATRIS</i> .....	94
3.3 MEA CULPA.....	100
3.4 ARTISTA E HUMANO DA CRIAÇÃO.....	104
<b>INTERLÚDIO.....</b>	<b>109</b>
<b>CAPÍTULO 4: AS METAMORFOSES DA VIDA.....</b>	<b>110</b>
4.1 <i>THE PORTRAIT OF THE WIFE AS A YOUNG WOMAN</i> .....	110
4.1.1 A PRIMEIRA IMAGEM: PERFEITA, INALCANÇÁVEL E SUBJETIVA.....	119
4.2 OS TRÊS ESPELHOS SIMULTÂNEOS.....	125
4.2.1 <i>A LETTER, A LITTER</i> : SOBRE O ÚLTIMO ESPELHAMENTO ENTRE STEPHEN E LEOPOLD.....	126
4.2.2 CICLOS LUNARES: SOBRE O ESPELHAMENTO ENTRE MOLLY E A LUA .....	128
4.2.3 <i>STARRY, STARRY NIGHT</i> : SOBRE O ESPELHAMENTO ENTRE MOLLY E AS ESTRELAS.....	133
4.3 OS MORTOS NO ESPELHO.....	135
4.4 A VIDA FORA DO ESPELHO.....	142
4.5 DE VOLTA AO MARMATERNO.....	149
<b>CAPÍTULO 5 -O ÚLTIMO ESPELHO OU A VIDA EM SUAS METAMORFOSES.....</b>	<b>154</b>
5.1 <i>ESTE ERA O SEU CORPO!</i> .....	155
5.2 AFINAL, O QUE HÁ EM UM NOME?.....	162
5.3 <i>TAKE A LOOK AT ME NOW</i> .....	166
5.4 ESPELHOS ESTILHAÇADOS.....	169
5.5 O EU QUE ELA ERA ENTÃO.....	170
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>173</b>
UMA EPOPEIA DA PAZ?.....	174
A PARTE QUE NOS CABE NESSA OBRA.....	175
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>177</b>

## Introdução

“Oh, roads in my mind  
Take me back in my mind  
And I can't forget you  
Won't forget you  
Won't forget those days”  
(*Beechwood Park – The Zombies*).

O romance *Ulysses* é uma importante obra da Literatura Ocidental, escrita pelo autor irlandês James Joyce (02/02/1882 – 13/01/1941). Publicado pela primeira vez em Paris, no dia dois de fevereiro de 1922, foi escrito por Joyce no intervalo de sete anos, durante os quais ele morou em Trieste, Zurique e, por fim, Paris. Trata-se de uma extensa obra, embora os fatos se passem no breve intervalo do dia dezesseis de junho de 1904 na cidade de Dublin. O romance, quando de sua publicação, causou grande impacto nos estudos literários. Se, por um lado, houve o reconhecimento de ser uma obra relevante, por outro, surgiram os comentários de se tratar de um romance pouco passível de ser interpretado e excessivamente confuso. Um exemplo está no seguinte excerto de Erich Auerbach:

Durante e após a Primeira Guerra Mundial, [...] há algo assim como uma sensação de fim de mundo em todas essas obras: sobretudo, no *Ulysses*, com seu zombeteiro redemoinhar da tradição européia, inspirado por um ódio amoroso, com seu cinismo gritante e doloroso, com o seu simbolismo ininterpretável – pois também a mais cuidadosa das análises não poderá trazer à luz muito mais do que introspecções no múltiplo entrelaçamento dos motivos, nada, porém, semelhante a uma intenção ou a um sentido da obra. Também a maioria dos outros romances que empregam o processo múltiplo da reflexão da consciência, dão ao leitor uma sensação de desesperança; apresenta-se frequentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver (AUERBACH, 2013, p. 496).

Passados cem anos desde sua publicação, *Ulysses*, ainda hoje, é precedido por uma fama que se assemelha muito às impressões de Auerbach. Todavia, apesar de todo o estranhamento provocado ao longo desse um século da obra, um bom caminho a se percorrer para tomá-la como um texto interpretável é perceber que o estilo de Joyce em *Ulysses* não marca uma abrupta mudança romanesca. É o que constatamos com uma breve regressão a meados do século XIX, quando surgem, na França, os romances de Gustave Flaubert, nos quais há cenas desierarquizadas, ou seja, não há mais nada que explicita ao leitor o que é uma cena essencial e o que é uma cena banal, uma vez que desaparece a hierarquia entre o que acontece com os protagonistas e os eventos e sons corriqueiros do ambiente, de modo que todos os acontecimentos do enredo são igualmente dignos de serem narrados. Logo, são descritas em

“uma mesma tonalidade a vida das criadas do interior e das grandes mulheres da capital”, o que “exprime a capacidade de qualquer um de sentir qualquer forma de experiência sensível” (RANCIÈRE, 2017, p. 28-9). O resultado da desierarquização é que leremos, em *Madame Bovary* de Flaubert, por exemplo, a cena de um primeiro beijo ocorrendo junto a uma cena de feira, com todo o romantismo sendo interrompido por gritos sobre os itens de agricultura sendo sorteados.

Outra característica marcante de Flaubert é o discurso indireto livre. Trata-se de um estilo em que não são utilizadas marcações para indicar quando finaliza a narrativa e quando começa a fala ou o pensamento do personagem. O resultado é que o leitor pode ficar confuso, ao ler uma frase, tentando saber se foi dita ou apenas pensada por algum personagem, por qual personagem foi dita ou pensada ou, então, se foi uma opinião e/ou uma informação impessoal concedida pelo narrador. O discurso indireto livre é caracterizado, assim, por um narrador que, em relação ao leitor, é assaz discreto, contudo, é assaz intruso em relação aos personagens, visto que adentra e expõe os pensamentos dos personagens sem os avisos prévios de travessões, aspas e verbos. Em outras palavras: no discurso indireto livre há uma grande movimentação do narrador, entre se esconder do leitor e adentrar a consciência dos personagens sem pedir licença.

As características flaubertianas que apresentei serão incorporadas, por James Joyce, em *Ulysses*, no qual a desierarquização e o discurso indireto livre se mantêm e são complementados por duas outras características, a saber, o fluxo de consciência e a polifonia. Robert Humphrey, autor de um estudo sobre o fluxo da consciência nos romances de James Joyce e de outros autores, define que o fluxo de consciência “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). Em seu livro, Roberto Humphrey também explana que o fluxo de consciência é, na realidade, um fluxo de imagens, o que dificulta a sua representação na literatura. O cineasta Eisenstein também está em acordo com as limitações da escrita para o fluxo de consciência, afirmando que “sua expressão plena [...] encontra-se apenas no cinema” (EISENSTEIN, 2018, p. 173). Todavia, admite que “sua perfeição literária absoluta foi alcançada por Joyce” (EISENSTEIN, 2018, p. 173). Joyce, então, consegue alcançar a proximidade, na escrita, de como as imagens e todos os recursos do cinema representam o fluxo de consciência, o que explica a dificuldade de leitura do romance. Somado a isso, há o fato de que os sons externos não são silenciados para que os personagens pensem. Em uma

desierarquização ainda maior que a de Flaubert, Joyce não indica se o leitor deve dar mais atenção ao fluxo de consciência ou aos sons externos: “Não há nada que sugere que a vida interior é necessariamente mais preciosa que a exterior” <sup>1</sup>(EAGLETON, 2005, p. 282-3).<sup>2</sup>

Expostas as dificuldades de leitura de *Ulysses* e a relação da obra com romances e contextos históricos precedentes, é possível perceber que o romance não representa uma mudança brusca de estilo de narrativa, mas dá continuidade às transformações da Literatura e da sociedade do Ocidente ocorridas desde o século XIX. Dito isso, passemos, então, ao enredo de *Ulysses*, o qual tem início às 08 horas do dia 16 de junho de 1904. A parte inicial do romance é dedicada à narrativa do dia do personagem Stephen Dedalus, que mora junto com seu colega Buck Mulligan na Torre Martelo, em Dublin. A primeira cena é a aparição de Buck Mulligan, que, em uma encenação de uma missa, oferece a Stephen um espelho. Vendo sua imagem refletida, Stephen pensa em como os outros o veem e logo tem um estranhamento:

Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu esse rosto para mim? (JOYCE, 2016a, p. 102).<sup>34</sup>

Os pensamentos de Stephen que se seguem a essa cena são sobre sua falecida mãe, o que aponta para a hipótese de que o estranhamento decorre de a imagem que ele tem de si não coincidir com a refletida no espelho, uma vez que ele não se identifica com o adulto sozinho que é no presente, mas vê a si mesmo como ele era no passado, um adolescente dependente da mãe. A hipótese é endossada pela prevalência de memórias do passado de Stephen nos três primeiros episódios do romance.

As reminiscências melancólicas de Stephen são pontuadas por pilhérias de Buck Mulligan, o qual, em oposição a Stephen, começa o dia 16 de junho muito bem humorado. Isso faz com que o protagonista se sinta desconfortável em sua presença. O desconforto pode ser explicado pelo fato de que, no fim de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, - romance anterior de James Joyce - Stephen era um confiante jovem com pretensões artísticas. Ver Buck Mulligan encenando algo enquanto ele, Stephen, está reduzido a ser o mal humorado que assiste à cena, faz com que Stephen questione sua identidade de artista, algo do qual, no passado, ele tinha

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

<sup>2</sup> “there is no suggestion [...] that the inner life is necessarily more precious than the outer one” (EAGLETON, 2005, p. 282-3).

<sup>3</sup> “Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me?” (JOYCE, 2010, p. 06).

<sup>4</sup> Todas as traduções de *A Portrait of the Artist as a Young Man* e de *Ulysses* utilizadas nesta dissertação são de Caetano Galindo.

total certeza. Além disso, faz com que ele veja Mulligan como um usurpador do seu posto de artista. Esse é outro motivo para que ele se entregue a lembranças: no passado é que estava a sua autoconfiança, sua certeza de que seria um grande artista, ao passo que, no presente, há a dúvida se ele realmente poderá ser um artista ou se ficará apenas com o sentimento de que poderia ter sido.

Após passar a manhã com Mulligan e com Haines, um inglês que está hospedado com eles, Stephen sai decidido a não voltar para a torre. “Não durmo aqui hoje” (JOYCE, 2016a, p. 123).<sup>5</sup> A última palavra que ecoa em seu pensamento é “Usurpador” (JOYCE, 2016, p. 123)<sup>6</sup>, em uma rejeição ao fato de Mulligan ter sido o grande artista naquela manhã e, por consequência, em uma rejeição àquele lugar, que serviu de palco ao piadista. Stephen, então, vai a uma sala de aula e a uma praia, dois locais que nos lembram a narrativa de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, haja vista o romance ser majoritariamente de cenas em ambiente escolar e ter como cena mais importante o momento em que Stephen se reconhece como artista ao ver uma moça na praia. Embora Stephen, em *Ulysses*, esteja em uma sala de aula como professor, ele lembra de si quando era um estudante. Da mesma forma, embora ele vá à praia como um adulto, ele se lembra de quando era um adolescente com futuro artístico promissor. Assim, no segundo e no terceiro episódios, temos tentativas de Stephen de trazer de volta momentos vividos no seu passado, narrados no romance anterior de James Joyce.

No quarto episódio, o relógio de *Ulysses* volta no tempo e temos acesso ao início do dia de Leopold Bloom. Ele providencia o café da manhã para ele, para sua gata e para sua esposa, Molly Bloom. Ao receber as correspondências, ele desconfia que a de Blazes Boylan, endereçada à sua esposa Molly Bloom, é o agendamento de um encontro sexual com pretextos de ser um ensaio de música. Com a certeza de que a esposa cometerá adultério às quatro e meia da tarde, Leopold Bloom passa todo o dia postergando, através de andanças por Dublin, o momento de voltar para casa. Bem, um homem que deixa a casa para evitar retornar ao local onde há um usurpador é justamente a situação de Stephen. Neste caso, ao invés de Mulligan, um usurpador do posto de artista, temos Blazes Boylan, o usurpador do lugar de Leopold no leito matrimonial. Se a presença do usurpador no início do 16 de junho de Stephen fez com que ele se identificasse com o que era antes, um jovem dependente da mãe, a ameaça da presença de um usurpador na residência dos Bloom fez com que Leopold se identificasse com o que ele foi outrora: um homem em perfeita harmonia amorosa com Molly.

---

<sup>5</sup> “I will not sleep here tonight” (JOYCE, 2010, p. 22).

<sup>6</sup> “Usurper” (JOYCE, 2010, p. 22).



Em decorrência disso, Stephen não é o único que fornece a nós, leitores de *Ulysses*, diversas lembranças do seu passado; Bloom também o faz. “É recorrente esse mecanismo: Bloom tentando não pensar em Molly; Bloom se vendo preso à memória da mulher” (GALINDO, 2016, p. 153). A rememoração do passado, por Bloom, chega ao ponto de sua memória falhar quando tenta se lembrar do nome de uma pessoa presente em seu cotidiano:

Fluxo da vida. Como era o nome daquele camarada com cara de padre que sempre dava uma espiada quando passava? Vista ruim, mulher. Parou na Citron na Saint Kevin’s parade. Pen alguma coisa. Pendennis? A minha memória está ficando. Pen...? (JOYCE, 2016a, p. 297).<sup>7</sup>

Bloom chega a duvidar de sua memória porque não lembra de alguém do presente, porém, logo em seguida, ele se recorda com precisão de algo ocorrido no passado e que envolve a esposa, quando mais jovem:

Noite de vento aquela que eu fui buscar ela teve aquela reunião do concílio sobre os tais bilhetes de loteria depois do recital do Goodwin na sala de jantar ou sala de carvalho da Mansion House. Ele e eu atrás. Folha da partitura dela ventou da minha mão lá pra grade alta da escoa. Sorte que não. Coisa dessas estraga o efeito de uma noite pra ela (JOYCE, 2016a, p. 297).<sup>8</sup>

A explicação é que:

Quando vemos em nosso cotidiano coisas triviais, comuns, banais, geralmente falhamos em nos lembrar delas, porque a mente não é estimulada por algo novo ou excepcional. Mas, se vemos ou ouvimos algo indigno, desonroso, incomum, grande, inacreditável ou ridículo, disso conseguimos nos lembrar por muito tempo (NÜßLEIN citado em ASSMANN, 2018, p. 239).

Tentando se lembrar das coisas do seu cotidiano desvinculadas à mulher, Bloom tenta construir sua identidade individual, porém falha. O fato de Bloom se lembrar com detalhe de algo do passado envolvendo Molly indica que, para ele, os momentos corriqueiros com ela eram grandiosos, incomuns, inacreditáveis. Já o que ele vive, no presente, acaba por ser irrisório, visto que, atualmente, a sua identidade, tão vinculada à da esposa, está afetada pela crise do seu relacionamento. Analogamente, o fato de Stephen se lembrar dos momentos do passado, quando era um adolescente dependente da mãe e uma promessa de ser um grande artista, indica que, para ele, esse período de sua vida era grandioso, incomum, inacreditável. Dessarte, o

---

<sup>7</sup> “Stream of life. What was the name of the priestlylooking chap was always squinting in when he passed? Weak eyes, woman. Stopped in Citron’s saint Kevin’s parade. Pen something. Pendennis? My memory is getting. Pen...?” (JOYCE, 2010, p. 138).

<sup>8</sup> “Windy night that was I went to fetch her there was that lodge meeting on about those lottery tickets after Goodwin’s concert in the supper room or oakroom of the mansion house. He and I behind. Sheet of her music blew out of my hand against the high school railings. Lucky it didn’t. Thing like that spoils the effect of a night for her” (JOYCE, 2010, p. 138).

romance é permeado por cenas de espelhamento nas quais os protagonistas se veem como eram quando mais novos e/ou vinculados a mulheres.

Embora Stephen e Leopold passem bem perto um do outro em vários momentos, eles acabam se encontrando apenas quando a narrativa já está bem avançada. Apesar de o encontro ser tardio, nos momentos em que eles estão geograficamente distantes, Joyce faz com que os dois protagonistas estejam bem próximos por terem suas construções identitárias a partir de memórias de um passado em que eles estavam próximos de figuras femininas. Nas palavras do autor do guia geral do Modernismo, Michael Hollington: “As personagens de *Ulysses* querem [...] recuperar, restaurar ou perpetuar algum aspecto de um passado que lhes parece mais feliz, mais promissor ou mais intenso” (HOLLINGTON, 1998, p. 359).

A respeito de Bloom, o romancista e crítico literário Vladimir Nabokov sustenta que “seus processos mentais vez por outra são muito semelhantes aos de Stephen” (NABOKOV, 2015, p. 343). Os processos mentais, em Joyce, são apresentados através da técnica do fluxo da consciência, conceito já comentado nesta introdução. Vimos que, para nós, leitores da obra, a técnica apresenta uma dificuldade de distinguir sons externos e pensamentos internos. Pensando, agora, no âmbito do enredo, para os personagens, o fluxo de consciência, segundo Robert Humphrey, “mostra a pequenez do homem, a grande disparidade entre seus ideais e suas realidades e o prosaico da maioria das coisas que ele considera especiais” (HUMPHREY, 1976, p. 14-5). Para Franco Moretti, o fluxo de consciência em *Ulysses* é uma “expressão linguística da perda da identidade individual. [...] A ilusão de que poderia ser um sujeito autônomo e independente desmorona” (MORETTI, 2007, p. 228). Ambas as definições sustentam as falhas de Stephen Dedalus e de Leopold Bloom em desvincularem as imagens da mãe e da esposa, respectivamente, de suas identidades. Durante o romance, embora Bloom se afaste fisicamente da esposa, diversas situações e objetos servem de impulso para os fluxos de consciência que a envolvem e que confundem sua identidade com a de Molly. Da mesma forma, Stephen Dedalus, apesar de ter se afastado da mãe voluntariamente no desfecho de *Um Retrato do Artista quando Jovem* e de, depois, tê-la perdido para a morte, acaba por ter seus fluxos de consciência culminando em pensamentos sobre ela nos quais a presença da mãe e a identidade artística parecem estar associadas. Isso mostra a pequenez do homem diante de algo que deveria ser tão intrínseco de cada um: a identidade.

Antze e Lambek defendem que a “recordação tornou-se parte essencial da criação identitária [...] e oferece palco tanto para conflito quanto para identificação” (ANTZE e

LAMBEK citados em ASSMANN, 2018, p. 19-20). Também a crítica literária argentina Beatriz Sarlo fornece explicações para o retorno do passado nas construções identitárias: “Não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança” (SARLO, 2007, p. 09). A explicação de Sarlo é válida para os personagens de *Ulysses*, para os quais, de fato, o retorno do passado não é libertador, mas sim os vincula cada vez mais a outrem. Conforme veremos neste trabalho, em alguns excertos do romance os estranhamentos de Stephen e Leopold com o presente são resolvidos e eles conseguem perceber um equilíbrio entre as identidades e as imagens de si no presente, e, até, entre identidade e o nome que carregam. Todavia, esses momentos não perduram, de modo que o que predomina, no romance, são os estranhamentos, os conflitos de identidade e as memórias do passado.

O olhar voltado para o passado é, então, característica dos protagonistas de *Ulysses*. todavia, não só dos protagonistas, mas da própria obra. Vejamos: o título do romance é uma clara referência à *Odisseia* homérica; a primeira fala de um personagem no romance, proferida por Buck Mulligan, é *Introibo ad altare Dei*, verso de um salmo da Bíblia cristã; as roupas e o chapéu pretos de Stephen são semelhantes aos de Hamlet, da peça homônima de Shakespeare; o sobrenome Dedalus remete ao mito de Dédalo, descrito nas *Metamorfoses* de Ovídio. Essas são apenas algumas das tantas referências ao passado que encontramos no romance. T. S. Eliot afirma que Joyce escreveu *Ulysses* “usando o mito, manipulando o paralelo contínuo entre contemporâneo e antiguidade”<sup>9</sup> (ELIOT, 1975, p. 177).<sup>10</sup> Neste trabalho, defendo que, mais que um paralelo, há uma ressignificação dos mitos e obras literárias do passado, o que está em consonância com o que fazem os protagonistas, ao viverem o dia dezesseis de junho de 1904 com o olhar voltado para as memórias do passado, as quais, naquele dia, são ressignificadas em seus fluxos de consciência. Afinal, se no breve intervalo da vida de Stephen e Leopold seus nomes e imagens não se equilibram com suas identidades, seria impossível que as identidades dos personagens de mitos e narrativas do passado tivessem permanecido intactos até o século XX.

Aleida Assman explica: “A recordação substitui muito mais a ação, ela é uma espécie de tranca que mantém o passado confinado” (ASSMANN, 2018, p. 88). O momento de eliminar a tranca da recordação e acessar o passado confinado é apresentado por Marcel Proust, em *Em*

---

<sup>9</sup> Tradução minha.

<sup>10</sup> “In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity” (ELIOT, 1975, p. 177).

*busca do tempo perdido*, como uma forma de rememoração que envolve a restituição de um eu anterior. Aleida Assmann explica que o narrador proustiano, ao acessar certas memórias, supera, “por um momento, o estado de ser humano enquanto ente temporal” e experimenta um momento da “presença plena, da restituição de todas as partes e membros (*re-membering*) roubados pelo tempo. Entretanto, o episódio ainda não chega ao final com isso. Depois do corpo, o espírito ainda precisa cumprir a parte que lhe cabe na recordação” (ASSMANN, 2018, p. 176). A relação dos personagens de Joyce com suas memórias do passado é um *re-membering*, de modo que, o que temos em *Ulysses*, é justamente o momento do “re-membering” em que o espírito cumpre sua parte na recordação. Explico: Stephen começa o romance e, ao perceber que seu papel de artista foi usurpado por Buck Mulligan, ele traz para o presente o Stephen do passado que o tempo roubou. Leopold começa seu dia 16 de junho e, ao perceber que seu lugar na cama matrimonial será usurpado por Blazes Boylan, ele traz para o presente o Leopold do passado, da deliciosa e sexual fase inicial de relacionamento com Molly que o tempo roubou. Os pensamentos de Stephen e Leopold são o esforço de seus espíritos em cumprir a parte que lhes cabe na recordação, que vem a ser lidar com o conflito entre o que são, o que eram e o que poderiam ter sido.

Em consonância com seus protagonistas, a obra *Ulysses*, no conturbado início do século XX, restitui personagens homéricos, personagens bíblicos, personagens míticos, personagens de Shakespeare, em um “re-membering” de todo um passado da narrativa literária. O resultado final da obra é o esforço do espírito da virada do século em, tendo diante de si esses heróis que o tempo roubou, cumprir com a parte que lhe cabe nessas recordações, conflituando-as com a nova realidade do princípio do século XX. Para nomear este meu trabalho, que se propõe a tratar de esforços dos espíritos para lidar com as recordações e dos conflitos identitários, decorrências inevitáveis desses esforços, recorro a Marcel Proust. Em certo ponto do romance *Sodoma e Gomorra*, o narrador proustiano diz, sobre si mesmo: “o eu que eu era então e que por tanto tempo havia desaparecido, estava de novo tão próximo de mim” (PROUST, 1971, p. 128).<sup>11</sup> Em *Ulysses*, o eu que Stephen Dedalus era quando adolescente e a mãe estava viva e o eu que Leopold Bloom era quando conheceu Molly, esses eus que eles eram então, e que há tanto tempo haviam desaparecido, no dia dezesseis de junho de mil novecentos e quatro estavam de novo muito próximos deles.

---

<sup>11</sup> “Le moi que j’étais alors, et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi” (PROUST, 1954b, p. 757).

## Capítulo 1

### ESTE É MEU CORPO?

“A arte não se limita a re-produzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho;  
ao transformar em signos as imagens do mundo,  
a arte enche-o de significações”  
(Yuri Lotman).<sup>12</sup>

“-Avec ces gants vous traversez les miroirs comme l’eau. [...] Auriez vous peur?  
-Non, mais cette glace est une glace et je vois un homme malheureux.  
-Il ne s’agit pas de comprendre. Il s’agit de croire”  
(*Orphée* - Jean Cocteau).

#### 1.1 O QUE HÁ EM UM NOME?

“Naomi mudaria seu nome para Mara, porque a companhia desse nome lhe trouxera  
amargura. E por acaso não é o profundo sentimento de dor e de amargura que explica nomes,  
títulos e essa fúria de traduzir, na qual o poeta buscou se perder?”<sup>13</sup>  
(James Joyce).<sup>14</sup>

“Minha história é esse nome que ainda hoje carrego comigo  
Quando vou de bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo”  
(*Minha História* – Chico Buarque).

A peça *Romeu e Julieta* (1597), de William Shakespeare, é uma das mais conhecidas do dramaturgo inglês. Mesmo aqueles que não a tenham lido, costumam tomar conhecimento do fim trágico dos apaixonados protagonistas que tinham, como empecilho ao enlace amoroso, o fato de pertencerem a famílias rivais, a saber, Montéquio e Capuleto. A reflexão de Julieta acerca do que a separa do amado culmina com a conclusão de que todo o sofrimento tem, como causa, um nome:

É só seu nome que é meu inimigo:  
Mas você é você, não é Montéquio!  
O que é Montéquio? Não é pé, nem mão,  
Nem braço, nem feição, nem parte alguma  
De homem algum. Oh, chame-se outra coisa!  
O que há num nome? O que chamamos rosa  
Teria o mesmo cheiro com outro nome;

---

<sup>12</sup> (LOTMAN, 1978, p. 30-1)

<sup>13</sup> Tradução de André Cechnel.

<sup>14</sup> (JOYCE, 2012, p. 84).

E assim Romeu, chamado de outra coisa,  
Continuaria sempre a ser perfeito,  
Com outro nome. Mude-o, Romeu,  
E em troca dele, que não é você,  
Fique comigo<sup>15</sup> (SHAKESPEARE, 2011, p. 44).<sup>16</sup>

De acordo com Julieta, o nome Montéquio não define o homem Romeu Montéquio, uma vez que, tivesse ele outro nome, manteria, ainda, as mesmas qualidades que a atraíram. A questão levantada pela heroína shakespeariana será pauta, séculos depois, da discussão sobre o desequilíbrio entre nome e identidade que aparece logo no início do romance *Um Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce, nos pensamentos do protagonista Stephen Dedalus quando ainda era uma criança:

*Stephen Dedalus*  
*Turma Elementar*  
*Conglowes Wood College*  
*Sallins*  
*Condado Kildare*  
*Irlanda*  
*Europa*  
*Mundo*  
*Universo*

Isso estava com a letra dele: e um dia Fleming tinha escrito de brincadeira na página da frente:

Stephen Dedalus, meu nome,  
Tenho a Irlanda por nação.  
Moro agora aqui na escola  
Esperando a Salvação.

Ele leu os versinhos de trás para a frente, mas aí já não era mais poesia. Então ele leu a folha de rosto de baixo para cima até chegar ao próprio nome. Era ele: e leu de novo até o fim. O que é que vinha depois do universo?

Nada. Mas será que tinha alguma coisa em volta do universo para mostrar onde acabava e onde começava o lugar do nada? Não podia ser um muro; mas podia ter um traço bem fininho ali em volta de tudo. Era uma coisa bem grande pensar em todas as coisas e em todos os lugares. Só Deus conseguia (JOYCE, 2016b, 29-30).<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Tradução de Bárbara Heliodora.

<sup>16</sup> “ ‘Tis but thy name that is my enemy; -  
Thou art thyself though, not a Montague  
What’s a Montague? it is nor hand, nor foot,  
Nor arm, nor face, nor any other part  
Belonging to a man. O, be some other name!  
What’s in a name! that which we call a rose  
By ane other name would smell as sweet;  
So Romeo would, were he not Romeo call’d  
Retrain that dear perfection which he owes  
Without that title: - Romeo, doff thy name;  
And for that name, which is no part of thee,  
Take all myself” (SHAKESPEARE, 2007, p. 254).

<sup>17</sup> “Stephen Dedalus  
Class of Elements  
Conglowes Wood College  
Sallins  
County Kildare

Stephen, apesar de ser uma criança, consegue compreender que há muitas coisas além do que o seu olhar alcança e que, para tudo, há um nome. Todavia, ele não consegue apreender todos os significantes, pois o universo, por exemplo, é algo inimaginável pela grandiosidade e pela ausência de limites. O menino, então, se lembra de que há um ser que supostamente conhece todos os significantes; esse ser é Deus. Implicitamente, há, nas entrelinhas desse pensamento, uma comparação entre ele, Stephen, que apenas sabe dizer todos os nomes, e Deus, que consegue ver todos os significantes. Voltando do universo para si mesmo, Stephen sequer consegue compreender o porquê de ele, um ser fragmentado, com múltiplas identidades, ter apenas um nome. Isso faz com que ele precocemente perceba que, ao invés de uma correspondência imediata entre nome e identidade, o que há, na verdade, é um “desequilíbrio entre identidade e nome” (MANDIL, 2003, p. 94).

### 1.1.1 Os nomes dos pais

“Quero ver abrir todo céu agora  
Quero ver a cara de Deus  
Só vou andar pela minha lei  
Para viver do meu jeito”  
(*O amor não precisa razão* – Beto Guedes).

Stephen, em seguida, pensa nos nomes de Deus:

Ele tentou pensar em como ia ser grande esse pensamento; mas só conseguiu pensar em Deus. Deus era o nome de Deus que nem o nome dele era Stephen. Dieu era Deus em francês e era o nome de Deus também; e quando alguém rezava para Deus e dizia Dieu, aí Deus já ficava sabendo que era um francês que estava rezando. Mas apesar de Deus ter nomes diferentes em todas as línguas diferentes do mundo e de Deus entender o que todo mundo que rezava dizia nas línguas diferentes, ainda assim Deus

---

Ireland

Europe

The World

The Universe

That was in his writing: and Fleming one night for a cod had written on the opposite page:

Stephen Dedalus is my name,

Ireland is my nation.

Conglowes is my dwellingplace

And heaven my expectation.

He read the verses backwards but then they were not poetry. Then he read the flyleaf from the bottom to the top till he came to his own name. That was he: and he read down the page again. What was after the universe? Nothing. But was there anything round the universe to show where it stopped before the nothing place began? It could not be a wall; but there could be a thin thin line there all round everything. It was very big to think about everything and everywhere. Only God could do that” (JOYCE, 1996, p. 17).

continua sempre o mesmo Deus e o verdadeiro nome de Deus era Deus (JOYCE, 2016b, 29-30).<sup>18</sup>

Em contraposição a ele, que tinha um nome só, Deus tinha muitos, em várias línguas. Entretanto, no Antigo Testamento, Deus se apresenta a Moisés de uma forma problemática. Definindo-se apenas pelo verbo “ser”, ele diz: “Eu sou aquele que sou”. Lacan defende que “seja o que for que se anuncie com *Eu sou aquele que sou* é perfeitamente problemático, não sustentado”, afinal, “Que somos nós para poder responder a *aquele que sou?*”. E, pensando em Deus como um ser que vê e conhece todos os nomes e todos os significantes, por que ele não fornece ao menos um nome que possa servir de predicativo de sujeito para sua oração? Por que prefere completar “Eu sou” com “aquele que sou”? É esse o conflito que começa em Stephen quando criança e se agrava com o fato de saber que “Aquele que sou” é “um Deus além, um Deus escondido, e um Deus que não revela em caso algum o seu rosto” (LACAN, 2020a, p. 333), mas que está sempre julgando suas ações e pensamentos. Tais julgamentos, no Antigo Testamento, vêm sempre através de uma voz que anuncia uma punição e a concretiza através de tempestades, trovões, dilúvios e destruição. Isso desenvolve, inclusive, uma fobia de tempestades em Stephen.

Bem, se o pai divino é um trovão e uma voz que anuncia “Eu sou aquele que sou”, resta agora ao protagonista refletir sobre um pai cuja face ele pode ver, a saber, seu progenitor Simon Dedalus. Adiante no romance, um pouco mais velho, Stephen experimenta outro momento de questionamento tendo, como ponto de partida, o nome e a companhia do pai terreno:

Não conseguia reagir a qualquer apelo terreno ou humano, surdo e insensível diante do chamado do verão, da felicidade e da camaradagem. Exausto e desolado pela voz do pai. Mal conseguia reconhecer suas próprias ideias, e repetia sozinho mentalmente: -Eu sou Stephen Dedalus. Estou caminhando ao lado do meu pai que se chama Simon Dedalus. Nós estamos em Cork, Irlanda. Cork é uma cidade. O nosso quarto fica no hotel Victoria. Victoria e Stephen e Simon. Simon e Stephen e Victoria. Nomes (JOYCE, 2016b, p. 118).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “He tried to think what a big thought that must be; but he could only think of God. God was God’s name just as his name was Stephen. *Dieu* was the French for God and that was God’s name too; and when any one prayed to God and said *Dieu* then God knew at once that it was a French person that was praying, But, though there were different names for God in all the different languages in the world and God understood what all the people who prayed said in their different languages, still God remained always the same God and God’s real name was God” (JOYCE, 1996, p. 18).

<sup>19</sup> “He could respond to no earthly or human appeal, dumb and insensible to the call of summer and gladness and companionship, wearied and dejected by his father’s voice. He could scarcely recognize as his his own thoughts, and repeated slowly to himself: -I am Stephen Dedalus. I am walking beside my father whose name is Simon Dedalus. We are in Cork, in Ireland. Cork is a city. Our room is in the Victoria Hotel. Victoria and Stephen and Simon. Simon and Stephen and Victoria. Names” (JOYCE, 1963, p. 122).



Stephen experimenta, com o pai terreno, a experiência de reduzi-lo a uma voz, como o pai celeste o é, e de transpor o limite do universo para as fronteiras da Irlanda. A sua reflexão, aqui, é similar à anterior, porém em uma escala reduzida; talvez na esperança de que, assim, as coisas fizessem mais sentido para ele. Ao abranger apenas a Irlanda, ele se detém em três nomes: Vitória, Stephen Dedalus e Simon Dedalus. Analisemo-nos.

Começemos pelo nome do hotel em que eles estão hospedados. O hotel tem o mesmo nome da rainha britânica Vitória. O que há em um nome? O nome Vitória indica que eles, irlandeses, são hóspedes da rainha da Inglaterra. O hotel é um espaço que, mediante um pagamento, reproduz o formato e o conforto de uma casa para criar a ilusão temporária de um lar para pessoas que estão em outra terra que não a natal. Seria exatamente isso que a rainha Vitória faz ao ter a Irlanda como colônia e deixar os irlandeses com a ilusão de estarem em casa, sob a ameaça de, a qualquer momento, essa ilusão poder chegar ao fim, assim como a estadia em um hotel. A partir da análise do nome do hotel Vitória, então, é possível perceber o equilíbrio entre o nome Vitória e o significante hotel.

Passemos ao segundo nome: Stephen Dedalus. O primeiro nome, Stephen, é uma referência ao primeiro mártir do catolicismo; já o sobrenome, Dedalus, é uma referência a Dédalo, o famoso artífice responsável pela construção, na ilha de Creta, de um labirinto para o Minotauro. O mito é narrado no livro VIII das *Metamorfoses* de Ovídio: “Dédalo enche de voltas os incontáveis caminhos, / De tal modo que, mesmo ele, teve dificuldade em retornar à entrada” (OVÍDIO, 2019, p. 427)<sup>20</sup>. A habilidade de Dédalo em construir o labirinto foi tanta que ele mesmo se tornou um prisioneiro incapaz de sair dele. Ademais, ele e seu filho Ícaro estavam condenados a permanecerem exilados em Creta como punição imposta pelo rei Minos. Diante da situação de exílio e da dificuldade de sair do labirinto, Dédalo recorre, novamente, ao seu próprio talento:

Entretanto Dédalo, saturado de Creta e do longo exílio  
e mordido de saudade da terra natal, estava rodeado de mar.  
[...] entregou-se a artes desconhecidas  
então e inova a natureza (OVÍDIO, 2019, p. 429).

A versão em latim do verso “entregou-se a artes desconhecidas” é “*Et ignotas animum dimittit in artes*”, que é, inclusive, o prefácio de *Um Retrato do Artista quando Jovem*. A inovação à

---

<sup>20</sup> Todas as traduções das *Metamorfoses* de Ovídio utilizadas nesta dissertação são de Domingos Lucas Dias.

natureza a que Ovídio se refere é a confecção de asas por Dédalo para que ele e seu filho Ícaro pudessem sair do labirinto voando. Ele chega a instruir seu filho de que deveria evitar o calor do sol durante o voo; todavia, Ícaro não resiste à sua atração pelo sol e se dirige para próximo dele. A consequência trágica é que a cera das asas derrete e Ícaro cai no mar, se afoga e morre. Ovídio narra que Dédalo, diante disso: “Viu nas águas as penas, / Amaldiçoou suas artes e deu à terra o corpo do filho” (OVÍDIO, 2019, p. 431). Analisando seu nome e seu sobrenome, Stephen Dedalus está dividido entre um mártir cristão e um habilidoso artífice grego que se entrega às artes, o que representa exatamente a sua situação naquele momento, quando está em um colégio católico e quando pouso, sobre ele, a expectativa de se tornar um padre, embora já perceba suas inclinações artísticas.

Por fim, o que há no nome Simon Dedalus? Também esse nome está dividido entre dois universos, a saber, o da religião e o dos mitos gregos. Simon é uma referência a Simão Pedro, apóstolo de Jesus Cristo que, logo após ser recrutado, já tem seu nome trocado por Pedro, em alusão a uma pedra. No cristianismo, o nome é interpretado como algo firme, que não se move. Tomando essa interpretação, o nome não corresponde às atitudes de Pedro, visto que o apóstolo constantemente vacila em sua fé e em sua fidelidade ao mestre. Dessa forma, a mudança de nome do apóstolo aparentemente não resolveu seu problema de oscilação de personalidade e não fez dele uma rocha fixa. Qual foi a finalidade de Jesus ao trocar o nome de Simão, ainda mais por Pedro, como algo definitivo? O que há em um nome que precisaria ser trocado? O pai de Stephen oscila e é impulsivo como Simão Pedro, então, para não cometer o mesmo equívoco que Jesus e trocar um nome sem alcançar seus objetivos, o nome de Simon Dedalus se mantém Simon. Desse ponto de vista, há, no nome do pai de Stephen, o indicativo de que ele assumidamente não é capaz de se tornar a rocha imóvel sobre a qual se firma uma comunidade; no caso, a comunidade seria a própria família que Simon não consegue sustentar.

O nome Simon, então, se torna, por definição, aquele cujo nome não deveria ter sido trocado. O sobrenome Dedalus, como já explicado, remete à personagem mítica Dédalo. Embora a excelência artística da figura mítica não combine com o pai de Stephen, a paternidade dele sim. Vejamos a forma com que Dédalo, como pai, se relaciona com seu filho Ícaro:

“[...] Aconselho-te, Ícaro, a que voes a meia altura,  
não vá à água, se fores mais baixo, tornar-se as asas pesadas,  
ou queimar-tas o fogo, se voares mais alto. Voa entre um  
ponto e o outro. Não fixes o Boieiro, nem Hélice,  
nem a espada desembainhada de Órion, aconselho-te.  
Segue sempre atrás de mim.” Enquanto lhe dá  
as instruções de voo, adapta-lhe aos ombros as estranhas asas.

[...] na velha face desluzaram lágrimas  
e as paternas mãos tremeram. Deu a seu filho beijos  
que não mais daria e, elevando-se com o bater das asas,  
toma a dianteira do voo, temeroso pelo companheiro,  
qual ave que do alto ninho lança no espaço o filho inexperiente,  
exorta-o a segui-lo e dá-lhe instruções sobre a pernicioso arte  
(OVIDIO, 2019, p. 429).

No texto de Ovídio, pelas lágrimas e pelo tremor de Dédalo, é possível notar que ele percebe que o filho é diferente dele e, por conseguinte, não conseguirá cumprir seu conselho de seguir sempre atrás dele; porém, apenas parte na frente e espera que o filho o imite, que vá logo atrás dele e que conduza o voo da mesma forma. Assim, Dédalo prefere deixar o filho morrer a aceitar que ele não terá o mesmo manejo com suas artes e que não conduzirá o voo da mesma forma, ou seja, quando Dédalo ignora as particularidades e as tendências de Ícaro e coloca como necessidade vital que o filho seja tão habilidoso com as artes e com o voo quanto ele, temos o prenúncio de um inevitável fim trágico.

Essa concepção de paternidade como continuidade e imitação é algo presente no discurso de Simon Dedalus:

Quando você estiver por conta própria, Stephen – que eu suponho que um dia desses vocês vai querer fazer -, lembra, de um jeito ou de outro, sempre conviva com cavalheiros. Quando eu era rapagão eu vou te dizer que eu me diverti, vii. Eu convivia com sujeitos simpáticos e decentes. Todo mundo ali sabia fazer alguma coisa. [...] É com esse tipo de gente que eu quero que você ande, gente da estirpe certa. Eu estou falando com você de homem para homem, Stephen. Eu não acho que um filho tenha que ter medo do pai. Não, eu trato você como o seu avô me tratava quando eu era moço. A gente mais parecia irmão que pai e filho (JOYCE, 2016b, p. 117).<sup>21</sup>

Simon faz como Dédalo: diz que dará asas ao filho, mas que é preciso que ele seja como o pai, que voe da mesma forma, pelo mesmo caminho. Sendo assim, nesse caso, há um equilíbrio entre o sobrenome de Simon Dedalus e sua identidade.

Todas essas reflexões de Stephen adolescente fazem com que ele volte atrás no que deduziu na infância. Se antes ele havia constatado um desequilíbrio entre nome e identidade, nesse momento, diante da análise dos três nomes – Stephen Dedalus, Simon Dedalus e Vitória

---

<sup>21</sup> “When you kick out for yourself, Stephen – as I daresay you will one of these days -remember, whatever you do, to mix with gentlemen. When I was a young fellow I tell you I enjoyed myself. I mixed with fine decent fellows. Everyone of us could do something. [...] That’s the kind of fellows I want you to associate with, fellows of the right kidney. I’m talking to you as a friend, Stephen. I don’t believe a son should be afraid of his father. No, I treat you as your grandfather treated me when I was a young chap. We were more like brothers than father and son” (JOYCE, 1996, p. 103-4).

– ele percebe que há, sim, um equilíbrio e, a partir de então, ele abandona o discurso da Julieta de Shakespeare e passa a acreditar cegamente que há, sim, muito em um nome.

### 1.1.2 Os nomes da mãe

“Maria Mulata,  
Maria daquela  
colônia favela  
que foi Nazaré.

Morena formosa,  
Mater dolorosa,  
Sinhá vitoriosa,  
Rosário dos pretos mistérios da Fé.

Mãe do Santo, Santa,  
Comadre de tantas,  
liberta mulhé.  
Pobre do Presépio, Forte do Calvário,  
Saravá da Páscoa de Ressurreição,  
Roseira e corrente do nosso Rosário,  
Fiel Companheira da Libertação”  
(*Louvação a Mariama* - Milton Nascimento).

A situação de Stephen nesse ponto de *Um Retrato do Artista quando Jovem* é: ele tem um pai divino cuja identidade não se define e um pai humano cujo nome é Simon Dedalus, metade um apóstolo de Cristo antes de ter tido o nome trocado e outra metade um artífice grego, pai de Ícaro. O pai humano claramente expressa que espera que Stephen seja como ele, que aja como ele e tenha amigos como os dele, porém sem lhe inspirar medo. O outro pai, Deus, se esconde e sequer se define, mas, através dos textos bíblicos, amedronta Stephen com a afirmação de que o vigia e o julga por seus pecados. Apesar de ser diferente de Simon Dedalus por inspirar medo, há um ponto de convergência entre Deus e Simon Dedalus, a saber, o fato de ambos esperarem que Stephen se assemelhe a eles, haja vista as exigências de santificação pregadas pelos padres serem uma necessidade de recusa de tudo o que é mundano e de se tentar atingir a perfeição da divindade católica.

Na esperança de agradar a Deus, Stephen, então, tenta purificar seus cinco sentidos, se privando até das menores sensações de bem-estar. Além disso, evita pensamentos sexuais ou

quaisquer pensamentos envolvendo figuras femininas, as quais são consideradas fontes de pecado. No entanto, inevitavelmente sua humanidade vence e ele cede a tudo o que renunciou. A solução proposta pela Igreja é a confissão de sua culpa para retomar o estado de santidade. Stephen, então, se questiona internamente: “Seria o inferno o único lugar para aqueles que persistem no caminho do desejo terreno? [...] Haveria alternativa diante de um Deus-Pai que não aquela que toma as paixões do filho como ofensas?” (MANDIL, 2003, p. 97). Confuso, impossibilitado de achar um caminho de aliança com Deus, cansado de tentar lutar contra sua humanidade, Stephen recorre à Virgem Maria, que o acolhe. “O encontro do pecador com a figura da Virgem Maria não desperta em Stephen a humilhação que antecipa a confissão nem o arrependimento, única via oferecida pela Igreja para um reencontro com o olhar de Deus” (MANDIL, 2003, p. 96-7). Além disso, ao contrário de Deus que se define como “eu sou aquele que sou”, a Virgem não diz nada sobre si, mas é definida por outrem, nas orações do ofício da Imaculada Conceição e da ladainha de Nossa Senhora, com vários epítetos, os quais dizem sobre o que ela é e faz.

Acompanhemos os pensamentos de Stephen ao encontrar esse refúgio materno:

Seu pecado, que o toldara das vistas de Deus, deixara-o mais próximo do refúgio dos pecadores. Os olhos dela pareciam observá-lo com mansa piedade; sua santidade, estranha luz que brilhava leve sobre sua carne frágil, não humilhava o pecador que se aproximava dela. Se em algum momento foi impelido a lançar de si o pecado e se arrepender, o impulso que o move foi o desejo de ser seu cavaleiro. Se em algum momento sua alma, reingressando tímida em sua morada depois que o frenesi da luxúria do corpo se acabava, virou-se para ela cujo emblema é a estrela da manhã, clara e musical, que fala do paraíso e infunde a paz, foi quando seus nomes eram murmurados delicadamente por lábios nos quais restavam ainda palavras sujas e vergonhosas, o próprio sabor de um beijo lascivo (JOYCE, 2016b, p. 133).<sup>22</sup>

É importante destacar que os nomes da Virgem Maria poderiam ser murmurados pelos mesmos lábios usados, por Stephen, em suas aventuras sexuais, tamanho era o acolhimento dessa criatura que, embora santa, se deixa nomear e se rodear pelos pecadores. O adolescente Stephen, durante a sua oração a Nossa Senhora, se lembra das palavras que dizia às prostitutas, mostrando que, desde novo, não há, para ele, uma clara separação entre o feminino considerado sagrado e o feminino considerado profano, visto que a mulher, em geral, era quem sempre o

---

<sup>22</sup> “His sin, which had covered him from the sight of god, had led him nearer to the refuge of sinners. Her eyes seemed to regard him with mild pity; her holiness, a strange light glowing faintly upon her frail flesh, did not humiliate the sinner who approached her. If ever he was impelled to cast sin from him and to repent the impulse that moved him was the wish to be her knight. I ever his soul, reentering her dwelling shyly after the frenzy of his body’s lust had spent itself, was turned towards her whose emblem is the morning star, ‘bright and musical, telling of heaven and infusing peace’, it was when her names were murmured softly by lips whereon there still lingered foul and shameful words, the savour itself of a lewd kiss” (JOYCE, 1963, p. 132).

acolhia, fosse a prostitua que o acolhia em seus desejos sexuais, fosse a Virgem Maria que o acolhia após pecar com as prostitutas. Deus é uma figura que ele memorizou como quem castiga os pecadores, de quem ele fugia enquanto oscilava entre os beijos lascivos das prostitutas e o olhar maternal da Santa Maria.

### 1.1.3 O nome do artista

“De que me vale ser filho da santa  
Melhor seria ser filho da outra  
[...]  
Quero inventar o meu próprio pecado”  
(*Cálice* – Chico Buarque).

“No dia em que eu vim-me embora  
Minha mãe chorava em ai  
Minha irmã chorava em ui  
E eu nem olhava pra trás  
[...]  
E quando eu me vi sozinho  
Vi que não entendia nada  
Nem de pro que eu ia indo  
Nem dos sonhos que eu sonhava”.  
(*No dia que eu vim-me embora* – Caetano Veloso).

Após desistir de agradar a Deus, Stephen abandona de vez a possibilidade de ser um sacerdote. Essa decisão é impulsionada, também, pela constatação do desequilíbrio entre seu nome e a identidade religiosa:

O reverendo Stephen Dedalus, S. J.  
Seu nome naquela nova vida saltou em letras diante de seus olhos e a isso se seguiu uma sensação mental indefinida, de um rosto ou da cor de um rosto (JOYCE, 2016b, p. 197).<sup>23</sup>

Stephen não consegue formar uma imagem do seu próprio rosto em equilíbrio com o seu nome precedido de “reverendo”. Por outro lado, seu sobrenome, remetendo ao artífice, parece fornecer tal equilíbrio:

-Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!  
Os gracejos deles não lhe eram novos e agora fizeram bem a sua mansa superioridade altiva. Agora, mais do que nunca, seu estranho nome lhe parecia profético. Tão

---

<sup>23</sup> “The Reverend Stephen Dedalus, S. J.

His name in that new life leaped into characters before his eyes and to it there followed a mental sensation of an undefined face or color of a face” (JOYCE, 1963, p. 178).

atemporal lhe parecia o ar quente e cinza, tão fluido e impessoal seu próprio estado de espírito, que todas as eras lhe eram uma só. Um momento antes o fantasma do antigo reino dos dinamarqueses mostrara seu olho através das vestes da cidade enevoada. Agora, diante do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o ruído de vagas ondas e ver uma forma alada voando sobre as vagas e escalando lenta o céu. O que aquilo significava? Seria um selo no topo da página de algum livro medieval de profecias e símbolos, homem aquilino que voava rumo ao sol por sobre o mar, profecia dos fins que tinha nascido para servir e que vinha seguindo pelas névoas da infância e meninice, símbolo do artista forjando novamente em sua oficina com a água parada da terra um novo ser alcandorado, impalpável, imperecível?

Seu coração tremeu; sua respiração acelerou, e um espírito ensandecido passou por cima de seus membros como se estivesse ele alcandorando rumo ao sol. Seu coração tremeu estático de medo e sua alma fez-se ao ar. Sua alma se alcandorava um ar além do mundo e o corpo que ele se conhecera foi purificado num único alento e libertado da incerteza e feito radiante e miscível ao elemento do espírito (JOYCE, 2016b, p. 206).

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha. Sim! Sim! Sim! Ele criara altivamente a partir da liberdade e do poder de sua alma, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcançadora e linda, impalpável, imperecível (JOYCE, 2016b, p. 207)<sup>24</sup>.

Stephen resolve deixar de ouvir as vozes ao redor e se concentrar em seu nome. Agora, se descobrindo como artista, sua identidade está definida, seu nome faz sentido.

É importante perceber que toda a descrição de sua assunção como artista envolve uma capacidade de desprendimento entre alma e corpo que possibilitaria ao seu eu artístico justamente o que ele julgava ser a capacidade de Deus: atingir “um ar além do mundo” enquanto seu corpo fosse “purificado num único alento e libertado da incerteza e feito radiante e miscível ao elemento do espírito” (JOYCE, 2016b, p. 207). Afinal, os problemas enfrentados por Stephen, que o impediam de ser um bom filho de Deus, eram seus desejos sexuais, ou seja, a fonte dos seus pecados era o corpo. Deus, como aquele que não tem pecado, era um ser sem corpo. Assim, a aquisição da capacidade de se tornar um ser “miscível ao elemento do espírito”

---

<sup>24</sup> “-Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!

Their banter was not new to hi and now it flattered his mild proud sovereignty. Now, as never before, his strange name seemed to him a prophecy. So timeless seemed the grey warm air, so fluid and impersonal his own mood, that all ages were as one to him. A moment before the ghost of the ancient kingdom of the Danes had looked forth through the vesture of the hazewrapped city. Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of dim waves and to see a winged form flying above the waves and slowly climbing the air. What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawklike man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter of the earth a new soaring impalpable imperishable being?

His heart trembled. His breath came faster and a wild spirit passed over his limbs as though he was soaring sunward. His heart trembled in an ecstasy of fear and his soul was in flight His soul was soaring in an air beyond the world and the body he knew was purified in a breath and delivered of incertitude and made radiant and commingled withthe element of the spirit (JOYCE, 1996, p. 192-3).

His soul had arisen from the grave of boyhood, surning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his woul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable” (JOYCE, 1996, p. 193).

seria, então, a possibilidade de se tornar divino. É o que vemos no pináculo da sua descoberta como artista, ao avistar uma mulher no litoral:

Uma moça estava à sua frente em meio ao regato, imóvel e só, mirando o mar. Parecia alguém que a mágica tivesse transformado em imagem de estranha e linda ave marinha (JOYCE, 2016b, p. 209).

-Santo Deus! – gritou a alma de Stephen, num rompante de alegria profana.

Ele se afastou de repente dela e se afastou pela praia. Seu rosto estava em chamas; seu corpo brilhava; seus membros tremiam. Adiante, adiante, adiante ele foi, bem longe sobre a areia (JOYCE, 2016b, p. 209).

Não havia qualquer figura humana perto dele nem qualquer som lhe era trazido pelo ar (JOYCE, 2016b, p. 210).<sup>25</sup>

Stephen, se descobrindo como artista, se sente distante das figuras humanas e do som. O som é o que o remete a Deus, que sempre se reduz a uma voz. Assim, se tornar artista é não dar mais ouvidos a Deus e nem se igualar a seres humanos. Vendo essa mulher, ele a concebe como um ser assaz sagrado, delicado e pouco humano, inclusive. Todavia, ele não chega perto dela; é dito que ele se afasta de repente. Em seguida, procura um local firme, longe da indefinição do litoral entre mar e areia:

encontrou um cantinho de areia em meio a um aro de pequenas dunas cobertas de tufo e se estendeu ali para que a paz e o silêncio do entardecer pudessem lhe acalmar o caos do sangue.

Sentiu acima de si a vasta abóbada indiferente e os calmos progressos de corpos celestes; e a terra sob seu corpo, a terra que o tinha gerado, que o tinha posto no colo (JOYCE, 2016b, p. 210).<sup>26</sup>

Em *Lituraterre*, Lacan diferencia as metáforas da fronteira e do litoral. A primeira se refere ao encontro entre dois mundos homogêneos, ao passo que a segunda se refere à conjugação e, ao mesmo tempo, à separação entre dois mundos heterogêneos, “permitindo ao mesmo tempo tornar presente a ausência de uma medida comum entre, por exemplo, o terreno do sólido e a fluidez do líquido”. Lacan também destaca “a impossibilidade de passagem de um campo a outro sem descontinuidade” (LACAN, 2003). No momento em que, rejeitando o sacerdócio e se reconhecendo como artista, Stephen se afasta do litoral onde está a mulher e se dirige aonde ele possa sentir a terra firme sob seu corpo, o que está simbolizado, no romance

---

<sup>25</sup> “A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. (JOYCE, 1996, p. 195).

Heavenly God! cried Stephen’s soul, in an outburst of profane joy. He turned away from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow, his limbs were trembling. On and on and on and on he strode, far out the over the sands (JOYCE, 1996, p. 196).

“There was no human figure near him nor any sound borne to him over the air” (JOYCE, 1996, p. 196).

<sup>26</sup> “[he] found a sandy nook amid a ring of tufted sandknolls and lay down there that the peace and silence of the evening might still the riot of his blood.

He felt above him the vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies; and the earth beneath him, the earth that had borne him, had taken him to her breast” (JOYCE, 1996, p. 196).



de Joyce, é a passagem brusca da religião e da família para a arte, sem nenhuma descontinuidade ou sem a permanência no litoral entre os dois universos.

Após isso, como destacou Richard Ellmann (1988, p. 181), até o estilo de narrativa do romance muda bruscamente em consonância com a mudança de Stephen para a vida artística. A primeira parte do romance é repleta de memórias familiares e escolares, ao passo que, na segunda parte, Stephen apresenta teorias estéticas. Todavia, embora ele não perceba, essa recusa de permanência no litoral o aproxima ainda mais das suas concepções religiosas, pois há uma pequena confusão entre poder assumir sua humanidade e querer se tornar uma divindade. A sua própria definição de artista é um anseio de se tornar “aquele que sou”. Stephen diz: “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua artesanaria, invisível, purgado da existência, indiferente, aparando as unhas” (JOYCE, 2016b, p. 262). Percebemos, por essa frase, que Stephen quer se igualar, como artista, a Deus. O desejo de Stephen é, na verdade, poder ser alguém que possa ver tudo, apreender todos os significantes e desprezar o corpo, que foi sua fonte de pecado como ser humano. Ele, então, declara:

Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar – silêncio, exílio e astúcia (JOYCE, 2016b, p. 301).<sup>27</sup>

No desfecho do romance, ele se dirige a Paris em busca desse sonho:

*26 de abril.* A mãe está pondo em ordem minhas novas roupas de segunda mão. Ela diz que agora reza pra eu poder aprender na minha própria vida e distante de casa e dos amigos o que é o coração e o que ele sente. Amém. Que seja. Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça.

*27 de abril.* Velho pai, velho artífice, sustenta-me agora e para sempre com mão firme (JOYCE, 2016a, p. 308-9).<sup>28</sup>

Como vemos, as palavras finais de *Um Retrato do Artista quando Jovem* são a despedida da mãe com as boas-vindas à vida. Aqui, Stephen, sem pesar: abandona a mãe, rejeita a religião, substitui seus pais divino e terreno por Dédalo, seu pai mítico, o velho artífice. Desfrutando da

---

<sup>27</sup> “I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning” (JOYCE, 1996, p. 281).

<sup>28</sup> “April 26. Mother is putting my new secondhand clothes in order. She prays now, she says, that I may learn in my own life and away from home and friends what the heart is and what it feels. Amen. So be it. April 27. Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead” (JOYCE, 1996, p. 288).

certeza do equilíbrio entre seu nome, Dedalus, sua imagem e sua verdadeira identidade, a de artista, tudo o que compunha sua identidade até ali pôde ser dispensado, descartado, como se descarta uma placenta após o parto. Assim nasce o artista.

## 1.2 O ESPELHO-EUCARISTIA

“É no espelho que eu vejo a minha mágoa  
A minha dor e os meus olhos rasos d'água”  
(*A flor e o espinho* - Nelson Cavaquinho).

“Meu parente, minha gente  
Cadê a família onde eu nasci  
Cadê o meu começo, cadê meu destino e fim?  
Para que eu estou por aqui?”  
(*Yauaretê* – Milton Nascimento).

Através desses excertos do romance *Um Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce, vemos que os questionamentos do personagem Stephen Dedalus acerca de sua identidade começam desde novo. Quando criança, ele percebe que há um desequilíbrio entre nome e identidade, porém, quando jovem, ele está convicto de que existe, sim, um equilíbrio entre seu nome e sua identidade, a saber, seu sobrenome Dedalus e sua identidade de artista. Ao seu nome Stephen, que remete ao catolicismo, há uma recusa. Essa descoberta de equilíbrio entre sua identidade de artista e seu sobrenome Dedalus aconteceu, como vimos, após avistar uma mulher na praia. Todavia, apesar de ser uma cena de recusa da religião, na descrição da sua descoberta como artista, vemos que a religião está presente até mesmo nos termos escolhidos por ele, que alega ter sido “purificado num único alento e libertado da incerteza e feito radiante e miscível ao elemento do espírito” (JOYCE, 2016b, p. 207) ao ver uma ave, que remete ao Espírito Santo do catolicismo. A visão dela o fez se sentir um Deus. A frase “Não havia qualquer figura humana perto dele” (JOYCE, 2016b, p. 210) coloca Stephen, de certa forma, em diferenciação dos seres humanos. Assim, no fim do *Retrato*, nos despedimos de um Stephen Dedalus que, aparentemente, rejeitou o Stephen e assumiu apenas o Dedalus, mas que, em sua rejeição a Deus, acredita ter se tornado, ele mesmo, um deus da sua criação.

Richard Ellmann, em seu texto *Duas faces de Eduardo*, discorre sobre as metáforas religiosas para James Joyce e seus contemporâneos:

No período vitoriano, as pessoas tinham incensado e abandonado as igrejas; no período eduardiano, mais sereno, publicavam memórias ou romances que narravam a intensidade, *outrora*, de seus sentimentos a respeito. [...] Em todos esses livros, a intensidade da revolta pertence ao passado, é um episódio de uma infância infeliz [...] à qual se seguiu uma maturidade confiante (ELLMANN, 1988, p. 174).

Conforme defende Ellmann, os escritores eduardianos tinham memórias infelizes com o cristianismo e, em função disso, abandonaram a prática religiosa, porém, “ainda que não precisassem da religião, precisavam de metáforas religiosas” (ELLMANN, 1988, p. 174-5). É o que ocorre com James Joyce.

Pela primeira vez, os escritores podem tomar como dado de fato que grande parte de seu público não será religiosa, o que, paradoxalmente, lhes dá confiança para utilizar imagens religiosas. Não querem nem temem chocar. Quando Joyce usa palavras religiosas para processos seculares, há aí precisão, não impiedade. Por volta de 1900, quando estava com dezoito anos, ele começou a definir seus *sketches* não como poemas em prosa – o termo em voga –, mas como “epifanias”, manifestações de essências comparáveis à de Cristo. Originalmente, em 1904, ele concebeu *Os dublinenses* como uma série de dez *epicleses*, isto é, invocações ao Espírito Santo para transubstanciar o pão e o vinho no corpo e no sangue de Cristo, maneira sacramental de dizer que queria fixar em sua significação eterna os episódios corriqueiros que via à sua volta. Aos momentos de plenitude, ele aplicava o termo “eucaristia” (ELLMANN, 1988, p. 176).

No romance *Ulysses*, logo no início reencontramos Stephen, e, com ele, reaparecem, também, as metáforas religiosas empregadas por James Joyce. A primeira metáfora aparece, já, na abertura do romance:

Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam espelho e navalha. Um roupão amarelo, com cingulo solto, era delicadamente sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã. Elevou a vasilha e entoou:

-Introibo ad altare Dei.

Detido, examinou o escuro recurvo da escada e invocou ríspido:

-Sobe, Kinch. Sobe, seu jesuíta medonho (JOYCE, 2016a, p. 97).<sup>29</sup>

*Introibo ad altare Dei*. Essa é a primeira frase proferida por um personagem no romance *Ulysses*, e é dita por Buck Mulligan, um colega de Dedalus que mora com ele na Torre Martelo.

---

<sup>29</sup> “Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

-Introibo ad altare Deis.

Halted he peered down the dark winding stairs and called up coarsely:

-Come up, Kinch. Come up, you fearful jesuit” (JOYCE, 2010, p. 03).”

Trata-se de um verso do Salmo 42 recitado, no início das missas festivas, pelo sacerdote, o qual, antes de subir ao altar, diz: “*Introibo ad altare Dei*”; ao que o acólito responde: “*Ad Deum qui laetificat juventutem meam*”. A tradução de ambos os versos, respectivamente, seria: “Subirei ao altar de Deus”, “ao Deus que alegra a minha juventude”. O significado dos versos fica mais claro se retomarmos algo dito por Stephen em *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Após se reconhecer como artista, ele se define como “um sacerdote da imaginação eterna, transformando o pão diário da experiência no corpo radioso de vida permanente” (JOYCE, 2016b, p. 220). Porém, logo no início de *Ulysses* conhecemos um personagem que usurpa seu papel e, pior, o reduz à função de acólito. Uma vez que o objetivo de Stephen era se tornar *sacerdote* da imaginação e não *acólito* da imaginação, Mulligan é um usurpador; e, conforme destaca Nabokov, um usurpador que se assemelha aos patriarcas da igreja: “Stephen vê o dente de Buck com a obturação de ouro brilhando ao sol – ouro, boca dourada, o oráculo Mulligan, orador eloquente -, e uma rápida imagem do patriarca da igreja lampeja na mente de Stephen” (NABOKOV, 2015, p. 351).

É importante notar que Buck Mulligan encena sua missa já do alto da escada que seria o seu altar. No rito católico, conforme era no início do século XX, as palavras *Introibo ad altare Dei* eram ditas antes da subida ao altar, visto que o sacerdote só se aproximava do altar após se acusar dos seus pecados várias vezes. Mesmo depois do ato penitencial, o sacerdote ainda subia ao altar se acusando. Todavia, Mulligan já está no altar, sem sentimento de culpa, quando diz “*Introibo ad altare Dei*”. Além disso, o verso é usado em missas festivas, o que se opõe à situação atual de Stephen, a saber, o luto prolongado pela morte da mãe. Tal luto fica evidente quando, após ver o início da encenação de Mulligan, Stephen volta seu olhar para o mar, com pensamentos melancólicos e nostálgicos sobre a mãe que morreu. Seus pensamentos contam com a inconveniente interrupção da voz de Buck Mulligan:

Meu Deus, ele disse baixo. Não é que o mar é bem aquilo que o Algy diz: uma doce mãe cinzenta? O mar verderranho. O mar encolhescroto. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, os gregos! Eu tenho que te ensinar. Você precisa ler no original. *Thalatta! Thalatta!* É a nossa doce mãe imensa. Vem ver (JOYCE, 2016, p. 100)<sup>30</sup>.

Gifford e Seidman explicam os termos utilizados por Mulligan em sua zombaria. Algy é o apelido para o autor Algernon Charles Swinburne (1837-1909), em cuja obra “*The Triumph of Time*”, de 1866, há a metáfora da mãe como um mar: “I will go back to the great sweet

---

<sup>30</sup> “God, he said quietly. Isn’t the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scotum-tightening sea. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother. Come and look” (JOYCE, 2010, p. 05).

mother./ Mother and lover of men, the sea.” (SWIMBURNE *apud* GIFFORD; SEIDMAN, 1974, p. 15). “Epi oinopa ponton” é uma referência ao mar que aparece na *Iliada* e na *Odisseia*. Por fim, “Thalatta! Thalatta!”, em grego ático, significa “O mar! O mar!” (GIFFORD, SEIDMAN, 1974, p. 15). Não são apenas as palavras de Mulligan que se referem aos gregos; o próprio título do romance remete a Homero. Sendo este o capítulo inicial da obra de Joyce, a sua referência seriam os capítulos iniciais da *Odisseia*, a *Telemaquia*. Vejamos, então, como o mar aparece no início do poema homérico.

A epopeia se passa após a guerra de Troia, quando os guerreiros já retornaram ao lar, exceto Odisseu. Inicialmente, a situação ruim de Odisseu é definida com a equiparação do mar à guerra:

Todos os que conseguiram fugir da precípita Morte  
já se encontravam na pátria, da guerra e do mar, enfim, salvos,  
menos um só, que, da esposa saudosos e do dia da volta,  
a veneranda Calipso detinha na côncava gruta.  
[...]  
Lastimavam-no todos os deuses,  
com exceção de Posidon, que em cólera ainda se inflama 20  
contra o deiforme Odisseu, té que à pátria não fosse chegado.  
(HOMERO, 2001, p. 28)<sup>31</sup>

É destacado que Posidon, deus do mar, era inimigo de Odisseu. Diante de tal situação, Atena se dirige aos deuses em assembleia, manifestando sua condolência por Odisseu e explana que Posidon não intenciona matá-lo, mas sacode violentamente as águas para mantê-lo sob uma ameaça. Assim, para voltar para casa, o ardiloso herói tem que enfrentá-lo.

Mas por motivo do sábio Odisseu sinto o peito excruciado,  
desse infeliz que, há bem tempo, distante dos seus vem sofrendo  
preso numa ilha por ondas cercada, que é o umbigo do oceano 50  
(HOMERO, 2001, p. 29).<sup>32</sup>

Posido, que a terra violento sacode,  
quer, não matá-lo, mas tê-lo constante alongado da pátria.  
(HOMERO, 2001, p. 30).<sup>33</sup>

Enquanto isso, Telêmaco, filho de Odisseu, tem seu processo de amadurecimento. Um dos sinais de que ele amadurece está em uma cena em que, diante do canto do aedo, sua mãe Penélope se emociona e pede ao aedo que pare. Telêmaco, então, a censura em tom de autoridade:

---

<sup>31</sup> Todas as traduções da *Odisseia* utilizadas neste trabalho são de Carlos Alberto Nunes.

<sup>32</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes.

<sup>33</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Para teu quarto recolhe-se e cuida dos próprios labores,  
roca e tear, e às criadas solícitas ordens transmite  
para que tudo executem, que aos homens importa a palavra,  
mormente a mim, a quem cumpre assumir o comando da casa.  
Cheia de espanto, Penélope aos seus aposentos retorna 360  
pois lhe calaram no peito as sensatas palavras do filho  
(HOMERO, 2001, p. 38).

Isso mostra o amadurecimento de Telêmaco na concepção homérica: assumir seu papel de homem da casa, não ceder a emoções diante da música e ter autoridade sobre a figura feminina. O próximo passo é o enfrentamento do mar através de uma viagem em busca do pai. Atena contribui para que a viagem aconteça, com palavras de incentivo e com as boas condições dos ventos:

Para o futuro nem fraco, nem fútil serás, ó Telêmaco  
se de teu pai, em verdade, possúires o ardor invencível  
[...]  
pois são contados os filhos que à altura dos pais chegar podem;  
a maior parte é inferior; muito poucos conseguem passá-los.  
Mas é evidente que fútil nem fraco hás de um dia mostrar-te,  
Porque do senso do astuto Odisseu não pareces privado  
(HOMERO, 2001, p. 49).

A de olhos glaucos, Atena, bom vento lhes deu para a viagem,  
o forte Zéfiro, que ressoava no mar cor de vinho.  
Ora estimula Telêmaco os seus companheiros e manda que mãos pusessem  
na enxárcia; obedecem-lhe todos às ordens.  
Eis que primeiro levantam o mastro de abeto e na enora  
do travessão o colocam, depois, com estais o reforçam;  
içam a cândida vela com driças de couro trançado.  
Logo se efuna no meio com o vento, e na frente do beque  
da nau, que avança, ressoam ruidosas as ondas inquietas.  
Corre veloz sobre as ondas, fazendo o caminho do estilo  
(HOMERO, 2001, p. 53).

O que Carlos Alberto Nunes traduz por “no mar cor de vinho” é o que Mulligan diz a Stephen em forma transliterada: “Epi oinopa ponton”. Todavia, em Homero, a expressão aparece quando Telêmaco enfrenta o mar, o que fará dele um herói. Além disso, o mar, em Homero, é uma figura masculina, associada a Posidon, e dissociada da mãe, visto que Telêmaco parte em direção ao pai, abandonando Penélope, sem sequer avisá-la. Dessa forma, os capítulos iniciais de *Ulysses* se aproximam menos da Telemaquia que os capítulos finais de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, quando Stephen tem autoridade em suas falas, como Telêmaco, e se distancia de May Dedalus para atravessar as águas rumo a Paris. O que se tem, em *Ulysses*, é o contrário tanto de *Um Retrato do Artista quando Jovem* quanto do início da Odisseia: há o desejo de retorno à mãe.

É de grande importância destacar que a referência aos gregos está na fala de Mulligan e não na de Stephen, de modo que a concepção grega de mar fica, no romance, associada ao personagem que tem pouco a ver com o protagonista e que, inclusive, recebe o título de usurpador. Prova desse desacordo está no fato de que, na *Telemaquia* de Homero, há o movimento da nau conduzida por Telêmaco, em uma cena com ênfase no mastro e na travessia veloz. Em Joyce, enquanto o barco atravessa o mar, Stephen está quieto, à distância, observando melancolicamente a partir da janela: “[Stephen] olhou para baixo, para a água e o barco postal que cruzava a boca do porto de Kingstown. - Nossa mãe poderosa, Buck Mulligan disse” (JOYCE, 2016a, p. 100)<sup>34</sup>. Diante da fala de Mulligan, chamando o mar de mãe sem nenhum sentimento, e, pior, fazendo referências à *Odisseia* - na qual o mar é sinônimo de guerra -, Stephen, então, pensa no que o mar representa para si: seu prolongado luto pela mãe:

Stephen, um cotovelo descansado no rugoso granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda esgarçada da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas. Pelo punho puído da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela bem alimentada voz ao seu lado (JOYCE, 2016a, p. 100).<sup>35</sup>

Stephen olha para seu casaco, cuja cor preta representa o seu luto, e se lembra dos sonhos com May Dedalus. A cor do luto é a lente através da qual ele vê o mar, essa doce mãe, e se incomoda com a “bem alimentada voz”, ou seja, alguém que saúda a figura materna do mar sem nenhuma fraqueza, sem dor e ainda com termos da *Odisseia*.

Stephen, no romance, se recusa a usar outra cor que não o preto. É o que se constata após Mulligan lhe oferecer uma calça cinza:

-Eu tenho uma [calça] linda com uma risca fina, cinza. Você vai ficar supimpa com ela. [...]  
- Obrigado, Stephen disse, eu não posso usar se for cinza (JOYCE, 2016a, p 101)<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> “[Stephen] looked down on the water and on the mailboat clearing the harbour mouth of Kingstown. - Our might mother, Buck Mulligan said” (JOYCE, 2010, p. 05).

<sup>35</sup> “Stephen, um cotovelo descansado no rugoso granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda esgarçada da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas. Pelo punho puído da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela bem alimentada voz ao seu lado” (JOYCE, 2016, p. 100).

<sup>36</sup> “I have a lovely pair with a hair stripe, grey. You’ll look spiffing in them [...]  
-Thanks, Stephen said. I can’t wear them if they are grey” (JOYCE, 2010, p. 06).

Gifford e Seidman (2008) destacam que as regras de luto foram modificadas em 1903, mas Stephen ainda adota as antigas regras:

Sua mãe foi enterrada no dia 26 de junho de 1903; se o período entre sua morte e seu enterro foi o tradicional, de três dias, ela deve ter morrido no dia 23 de junho de 1903, e Stephen estaria livre para passar ao “segundo luto” (cinza seria permitido) no dia 24 de junho de 1904, ou em oito dias <sup>37</sup> (GIFFORD, SEIDMAN, 2008, p. 15).<sup>38</sup>

Em total desalinho com o luto de Stephen, Mulligan está vestido com um roupão amarelo. Ferguson esclarece que a cor amarela tem conotações negativas, liturgicamente, simbolizando “luz do inferno, degradação, inveja, traição e engano. Assim, o traidor Judas é frequentemente pintado em um traje do amarelo sujo. Na Idade Média, os hereges eram obrigados a usar amarelo”<sup>39</sup> (FERGUSON, 1959, p. 92).<sup>40</sup> Assim, a ideia de se tratar de um traidor já está presente na roupa de Mulligan, o que reforça a ideia de que ele não deveria estar como sacerdote na encenação, a qual é iniciada com palavras festivas, em desrespeito ao luto de Stephen.

Além disso, Mulligan faz referências ao mar de acordo com os textos homéricos, o que destoa da sua associação entre o mar e o materno. Para além desses desajustes, Mulligan dá continuidade à sua encenação, passando logo do início da missa ao ponto alto, a saber, a transubstanciação. A adaptação que ele faz das palavras de Jesus é: “Pois isto, ó mui estimados, é a genuína Christina” (JOYCE, 2016a, p. 97).<sup>41</sup> Na missa real, a transubstanciação é o momento em que o sacerdote reproduz a fala e o ato de Jesus na última ceia. A fala é: “Tomai todos e comei. Isto é o meu corpo”, e o ato é a fração do pão. Naquele que seria o momento da comunhão de seu acólito Stephen, Mulligan lhe oferece o espelho-eucaristia partido: “Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu esse rosto para mim?” (JOYCE, 2016a, p. 102).<sup>42</sup> Richard Ellmann explica que é “reverberante” a palavra “eucaristia”, para Joyce, associada à “identidade pessoal – o coroamento da vida” (ELLMANN, 1988, p. 179). Se a

---

<sup>37</sup> Tradução minha.

<sup>38</sup> “His mother was buried on 26 June 1903; if the period between her death and burial was the traditional three days, she must have died on 23 June 1903, and Stephen would be free to go into “second mourning” (gray would be acceptable) on 24 June 1904, or in eight days” (GIFFORD, SEIDMAN, 2008, p. 15).

<sup>39</sup> Tradução minha.

<sup>40</sup> “infernally light, degradation, jealousy, treason, and deceit. Thus, the traitor Judas is frequently painted in a garment of dingy yellow. In the Middle Ages heretics were obligated to wear yellow” (FERGUSON, 1959, p. 92).

<sup>41</sup> “For this, O dearly beloved, is the genuine Christine” (JOYCE, 2010, p. 03)

<sup>42</sup> “Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me?” (JOYCE, 2010, p. 06).



eucaristia está ligada à identidade pessoal, Buck Mulligan fez bem em representá-la com um espelho, visto que o reflexo da imagem de si mesmo em um objeto é, para Joyce, uma metáfora da identidade pessoal. Ademais, o reflexo da imagem no espelho, assim como a eucaristia católica, sempre abrange o mistério de uma discrepância entre o externo e o interno. Explico. Segundo a fé dos católicos, na missa, quando o padre termina de dizer “Fazei isso em memória de mim”, se dá a transubstanciação. É o momento a partir do qual os fiéis não veem apenas uma hóstia, mas sim o próprio corpo de Cristo. A aparência de farináceo permanece, de modo que apenas pela fé é possível crer que, internamente, aquele é o corpo de Jesus. O mistério da fé que envolve olhar para a eucaristia e acreditar que há algo divino internamente é o mesmo mistério de se olhar no espelho e perceber que há uma alma ali, para além do externo que está refletido. Entretanto, após a transubstanciação presidida por Mulligan, o espelho-eucarista representa Stephen como os outros o veem. Por que isso o incomoda? A hipótese é que, no caso de Stephen, o mistério do espelho se torna mais complexo, visto que, para ele, é necessária a percepção não só da existência de uma alma, internamente, mas, também, da existência daquele que ele era no passado: um jovem prodígio, porém dependente da mãe. Stephen, aqui, descobre que a mãe, que ele rejeitou ao assumir sua vocação artística, agora lhe faz falta, e que ele precisa desse fantasma da mãe para deixar de ser um frágil rapaz e se tornar alguém valorizado. No catolicismo, não havendo a fé na presença do espírito de Deus, o que se verá, na missa, após a transubstanciação, será apenas um farináceo e não o corpo de Cristo. Analogamente, se ninguém ao redor de Stephen compartilhar da sua fé de que ele ainda é aquele jovem extraordinariamente talentoso de *Retrato*, tendo, ainda, sua mãe junto a si, para todos os que o veem, haverá, ali, apenas a face de Stephen, um adulto comum e sozinho. É por isso que ele se sente tão incomodado com a sua imagem no espelho. É como se, ao invés da afirmação “Este é o meu corpo”, dita pelo sacerdote diante da eucaristia, Stephen, como um sacerdote da imaginação ainda não efetivo, não consegue afirmar isso, mas se pergunta: “Este é o meu corpo?”.

Convém destacar que, se por um lado há uma discrepância entre a eucaristia e as palavras ditas na missa de Mulligan, por outro lado, há algo perfeito na encenação: o fato de o espelho ser partido. Assim, Mulligan trocou as palavras de Jesus em sua transubstanciação, mas não trocou o ato, uma vez que a fração do pão é parte da identidade de Jesus; é assim que as pessoas o reconhecem, que sabem que estão na presença dele e não na de um usurpador. Na Bíblia cristã, em Lucas 24, 32-35, há o relato de que dois discípulos caminhavam, junto a Jesus, para um povoado chamado Emaús, mas durante todo o percurso não o reconheceram. O enfim

reconhecimento de Jesus se deu quando os três se sentaram para uma refeição durante a qual Jesus partiu o pão (Bíblia, 2011, p. 1288). Nos evangelhos, a eucaristia partida, mais do que o nome, se torna uma forma de identificação. Por isso é importante o espelho partido de Mulligan: se nos despedimos de Stephen, no final de *Retrato*, convicto de que seu nome fazia sentido para o que ele era, ao ver essa imagem em um espelho-eucarista partido, um símbolo da identidade pessoal e do reconhecimento, ele percebe que não há um equilíbrio entre sua imagem atual e seu nome de artista.

Diante do estranhamento de Stephen, Mulligan começa a questionar qual é o problema. Stephen não abriria para Mulligan todos esses pensamentos que surgiram diante de sua imagem no espelho; ao invés disso, diz, simplesmente, que o problema foi tê-lo ouvido se referir a ele, em outra ocasião, nos seguintes termos: “Ah, é só o Dedalus; a mãe dele morreu estupidamente” (JOYCE, 2016a, p. 104)<sup>43</sup>. Mulligan responde que a morte é algo comum, seja a da senhora Dedalus ou a de quem for, ao que Stephen replica que não está pensando na ofensa a sua mãe, mas na ofensa a si mesmo. Embora a resposta tenha sido uma forma de parecer forte e mesmo indiferente à morte da mãe, algo deixa transparecer: ele ainda constrói a imagem de si mesmo vinculada à imagem da mãe, o que significa uma construção identitária a partir de memórias do passado, visto que sua mãe já não vive mais.

Mulligan acrescenta: “Olhe o mar. Parece que ele liga pra essas ofensas?” (JOYCE, 2016a, p. 105)<sup>44</sup>. Porém, ao olhar para o mar, Stephen vê que uma nuvem cobre o céu:

Uma nuvem começou a cobrir o sol lenta, toldando a baía de um verde mais fundo. Restava atrás dele, vasilha de águas amargas. A canção de Fergus: eu cantei sozinho na casa, segurando os longos acordes sombrios. Sua porta estava aberta: ela queria ouvir minha música. Calado por pavor e pena fui até sua cabeceira. Ela chorava em seu leito miserável (JOYCE, 2016a, p. 106)<sup>45</sup>.

William Tindall explica que, nessa cena, a nuvem cobrindo o sol representa o materno cobrindo o paterno: “A nuvem (materna) cobre o sol (paterno)”<sup>46</sup> (TINDALL, 1967, p. 139-40).<sup>47</sup> Todavia, recorrendo ao livro de Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, é possível ter uma interpretação diferente da de Tindall, visto que, na simbologia cristã, o sol é associado à Virgem

<sup>43</sup> “O, it’s only Dedalus whose mother is beastly dead” (JOYCE, 2010, p. 08).

<sup>44</sup> “Look at the sea. What does it care about offences?” (JOYCE, 2010, p. 09).

<sup>45</sup> “A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green. It lay behind him, a bowl of bitter waters. Fergus’ song: I sang it alone in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear my music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her wretched bed” (JOYCE, 2010, p. 09).

<sup>46</sup> Tradução minha.

<sup>47</sup> “The cloud (maternal) covers the sun (paternal)” (TINDALL, 1967, p. 139-40).

Maria em função da aparição em Apocalipse. Já as nuvens, segundo Ferguson, estão associadas à onipotência divina: “As nuvens nos céus são o véu natural do céu azul e, portanto, são usadas como símbolo do Deus invisível. Uma mão emergindo de uma nuvem é o símbolo mais comum da onipotência divina”<sup>48</sup> (FERGUSON, 1959, p. 22).<sup>49</sup> Para além da explanação de Ferguson, a nuvem representa a ameaça de tempestade, que está presente em vários excertos do *Gênesis*. Em Gênesis 6, 13 e em Gênesis 7, 4, Javé diz a Noé:

Para mim, chegou o fim de todos os homens, porque a terra está cheia de violência por causa deles. Vou destruí-los junto com a terra (BÍBLIA, 2011, p. 19).

Porque eu, daqui a sete dias, farei chover sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites (BÍBLIA, 2011, p. 19).

O castigo de Javé é o transbordamento do mar como resultado de uma chuva de quarenta dias:

As águas subiram e ergueram a arca, que ficou acima da terra. As águas subiram e cresceram muito sobre a terra. E a arca flutuava sobre as águas. As águas subiam cada vez mais sobre a terra, até cobrirem as montanhas mais altas que há debaixo do céu. [...] Morreu então tudo o que tinha sopro de vida nas narinas (BÍBLIA, 2011 p. 20).

É interessante destacar que o deus masculino aparece como aquele que causa a tempestade. Tendo sido criado junto aos jesuítas, Stephen assimilou a nuvem tempestuosa como uma forma de ameaça de punição por Deus. Então, o que ocorre, ao contrário do que defende Tindall, é a figura masculina de Deus cobrindo o sol, o que não deixa Stephen confortável. Conhecendo-o desde o *Retrato*, lembramos como a figura de um deus masculino sempre o assustou. Então, vendo aquela nuvem, Stephen sente um temor do deus másculo, vencedor de batalhas, vingativo, de quem ele se escondeu por tantos anos e que os padres usaram para amedrontá-lo sobre o pecado de volver o olhar para uma mulher.

Em um texto crítico sobre Oscar Wilde, James Joyce escreve: “o homem não pode alcançar o coração divino exceto através dessa sensação de separação e de liberdade que chamamos pecado” (JOYCE, 2012, p. 217)<sup>50</sup>. De fato, o que Stephen experimenta, após sua saída de casa, é apenas uma *sensação* de separação e de liberdade que acaba por aproximá-lo de Deus e da sua família. Digo aproximação nos dois sentidos: no cristão, de se humilhar diante de Deus; e no sentido de se assemelhar. Primeiro, no sentido cristão, porque a sensação de

---

<sup>48</sup> Tradução minha.

<sup>49</sup> “Clouds in the heavens are the natural veil of the blue sky, and are, therefore, used as the symbol of the unseen God. A hand emerging from a cloud is the most common symbol of Divine Omnipotence” (FERGUSON, 1959, p. 22).

<sup>50</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

liberdade e separação que Stephen experimentou veio carregada de uma culpa por não ter se ajoelhado para rezar por sua mãe quando ela estava moribunda. Com isso, tanto a família quanto a religião rejeitadas vieram à tona. O segundo sentido, o da aproximação, porque tornar-se semelhante a Deus e a seus familiares é justamente o que acontece com Stephen: ele adquiriu características, comportamentos e falas parecidas com o Deus e com a família que ele rejeitou. Ambas as aproximações são paralelas em *Ulysses*.

Stephen, ao se olhar no espelho, constata que sua identidade não está tão definida quanto ele pensou que estivesse. Ele percebe aquilo que o jovem James Joyce disse, que ele viveu apenas a *sensação* de liberdade e separação, o que, na verdade, o aproximou de Deus, por estar, ainda, preso ao *mea culpa* enquanto seu colega Mulligan já subiu *ad altare Dei*. Se ele ainda sente culpa por não ter rezado pela mãe e medo de ser castigado por Deus, significa que alguma coisa deu errado em sua assunção da identidade de artista que rejeitou religião e família.

### 1.2.1 Um retrato do artista em sua *chora* semiótica

“Se mais uma criança apareceu  
Se pra felicidade alguém nasceu  
Eu sinto que a vida está mentindo  
Pois nunca vi ninguém nascer sorrindo  
Aqueles que nascem porque é preciso  
Trazem uma lágrima em vez de um sorriso”  
(*Vida* - Guilherme de Brito).

“Oh, pedaço de mim  
Oh, metade amputada de mim  
Leva o que há de ti  
Que a saudade dói latejada”  
(*Pedaço de mim* – Chico Buarque).

“Já vem a saudade outra vez me visitar  
Que visita triste, só me faz chorar”  
(*Visita triste* - Nelson Cavaquinho).

Diante da constatação de que a concretização de sua vocação artística com rejeição total à família e à religião deu errado, Stephen, diante da impossibilidade de ser um artista, de fato, parece querer regredir a um passado em que ele era uma promessa de se tornar um grande artista. Ele, então, questiona onde está a mãe, como uma criança com medo do pai bravo:

Onde agora? Seus segredos: velhos leques de plumas, cartões de dança debruçados, polvilhados de almíscar, rosário de contas de âmbar em sua gaveta trancada. Uma gaiola pendurada na janela enrolada de sua casa quando era menina. Ela ouviu o velho cantar na pantomima de Turko o terrível e riu com outros quando ele cantou:

Pois afinal

Eu tenho a tal

Invisibilidade.

Alegria fantasmática, recolhida redobrada: almíscarada.

E já não mais cisme e desvie.

Recolhida redobrada na memória da natureza com brinquedos que eram dela.

Lembranças tornavam seu cérebro que cismava (JOYCE, 2016a, p.107).<sup>51</sup>

Até aqui, vemos, nos pensamentos de Stephen, que ele se estranha ao se ver no espelho e constatar que ele e a mãe não são um só corpo. Ele, então, começa a perguntar onde ela está, tendo lembranças de momentos dos quais só lhe seria possível ter conhecimento se ele e May Dedalus fossem o mesmo corpo. Samuel L. Goldberg, sobre a identidade de Stephen Dedalus, defende que o protagonista realiza uma “cisão entre o interno e o externo, entre aquilo que ele sente e aquilo que ele vê” (GOLDBERG, 1968, p. 104), o que coincide com outra explicação, a saber, a definição de *chora* semiótica da psicanalista Julia Kristeva (1982, p. 12-3). Segundo a autora, o período após o nascimento de um ser humano é denominado *chora* semiótica, um estágio de “interdependência corporal” entre a mãe e a criança, no qual “sorrisos compartilhados, choro e ritmos abstratos, sons e toques da interação simbólica entre mãe e criança configuram um espaço, sem interior ou exterior” e “que apenas depois vai se tornar o espaço demarcado entre o eu e o outro), ou entre o eu e a ilusão do eu no estádio do espelho” (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 28)<sup>52</sup>. O estádio do espelho referido é uma menção ao

---

<sup>51</sup> “Where now?

Her secrets: old feather fans, tasselled dancecards, powdered with musk, a gaud of amber beads in her locked drawer. A birdcage hung in the sunny window of her house when she was a girl. She heard old Royce sing in the pantomime of Turko the terrible and laughed with others when he sang.

*I am the boy*

*That can enjoy*

*Invisibility.*

Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed,

*And no more turn asided and brood.*

Fodded away in the memory of nature with her toys. Memories beset his brooding brain”(JOYCE, 2010, p. 10).

<sup>52</sup> “According to Kristeva, the infant’s intimations of self emerge from a multiplicity of bodily sensations not limited to specular recognition in the mirror. She proposes the concept of the *semiotic chora* - an “asymbolic realm that is also not reducible to Lacan’s categories of the imaginary or the real” – which *precedes* and *exceeds* the workings of the mirror stage. [...]a pre-symbolic dimension to signification that is bodily and drive-motivated and that lacks the defining structure, coherence, and spatial fixity implied by Lacan’s formulation. Bodily interdependence, shared smiles, crying and the abstract rythms, sounds and touches of the symbolic mother-child interaction set up and intimate a space, without interior or exterior, that Kristeva calls the “semiotic *chora*”. [...] Chronologically and logically long before the “mirror stage”, the newborn’s laughter is “a joy without words”, an early creation of the space (the “riant spaciousness”) that will only later become the demarcated space between self and other, or between the self and the illusion of the self in mirror stage” (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 28).

período em que a criança, ao repetir seus movimentos diante do espelho, consegue experimentar uma “assunção jubilatória de sua imagem especular” (LACAN, 2020, p. 97) resultante da ilusão de estar contemplando seu próprio eu. Seria, em minhas palavras, a ilusão de haver um equilíbrio permanente entre imagem e identidade, que surgiria após o indivíduo ultrapassar a *chora* semiótica.

Kristeva explica que a *chora* semiótica se configura em função de o nascimento ser uma separação violenta do corpo da mãe, que faz com que o abjeto viva, inicialmente, em uma luta paradoxal entre o desejo de se reconhecer como sujeito e o desejo de voltar para o corpo materno (KRISTEVA, 1982, p. 12-3). Oras, separação violenta e nascimento são termos que bem se aplicam à assunção de Stephen Dedalus como artista. Richard Ellmann inclusive apresenta o romance *Um Retrato do Artista quando Jovem* através da metáfora da gestação:

ele [James Joyce] havia decidido converter *Retrato de um artista* no relato da gestação de uma alma, e foi nessa metáfora de crescimento da alma como embrião que ele encontrou seu princípio de ordem e exclusão [...] Desde o início, a alma está cercada de líquidos – urina, limo, água do mar, líquidos amnióticos, “pingos d’água” (como diz Joyce ao final do primeiro capítulo) “caindo suavemente na vasilha tansbordante”. A atmosfera da luta biológica é necessariamente sombria e melancólica até se vislumbrar a luz da vida. No primeiro capítulo, a alma fetal é apenas ligeiramente individualizada, e apenas em poucas páginas; o organismo reage somente às mais primitivas impressões sensoriais; a seguir, o coração forma e reúne seus afetos, o ser luta rumo a alguma culminância indefinida, incompreendida, é inundado por vias que não consegue entender nem controlar e tateia mudamente até a diferenciação sexual. No terceiro capítulo, a vergonha inunda o corpo inteiro de Stephen à medida que a consciência se desenvolve, e a natureza animal inferior é posta de lado. Então, no final do penúltimo capítulo, a alma descobre a meta para a qual vinha rumando misteriosamente – a meta da vida. Já não precisa nadar, e sim emergir para o ar, e a nova metáfora é o voo. O último capítulo mostra a alma, já plenamente desenvolvida, florindo-se para sua jornada até que, finalmente está pronta para partir. Nas páginas de encerramento do livro, o diário de Stephen, o estilo se altera com uma furiosa brusquidão, para assinalar o nascimento (ELLMANN, 1988, p. 181).

*Um Retrato do Artista quando Jovem* contém as memórias de Stephen na infância e na adolescência que corresponderiam à sua gestação como artista até que, por fim, a mãe guarda as suas roupas, como uma gestante em trabalho de parto que prepara as roupas do bebê para ir à maternidade: “26 de abril. A mãe está pondo em ordem minhas novas roupas de segunda mão” (JOYCE, 2016, p. 308-9). Nesse momento, como já vimos, ele dá as boas vindas à vida, o que seria o seu nascimento como artista.

Em sequência ao romance embrionário *Um Retrato do Artista quando Jovem*, o romance *Ulysses* é um corpo humano:

Cada episódio de *Ulysses* (com exceção do três primeiros episódios) tem sua Cena e Hora do Dia associados a um determinado Órgão do corpo humano.

[...]

Juntos eles compõem o corpo completo, que é, então, o símbolo da estrutura de Ulysses, um organismo vivo, e símbolo da interdependência natural das partes<sup>53</sup> (GILBERT, 1955, p. 29).<sup>54</sup>

Há algo nesse excerto de Stuart Gilbert que é essencial para minha análise: a exceção dos três primeiros episódios. Joyce forneceu dois esquemas de *Ulysses*: um a Stuart Gilbert, outro a Carlo Linati. Apesar das diferenças, há algo que coincide em ambos e que é importante: a ausência de órgãos associados aos três primeiros episódios de *Ulysses*. No de Linati, inclusive, Joyce escreve: “Telêmaco não sente ainda o corpo”<sup>55</sup>(JOYCE apud ELLMANN, 1974, p. 188).<sup>56</sup> “A figura ressignificada de Telêmaco em *Ulysses*, como vimos, é Stephen, o qual, nos primeiros episódios do romance, ainda não se reconhece como um corpo separado do da mãe, haja vista sua reação de estranhamento diante do espelho-eucaristia de Mulligan, com um implícito questionamento de “Este é o meu corpo?”.

É importante pontuar que Joyce não escreve que Telêmaco não *tem* corpo; ele escreve que Telêmaco não *sente* o corpo. Isso endossa a possibilidade de leitura dos três primeiros episódios de *Ulysses* como uma espécie de *chora* semiótica, em que a criança recém-nascida, embora já tenha corpo, ainda não se reconhece nem como sujeito nem objeto, pois, tendo sido parte do corpo da mãe, ainda está na indefinição de vir a se reconhecer como um corpo independente que consegue existir fora do útero materno. No caso, Stephen também está em uma fase anterior à assunção jubilatória de sua imagem no espelho, o que se deduz do estranhamento que ele sente ao se ver como um adulto só. Kristeva explana que o abjeto, “ao invés de referir a si mesmo como a seu ‘ser’, ele o faz em referência a seu lugar: ‘Onde eu estou?’ ao invés de ‘Quem eu sou?’”<sup>57</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 10).<sup>58</sup> Bem, o questionamento de Stephen após se ver no espelho foi justamente: “Where now?”, ao que se seguiram memórias da infância de May Dedalus como se fossem suas. Em seguida, as memórias mudam para o ponto de vista de Stephen:

---

<sup>53</sup> Tradução minha.

<sup>54</sup> “Each episode of *Ulysses* has its Scene and Hour of the Day, is (with exception of the first three episodes) associated with a given Organ of the human body  
[...]

Together these compose the whole body, which is thus a symbol of the structure of *Ulysses*, a living organism, and of the natural interdependence of the parties between themselves”  
(GILBERT, 1955, p. 29).

<sup>55</sup> Tradução de Emílio Maciel.

<sup>56</sup> “Telemaco non soffre ancora il corpo (JOYCE apud ELLMANN, 1974, p. 188).

<sup>57</sup> Tradução minha.

<sup>58</sup> “Instead of sounding himself as to his ‘being’, he does so concerning his place: ‘Where am I?’ instead of ‘Who am I?’” (KRISTEVA, 1982, p. 10).

Seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim. A velafantasma para iluminar sua agonia. Luz fantasmal sobre o rosto torturado. Seu hálito rouco ruidoso esbateando-se em pânico, quando todos rezavam de joelhos. Seus olhos em mim por me fazer ao chão. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat.* Assombrção! Mascador de cadáveres! Não, mãe. Deixei- me estar e me deixe viver (JOYCE, 2016, p. 107)<sup>59</sup>.

“*Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat*” é algo dito nas Missas em latim para encomendar as almas dos defuntos a Deus (SEIDMAN; GIFFORD, 2008, p. 19). Após Stephen ter se confundido com a mãe, ele tem suas memórias de sua morte, as quais incluem a origem do seu sentimento de culpa por não ter se ajoelhado para rezar por ela. Tais pensamentos culminam na súplica para que ela o deixe viver. Ele, então, implora para que, ao partir desse mundo, ela não o leve junto, mas o deixe aqui. O seu desejo de que a mãe o deixe viver é um desejo de viver o presente. Todavia, pensando em como ela foi protetora no passado, ele não consegue deixá-la ir. O fim do pensamento de Stephen com o apelo “Não, mãe. Deixei- me estar e me deixe viver” (JOYCE, 2016, p. 107) ilustra bem esse conflito típico da *chora* semiótica, entre se afastar definitivamente ou retornar ao corpo materno.

Podemos assumir, então, que o personagem Stephen, no início de romance, está nessa *chora* semiótica, em uma transição entre ter sido parte da mãe, quando era uma promessa de artista, e vir a ser um adulto sem a mãe que é, de fato, artista. Esse período antecede a autoidentificação como um corpo à parte, que reconhece a sua imagem refletida no espelho, pois está mais próximo da separação violenta da mãe, que foi o nascimento, o qual aconteceu no desfecho de *Um Retrato do Artista quando Jovem*. No momento em que Stephen se contempla no espelho, ele percebe que há um desequilíbrio entre sua imagem e sua identidade.

No romance anterior, ele sentia que havia um equilíbrio entre sua imagem e a sua identidade, todavia, na época ele ainda estava associado à mãe, a qual, em seu nascimento como artista, ele abandona para chamar seu pai mítico Dédalo. Quando Stephen se vê na excelente

---

<sup>59</sup> “Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul. On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while all prayed on their knees. Her eye on me to strike me down, *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat.* Ghoul! Chewer of corpses! No, mother. Let me be and let me live” (JOYCE, 2010, p. 10).



representação de eucaristia de Mulligan, ele enxerga, ali, um usurpador de sacerdote que lhe atribui a função de acólito da imaginação. Ele percebe que não se tornou um sacerdote da imaginação ou artista, mas que seu amigo, Mulligan, se tornou um sacerdote da imaginação, sem culpa, sem medo de Deus, encenando uma missa, ou seja, profanando o sagrado católico tranquilamente logo pela manhã. É aí que Stephen sente falta de quando era um artista embrionário que acreditava que, saindo de casa e da sua cidade, deixaria, de fato, tudo para trás. Em sua *chora* semiótica, Stephen deseja voltar ao passado, quando ele era uma promessa de artista, ou ir para a próxima etapa, em que ele seja, já, um artista totalmente desvinculado do seu passado familiar e religioso.

### 1.2.2 O artista-sacerdote da Irlanda sem alma

“A alma do país está enfraquecida por séculos de lutas inúteis e tratados rompidos, assim como a iniciativa individual está paralisada por influência e admoestações da Igreja, enquanto seu corpo permanece agrilhado pela polícia, pelos impostos e pelas forças estrangeiras”<sup>60</sup>  
(James Joyce)<sup>61</sup>.

“Confesso não perceber a vantagem de protestar contra a tirania inglesa enquanto a tirania romana ocupa o palácio da alma”<sup>62</sup>  
(James Joyce)<sup>63</sup>.

“Sabe, no fundo eu sou um sentimental  
[...]  
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar  
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...  
[...]  
Meu coração tem um sereno jeito  
E as minhas mãos o golpe duro e presto  
De tal maneira que, depois de feito  
Desencontrado, eu mesmo me contesto  
[...]  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai tornar-se um império colonial”  
(*Fado Tropical* – Ruy Guerra e Chico Buarque).

---

<sup>60</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

<sup>61</sup> (JOYCE, 2012, p. 183).

<sup>62</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

<sup>63</sup> (JOYCE, 2012, p. 184).

Após Stephen se olhar no espelho, para além de suas questões pessoais, é suscitado, também, um incômodo acerca da situação literária da Irlanda. Vejamos.

O desconforto de Stephen diante do espelho é perceptível por Mulligan que, por sua vez, ri:

Rindo de novo, levou o espelho para longe dos olhos interrogativos de Stephen.  
-A ira de Caliban ao não ver o seu rosto no espelho, ele disse. Ah se o Wilde estivesse vivo pra te ver.  
Recuando e apontando, Stephen disse com amargura:  
-É um símbolo da arte irlandesa. O espelho rachado de uma criada (JOYCE, 2016a, p. 102).<sup>64</sup>

A fala de Mulligan sobre a ira de Caliban é, precisamente, uma referência ao prefácio da edição inglesa de 1891 de *The Picture of Dorian Gray*, romance de Oscar Wilde: “O desgosto do século XIX pelo realismo é a raiva de Caliban ao ver sua própria face no espelho. O desgosto do século XIX pelo romantismo é a raiva de Caliban ao não ver sua própria face no espelho”<sup>65</sup> (WILDE, 2016, p. 10-2)<sup>66</sup>. Oscar Wilde é um escritor irlandês anterior a James Joyce. Essas palavras, no prefácio do seu romance, são uma referência à sua defesa de que a arte não dever ser baseada em uma realidade.

Em *A Decadência da Mentira*, Wilde desenvolve melhor esse posicionamento: “Em literatura, nós apreciamos a distinção, o encanto, a beleza e a força imaginativa. A relação de factos mesquinhos perturba-nos e desgosta-nos!” (WILDE, p. 15). Wilde defende que utilizar pessoas reais para compor obras de arte é um sinal de mediocridade do artista:

Os únicos personagens reais são os que jamais existiram; e si o romancista é suficientemente mediocre para buscar os heróis directamente na existencia, deveria ao menos dizer que são criações e não proclamal-os como copias (WILDE, p. 15).

Wilde defende que é errônea a ideia de que a arte reflete a vida e é a favor da ideia de que a vida é que reflete a arte. O autor chega a citar exemplos de pessoas reais que escolheram as suas ações depois de se sentirem semelhantes a certos personagens, o que o leva a concluir, repetidamente, que “A vida é o melhor, ou antes, o único discípulo da Arte” (WILDE, p. 35).

---

<sup>64</sup> “Laughing again, he brought the mirror away from Stephen’s peering eyes.  
-The rage of Caliban at not seeing his face in a mirror. He said. If Wilde were only alive to see you.  
Drawing back and pointing, Stephen said with bitterness:  
-It is the symbol of Irish art. The cracked lookingglass of a servant” (JOYCE, 2010, p. 06).

<sup>65</sup> Tradução minha.

<sup>66</sup> “The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass.  
The nineteenth century dislike of romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.  
(WILDE, 2016, p. 10-2).

O escritor se refere às tendências realistas como crepúsculo e diz ter esperança de que cheguem ao fim (WILDE, p. 52). O início desse desprezível realismo, Wilde atribui a Shakespeare:

Cedo, porém, a Vida destruiu a perfeição da forma. No próprio Shakespeare podemos ver o começo do fim. Revelou-se pela dislocação gradual do verso branco nas últimas obras, e pela predominância de prosa ou a excessiva importância ligada à caracterização. Todas as numerosas passagens de Shakespeare em que a linguagem é irregular, vulgar, exagerada, fantástica, mesmo obscena, foram inspiradas pela Vida – a Vida a procura de um eco da própria voz e rejeitando a intervenção do belo estilo no qual somente pôde achar expressão. Shakespeare está longe de ser um artista impecável: gosta muito de inspirar-se diretamente na Vida e de usar a sua linguagem natural. Esquece-se de que a Arte tudo abandona, quando ele próprio abandona a intermediária da Imaginação.

[...]

Não nos retardemos mais sobre o realismo de Shakespeare (WILDE, p. 25).

Em um de seus textos críticos de juventude, James Joyce classifica Oscar Wilde como mais um irlandês que se manteve em condição subalterna em relação aos ingleses: “Na tradição dos autores cômicos irlandeses, que vai dos dias de Sheridan e Goldsmith até Bernard Shaw, Wilde tornou-se, como eles, o bobo da corte inglesa”<sup>67</sup> (JOYCE, 2012, p. 214). Sobre a lápide de Wilde, escreve Joyce:

Um versículo do livro de Jó foi gravado na sua lápide, no empobrecido cemitério em Bagneux. Ele louva o seu desembaraço, “*eloquium suum*” – o grande manto legendário que agora é um botim compartilhado. Talvez o futuro também grave lá outro versículo, menos soberbo, porém mais piedoso:

*Partiti sunt sibi vestimenta mea et super vestem meam miserunt sortis*<sup>68</sup> (JOYCE, 2012, p. 217-8).

Os versículos que Joyce sugere para a lápide do seu conterrâneo são de uma passagem bíblica que narra o momento em que Jesus está morto, pregado na cruz, tendo suas roupas repartidas pelos malfeitores que o assassinaram. O romance *Ulysses*, posterior ao texto de Joyce supracitado, traz resquícios dessa ideia. Vejamos: Wilde, como escritor irlandês, se tornou um bobo da corte inglesa, e, em função disso, teve um fim semelhante ao de Jesus, ou seja, foi condenado por aqueles que o receberam com festa. É por isso que Joyce sugere, para resumir a história de Wilde, a passagem do evangelho que narra a repartição das roupas de Jesus após a morte. Já ao seu protagonista, Stephen Dedalus, ele associa o desejo de ser como Jesus, porém, não Jesus após a morte, tendo suas roupas repartidas, mas sim, Jesus na Santa Ceia, momento em que é o centro das atenções, proferindo palavras que serão immortalizadas, transubstanciando

---

<sup>67</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

<sup>68</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

algo comum em algo sacro. Em outras palavras, Joyce faz com que seu protagonista Stephen rejeite, para si, esse momento da vida de Jesus, uma vez que o que ele almeja é ser um sacerdote, ou seja, aquele que encena a última ceia de Jesus, o momento em que ele é o centro das atenções e está rodeado pelas pessoas, mesmo que entre elas haja um Judas. No caso, Stephen deseja ser o centro das atenções em uma mesa, mesmo que ao redor dele esteja um Buck Mulligan. Para satisfazer o que deseja, Dedalus, então, tenta trilhar caminhos diferentes, pois quer trazer algo novo para a arte irlandesa. Tal desejo é reavivado ao ver Mulligan sendo um sacerdote usurpador e, pior, mencionando o autor irlandês.

Deane comenta a menção a Oscar Wilde por Buck Mulligan:

Mulligan, imitador irlandês de Wilde, é, claro, um traidor, o “Usurpador”, aquele que cita o aforismo de Wilde, prefácio de *Dorian Grey*, traduzido em um novo emblema da Arte Irlandesa [...] Joyce, em sua visão de Wilde, reconhece que a questão da representação é crítica para o artista irlandês. [...] Alguém como Buck Mulligan intensifica o problema ao ser, ele mesmo, uma falsa representação, um imitador de Wilde. Ele encorpora a servidão da imaginação irlandesa. Joyce, por outro lado, vê seu papel como o do artista que não vai, como Mangan, ser distorcido no espelho do desejo comum. Ele será o verdadeiro artista. Ele escapará de falsas representações<sup>69</sup> (DEANE, 1990, p. 37).<sup>70</sup>

O espelho de Mulligan, fazendo com que Stephen reconheça, em si, um artista que não deu certo, acrescido da menção a Oscar Wilde, reforçam que Stephen deve escapar de falsas representações. O espelho almejado por Stephen deve surgir para refletir não o externo, mas o interno.

Foi na arte de Joyce que a história interior do seu país poderia ser, pela primeira vez, escrita. Joyce determinou, a si mesmo, a função de anatomista das ilusões irlandesas, mas isso não o impediu, de forma alguma, de acreditar que, sob “a lanceta da minha arte”, “a fria caneta de aço”, a alma do país, seria revelada<sup>71</sup> (DEANE, 1990, p. 40).<sup>72</sup>

A alma da Irlanda não havia, ainda, sido revelada porque “tendo exilado seus criadores espirituais, ela [Irlanda] não tem nenhuma ‘alma’”<sup>73</sup> (DEANE, 1990, p. 45).<sup>74</sup> E, na opinião de

---

<sup>69</sup> Tradução minha.

<sup>70</sup> “Mulligan, Wilde’s Irish imitator is, of course, a betrayer, the ‘Usurper’, the quoter of Wilde’s prefatory aphorism to *Dorian Grey*, translated into the new emblem of Irish art. [...] Joyce, in his regarding of Wilde, recognizes that the issue of representation is critical for the Irish artist. [...] Someone like Buck Mulligan intensifies the problem by being himself a false representation, an imitator, of Wilde. He embodies the servility of the Irish imagination. Joyce himself, on the other hand, sees his role as that of the artist who will not, like Mangan, be distorted in the glass of communal desire. He will be the true artist. He will escape false representations” (DEANE, 1990, p. 37).

<sup>71</sup> Tradução minha.

<sup>72</sup> “It was in Joyce’s art that the interior history of his country could be, for the first time, written. Joyce set himself up as the anatomist of Irish illusions, but this did not in any sense inhibit him from believing that, under the ‘lancet of my art’, ‘the cold steel pen’, the soul of the country would be revealed (DEANE, 1990, p. 40)

<sup>73</sup> Tradução minha.

<sup>74</sup> ““Having exiled her spiritual creators, she [Ireland] has no ‘soul’” (DEANE, 1990, p. 45).

Joyce, os criadores que foram exilados se tornaram subservientes aos colonizadores, como ocorreu com Oscar Wilde. Sendo a Irlanda um corpo sem alma, ela se assemelha à imagem de Dedalus refletida no espelho-eucaristia de Mulligan. Temos, então, outro motivo para o estranhamento de Stephen: diante de sua imagem no espelho, ele vê um corpo sem alma e se recorda da situação artística do seu país. Em função disso, ele decide superar tanto o colonizador – Shakespeare, inglês - quanto o colonizado – Oscar Wilde, irlandês. A arte, para ele, não deve ser o espelho da vida, como defende Shakespeare, e a vida não deve ser espelho da arte, como defende Oscar Wilde; a função da arte não é meramente refletir ou ser reflexo de algo, mas transubstanciar a vida e ser um espelho-eucaristia que represente não apenas o externo e visível, mas o interno e invisível. Cansado da Irlanda sem alma, Stephen objetiva produzir uma arte que represente a alma da Irlanda através de um processo artístico de transubstanciação do cotidiano dos irlandeses.

Em seu livro *Pessoa e Personagem*, Zérafra discorre sobre o romance dos anos 1920, período marcado por uma crise do romance. A crise decorre do fato de que, após a Primeira Guerra Mundial, os romances já escritos anteriormente começam a parecer discrepantes da realidade, ao mesmo tempo que uma nova forma de representação que consiga ser fiel aos horrores da guerra parece ser inalcançável. Diante de tal situação, o caminho seguido pelos escritores, segundo Zérafra, foi explorar a função tradutória, transubstanciadora e interpretativa do romance:

O romance não reflete. Traduz (ZÉRAFFA, 2010, p. 19).

A vida não era o modelo das obras, mas sua substância (ZÉRAFFA, 2010, p. 28).

[O] romancista não reproduz o objeto que privilegia, mas estrutura-o e o interpreta de maneira a mostrar sua essência e significação (ZÉRAFFA, 2010, p. 25).

As afirmações de Zérafra acerca do romance do período de James Joyce confirmam que o objetivo do autor, representado por Stephen, não é simplesmente refletir a Irlanda, mas traduzi-la; não tomar a Irlanda como modelo, mas como substância a partir da qual ocorrerá a transubstanciação do cotidiano em arte; não apenas reproduzir o que é visível da Irlanda, mas “mostrar sua essência e significação” em um romance-espelho.

Em resumo: quando Stephen se mira no espelho e vê apenas a sua aparência, ele percebe que há um desequilíbrio entre sua imagem e sua identidade. Ele percebe que o espelho mostra uma imagem de si como um homem adulto e sozinho, o que destoia da sua identidade, a qual está, ainda, vinculada à sua mãe, haja vista ele ainda estar nessa espécie de *chora* semiótica, em que ainda não se vê como um sujeito nem como objeto, mas como parte do corpo materno.

Stephen pensa que aquele espelho mostra apenas o visível de si, como os outros o veem. Em seguida, Mulligan cita Oscar Wilde, o que faz com que Stephen se lembre da tradição literária da Irlanda e de como sua terra natal está reduzida a um corpo sem alma. Se o papel do sacerdote católico é a transubstanciação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo, o papel do artista, de modo similar, é a transubstanciação do cotidiano em arte. Da mesma forma que um pão insosso, no catolicismo, se torna, nas mãos do padre, algo sacro, de extremo valor, adorado pelos fiéis, o cotidiano insosso se torna, nas mãos do artista-sacerdote da imaginação, algo de extremo valor, adorado pelos apreciadores da obra final. Buck Mulligan se coloca como sacerdote, porém, para Stephen, Mulligan é um usurpador, e ele, Stephen é que tem que ser o verdadeiro sacerdote da imaginação que transformará o cotidiano irlandês em arte.

A urgência de fazer algo pela arte irlandesa aumenta quando, além de Mulligan, Stephen tem que conviver, naquela manhã, com Haines, um inglês, protestante, que representa o colonizador da Irlanda. Estando os três, Mulligan chega à benção final do seu teatro de missa:

As bênçãos ao senhor sobre você, Buck Mulligan gritou, saltando da cadeira. Senta. Serve aí esse chá. O açúcar está no saco. Dá aqui, será que alguém me alcança aqueles ovos, cacete. Ele partiu a fritada na travessa e a estatelou em três pratos, dizendo:  
-In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.  
Haines sentou para servir o chá.  
-Eu vou pôr dois torrões para cada um, ele disse (JOYCE, 2016a, p. 109).<sup>75</sup>

Percebe-se que há *três* pessoas à mesa, Mulligan parte a fritada em *três* pratos, invoca, em latim, as *três* pessoas da Trindade Santa católica, mas Haines, em contradição, diz que colocará *dois* torrões de açúcar para cada. Neste momento, o narrador joyceano faz o personagem inglês ter uma sutil negação da Santíssima Trindade, tão importante para o catolicismo.

Haines se dirige a Stephen perguntando qual era a sua teoria sobre Hamlet. Antes de Stephen responder, Buck Mulligan o interrompe com pilhérias. Stephen não quer explicar sua teoria no momento, por isso, pede a Haines para esperar. Buck Mulligan diz que é simples e explica mal, em três linhas: “Nós já deixamos Wilde e os paradoxos para trás. É bem simples. Ele prova algebricamente que o neto de Hamlet é avô de Shakespeare e que ele mesmo é o

---

<sup>75</sup> “The blessings of God on you, Buck Mulligan cried, jumping up from his chair. Sit down. Pour out the tea there. The sugar is in the bag. Here, I can’t go fumbling at the damned eggs. He hacked through the fry on the dish and slapped it out on three plates, saying:  
-In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.  
Haines sat down to pour out the tea.  
-I’m giving you two lumps each, he said. But, I say, Mulligan, you do make strong tea, don’t you?” (JOYCE, 2010, p. 12).

fantasma do próprio pai” (JOYCE, 2016a, p.116).<sup>76</sup>Haines continua pedindo que Stephen dê a explicação sobre Hamlet. Stephen, contudo, se recusa, alegando: “Nós sempre estamos cansados de manhã” (JOYCE, 2016a, p. 117).<sup>77</sup> Assim, alude a Jesus em João 7,6: “Jesus disse: ‘O momento certo ainda não chegou para mim. Para vocês, qualquer momento é bom’” (BÍBLIA, 2011, p. 1301). O contexto da fala de Jesus é:

a festa judaica das Tendias estava próxima. Então os irmãos de Jesus lhe disseram: “Tu deves sair daqui e ir para a Judéia, para que também teus discípulos possam ver as obras que fazes. Quem quer ter fama não faz nada às escondidas. Se fazes essas obras, mostra-te ao mundo”. Na verdade, nem mesmo os irmãos de Jesus acreditavam nele (BÍBLIA, 2011, p. 1301).

Após dizer que não era seu momento, Jesus complementa: “Vão vocês para a festa. Eu não vou para essa festa, porque o momento certo ainda não chegou para mim” (BÍBLIA, 2011, p. 1301). Em *Ulysses*, os irmãos de Jesus se assemelham a Buck e Haines. Assim como, no evangelho, os irmãos vão para a festa sem Jesus, em *Ulysses*, apesar do protesto de Dedalus, seus colegas insistem em prosseguir o assunto de *Hamlet*, que seria, metaforicamente, participar da festa sem Stephen, da sua Santa Ceia, que será o momento em que ele, finalmente, se tornará sacerdote da imaginação. Esse momento será no episódio *Cila e Caribde*, em que Stephen proferirá uma palestra na Biblioteca Nacional, uma palestra sobre *Hamlet*, na qual ele exporá a teoria que Haines pede agora.

Sobre a palestra de Stephen ser sua Santa Ceia, discorre Hugh Kenner:

Stephen agora está voando muito alto, brincando de ser não meramente um segundo Shakespeare mas um verdadeiro Deus-homem presidindo sua Última Ceia [...] A representação continua, e vai continuar em ‘Circe’: O Criador shakespeariano se torna não apenas um padre da imaginação eterna mas um segundo Deus<sup>78</sup> (KENNER, 1987, 114-5).<sup>79</sup>

Bem, se a encenação de Mulligan instiga, em Stephen, uma sensação de urgência de se tornar o sacerdote da eterna imaginação, fica o questionamento do porquê de Stephen se negar a expor sua teoria quando Haines pede, optando por aguardar tanto tempo para sua Santa Ceia, recusando-se a dar a explicação na mesa de café. Para respondermos, convém que retomemos a ideia de que Stephen, no início de *Ulysses*, “não sente ainda o corpo”<sup>80</sup>(JOYCE *apud*

---

<sup>76</sup> “We have grown out of Wilde and paradoxes. It’s quite simples. He proves by algebra that Hamlet’s grandson is Shakespeare’s grandfather and that he himself is the ghost of his own father” (JOYCE, 2010, p. 17).

<sup>77</sup> “- We’re always tired in the morning” (JOYCE, 2010, p. 17).

<sup>78</sup> Tradução minha.

<sup>79</sup> “Stephen by now is flying very high, playing at being nor merely a second Shakespeare but a veritable God-man presiding over his Last-Supper [...]The role continues, and will continue into ‘Circe’: Shakespearean Maker become not only a priest of the eternal imagination but a second God” (KENNER, 1987, 114-5).

<sup>80</sup> Tradução de Emílio Maciel.

ELLMANN, 1974, p. 188).<sup>81</sup> Segundo Kristeva, para os bebês, a *chora* é ultrapassada na aquisição da linguagem, a qual é uma passagem significativa no auto reconhecimento e é precedida pela tristeza (KRISTEVA, 1998, p. 14-5). Se a irrupção da linguagem é posterior à *chora*, Stephen, que ainda não se sente um corpo, tem pouca disposição para a fala. Participar de um teatro com Mulligan e comentar o teatro de Shakespeare com Haines seriam duas atividades que envolveriam linguagem e, mais precisamente, linguagem artística. Em função disso, a apresentação teatral, na qual Buck Mulligan é artista, rouba a cena no romance. O que podemos acessar, de Stephen, são somente os seus pensamentos enquanto ele se mantém silencioso. Apenas no vigésimo parágrafo do livro temos a primeira fala de Dedalus: “-Diga Mulligan, Stephen disse baixinho” (JOYCE, 2016a, p. 98)<sup>82</sup>. Após dezenove parágrafos protagonizados por falas animadas de Mulligan, a primeira palavra de Stephen é um imperativo, pronunciado em tom baixo, passando a palavra a Buck Mulligan novamente. Isso é mais uma evidência de que Stephen está em uma *chora* semiótica, a qual será ultrapassada na sua Santa Ceia, quando ele finalmente proferir sua teoria sobre *Hamlet*. Por hora, Stephen ainda não está pronto para se reconhecer como um artista dissociado do corpo materno.

Voltemos para a mesa de café. Embora Stephen ainda não se sinta pronto para ir ao estágio posterior da vida e se tornar um artista, ver que seu amigo Mulligan consegue fazê-lo é algo que o incomoda. O colóquio na mesa de café continua e, para aumentar a tristeza do nosso protagonista, Haines também resolve fazer algo que Stephen está postergando e apresenta teorias sobre *Hamlet*, as quais envolvem uma interpretação teológica e uma comparação da Torre Martelo a Elsinore:

É que, sabe, Haines explicou a Stephen enquanto seguiam, essa torre e esses penhascos aqui de alguma maneira me lembram Elsinore. Lançando-se da base sobre o mar, não é isso? [...]

-Eu li uma interpretação teológica em algum lugar, ele disse absorto. A ideia do Pai e do Filho. O Filho lutando por se redimir junto ao Pai (JOYCE, 2016a, p. 117).<sup>83</sup>

Haines tenta expor uma interpretação teológica sobre *Hamlet* que ele leu algures, a qual inclui apenas duas pessoas, Pai e Filho, excluindo, mais uma vez, o terceiro elemento da trindade. Nesse momento, Mulligan canta a canção *Joking Jesus*, uma composição sua com zombarias a

---

<sup>81</sup> “Telemaco non soffre ancora il corpo (JOYCE *apud* ELLMANN, 1974, p. 188).

<sup>82</sup> “-Tell me, Mulligan, Stephen said quietly” (JOYCE, 2010, p. 04).

<sup>83</sup> “I mean to say, Haines explained to Stephen as they followed, this tower and these cliffs here remind me somehow of Elsinore. That beetles o’er his base into the sea, isn’t it?

[,,,]

I read a theological interpretation of it somewhere, he said bemused. The Father and the Son idea. The Son striving to be atone with the Father” (JOYCE, 2010, p. 17-8).



Jesus. Mais uma vez, uma interpretação artística em uma profanação do sagrado do catolicismo que mostra uma ausência total de culpa cristã, o que se contrapõe à situação atual de Stephen.

A conversa de Haines prossegue:

Você não tem fé, não é? Haines perguntou. Eu digo no sentido estrito da palavra. Criação a partir do nada e milagres e um Deus pessoal.

-Só existe um sentido da palavra, me parece, Stephen disse.

[...]

-Sim, é claro, ele disse, ao novamente prosseguirem. Ou você acredita ou não acredita, não é? Eu pessoalmente não engulo a ideia de um Deus pessoal. Você defende isso, imagino?

-Você contempla em mim, Stephen disse com amargo desprazer, um horrendo exemplo de livre pensar (JOYCE, 2016a, p. 119).<sup>84</sup>

A pergunta de Haines sobre Stephen ter fé ou não inclui a expressão “Deus pessoal” que, conforme explica Gifford e Seidman, provém do cristianismo protestante:

Em termos teológicos, a Trindade é três *peessoas*: o Pai, o Filho e o Espírito Santo; mas na boca de Haines a frase tem uma ênfase peculiarmente protestante: que cada cristão deve alcançar uma relação pessoal e direta com Deus (sem uma presença mediadora), uma vez que Deus tem um interesse pessoal em cada alma individual<sup>85</sup>(GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 24).<sup>86</sup>

A fala de Haines evidencia e denuncia a não compreensão, por parte do colonizador, da religião do colonizado. Então, além de um falso sacerdote da imaginação, Stephen tem, como companhia, um inglês, nascido no país dos colonizadores da Irlanda e que compreende mal os colonizados, embora acredite entender bem.

Haines continua:

-No fim das contas, eu diria que você tem a capacidade de se libertar. Você é senhor de si, ao que me parece.

-Eu sou criado de dois senhores, Stephen disse, um inglês e um italiano.

-Italiano? Haines disse.

Uma rainha louca, velha e ciumenta. Ajoelha-te-ante mim.

-E um terceiro, Stephen disse, que me quer para serviços ocasionais.

---

<sup>84</sup> “-You’re not a believer, are you? Haines asked. I mean, a believer in the narrow sense of the word. Creation from nothing and miracles and a personal God.

-There’s only a sense of the word, it seems to me, Stephen said.

[...]

-Yes, of course, he said, as they went on again. Either you believe or you don’t, isn’t it? Personally I couldn’t stomach that idea of a personal God. You don’t stand for that, I suppose?

- You behold in me, Stephen said with grim displeasure, a horrible example of free thought” (JOYCE, 2010, p. 19).

<sup>85</sup> Tradução minha.

<sup>86</sup> “In theological terms, the Trinity is three *persons*: the Father, the Son, and the Holy Ghost; but in Haine’s mouth the phrase may have a peculiarly Protestant emphasis: that each Christian must realize a direct personal relationship to God (without a mediating presence), since God has a personal interest in each individual soul” (GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 24).

-Italiano? Haines disse novamente. Como assim?

-O estado imperial britânico, Stephen respondeu, ganhando cor, e a santa igreja católica apostólica romana.

Haines desprendeu do lábio inferior algumas fibras de tabaco antes de falar:

-Eu bem posso entender isso, disse calmamente. Eu diria que um irlandês tem que pensar assim. Nós sentimos na Inglaterra que fomos bem injustos com vocês. Parece que a história vai levar a culpa (JOYCE, 2016a, p. 119-2).<sup>87</sup>

O comentário de Stephen tem uma referência a Mateus 6, 24, em que Jesus diz: “Nenhum homem pode servir a dois senhores” (BÍBLIA, 2011, p. 1186). Joyce tinha críticas aos irlandeses que, em sua luta pela independência, estavam trocando a subserviência à Inglaterra pela subserviência à Igreja Católica. Ao dizer ser servo do estado imperial britânico e da Igreja Católica, Stephen os equipara, além de insinuar que obedecer ao colonizador e à Igreja é, já, um ato de desobediência a Jesus. É importante perceber que Haines não consegue entender quem seria o senhor italiano a que Stephen se referia, mas assimila e aceita, imediatamente, o senhorio inglês, o que mostra que, para ele, o colonialismo era algo totalmente compreensível, ao passo que o catolicismo não. Além disso, apesar da fala enigmática de Stephen sobre o terceiro senhor, Haines não questiona quem seria, insistindo, ainda, na pergunta sobre o senhor italiano. Mais uma vez, o narrador joyceano faz com que Haines sutilmente negue a trindade, visto que ignora o terceiro senhor mencionado por Stephen, da mesma forma que, mais cedo, colocou apenas dois torrões de açúcar para cada. Haines, então, tem uma fala condolente sobre os irlandeses, porém, na mesma frase, ele diz como os irlandeses devem pensar, o que mostra o comportamento do colonizador: aparenta compaixão como forma de inferiorizar o colonizado e, assim, justificar a necessidade de controlá-lo.

Após esse diálogo, o fluxo de consciência de Stephen vai para os hereges da igreja:

Os títulos solenes sonoros ecoaram na memória de Stephen o triunfo de seus dobres brônzeos: et unam santam catholicam et apostolicam ecclesiam: os lentos crescimento e mudança de rito e dogma como seus próprios ralos pensamentos, uma química de estrelas. Símbolos dos apóstolos na missa para o papa Marcelo, fundiram-se as vozes, cantando alto e sós afirmação: e por trás de seu canto o vigilante anjo da igreja militante desarmava e ameaçava seus heresiarcas. Horda de heresias em função de mitras enviesadas: Fócio e a raça de bufões a que pertencia Mulligan, e Ário, guerreando por toda a vida sobre a consubstancialidade do Filho com o Pai, e Valentino, desdenhando do corpo terreno de Cristo, e o sutil heresiarca africano

---

<sup>87</sup> “-After all, I should think you are able to free yourself. You are your own master, it seems to me.

-I am the servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian.

-Italian? Haines said.

A crazy queen, old and jealous. Kneel down before.

-And a third, Stephen said, there is who wants me for odd jobs.

-Italian? Haines said again. What do you mean?

-The imperial British stat, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman catholic and apostolic church. Haines detached from his underlip some fibres of tobacco before he spoke.

- I can quite understand that, he said calmly. An Irishman must think like that, I daresay. We feel in England that we have treated you rather unfairly. It seems history is to blame” (JOYCE, 2010, p. 19).

Sabélio que sustentara que o Pai era Ele mesmo o próprio Filho. Palavras que Mulligan pronunciara havia pouco por rir-se do estrangeiro. Riso vão. O vácuo aguarda certo por todos os que tecem o vento: uma ameaça, um desarme e uma derrota pelos anjos aguerridos da igreja, hoste de Miguel, que a sempre defendem nos momentos de conflito em suas lanças, seus escudos (JOYCE, 2016a, p. 120).<sup>88</sup>

Stephen se lembra dos hereges que foram excomungados justamente por questionarem, alterarem e/ou duvidarem do dogma católico da Santíssima Trindade. Um dos hereges mencionados, Arius, acreditava que uma das partes da Trindade era superior à outra. O herege Valentino acreditava que Deus era apenas um espírito sem corpo e o herege Sabélio acreditava que os três nomes eram uma criatura só (GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 26). O fluxo de pensamentos sobre os hereges culmina em “Words Mulligan has spoken a moment since in mockery to the stranger” (JOYCE, 2010, p. 19-20). Quando Stephen pensa em “mockery to the stranger”, ao que ele se refere? Segundo Gifford e Seidman (2008, p. 26), “stranger” é como os irlandeses se referiam aos ingleses; assim, sabemos que o “stranger” é Haines. Qual seria, então “the mockery”? Há duas zombarias de Mulligan: o mau resumo da teoria hamletiana de Stephen com gracejos e a balada *Joking Jesus*, com piadas sobre Jesus, cantada por Mulligan após Stephen se recusar a expor sua teoria sobre *Hamlet*. Ao cantar a música, Mulligan chama a atenção de Haines para si, para a canção que *ele* compôs, agindo, mais uma vez, como um usurpador porque, ao invés de esperar a hora de Stephen chegar, ele não só faz como os irmãos de Jesus, que foram à festa, mas, mais que isso, protagoniza a festa. Assim, cantar a música e protagonizar a festa seria como se recusar a esperar a hora da Santa Ceia de Stephen.

Alguns episódios depois, na cena da Biblioteca Nacional, a hora de Stephen finalmente chega e ele explica *Hamlet* em desacordo com a teoria do Pai e do Filho de Haines, apresentando uma trindade que envolve a esposa de Shakespeare. Rir da teoria hamletiana de Stephen seria uma heresia, visto que a teoria é explanada em um episódio que é uma reinterpretação da Santa Ceia de Jesus, de modo que rir da teoria, também, é rir da Santa Ceia de Stephen, do seu sagrado momento de sacerdote da imaginação, de ultrapassar essa *chora* semiótica, de voltar a sentir

---

<sup>88</sup> “The proud potent titles clanged over Stephen’s memory the triumph of their brazen bells: *et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*: the slow growth and change of rite and dogma like his own tare thoughts, a chemistry of stars. Symbol of the apostles in the mass for pope Marcellus, the voices blended, singing alone loud in affirmatioin and behind their chant the vigilant angel of the church militant disarmed and menaced her heresiarchs. A horde of heresies fleeing with mitres awry: Photius and the brood of mockers of whom Mulligan was one, and Arius, warring his life long upon the consubstantiality of the Son with the Father, and Valentine, spurning Christ’s terrene body, and the subtle African heresiarch Sabellius who held that the Father was Himself His own Son. Words Mulligan has spoken a moment since in mockery to the stranger. Idle mockery. The void waits surely all them that weave the wind: a menace, a disarming and a worsting from those ambattled angles og the church. Michael’s host, who defen her ever in the hour of conflict with their lances and their shields”(JOYCE, 2010, p. 19-20).

que há um equilíbrio entre seu nome Dedalus e sua identidade, entre sua imagem e sua identidade. Como, para Stephen, se tornar é artista é o mesmo que se tornar Deus, qualquer comentário que zombe de suas teorias artísticas ou tente ofuscá-las é, para ele, uma heresia.

Em seu guia de leitura de *Ulysses*, William Tindall apresenta a fala de Haines neste capítulo inicial como significativa:

Olhando para as pedras ao redor da torre, Haines pensa em Elsinore, mas sua interpretação teológica de *Hamlet* é mais significativa [...] Expiação, nós nos lembramos, significa se tornar um com. Encontrando seu pai, Stephen-Telêmaco-Hamlet se tornará seu pai<sup>89</sup>(TINDALL, 1967, p. 136).<sup>90</sup>

Todavia, há um equívoco na interpretação de Tindall. Como já explicado, Haines é a representação, no romance, da Inglaterra e do protestantismo. A interpretação teológica de Haines inclui Pai e Filho, o que não forma a Trindade do catolicismo irlandês e, também não forma a Trindade de Stephen em sua interpretação de *Hamlet*, que inclui Pai, Filho e Mãe, a saber, Shakespeare, Hamnet e Gertrudes.

Tindall prossegue:

Como a maioria das frases de abertura de Joyce, esta significa mais do que parece. Vestido em vestes de padre, Mulligan segura uma vasilha de espuma, entoando “*Introibo ad altare Dei*”, o início de uma Missa. É o propósito da Missa, criar o criador. Fazer Seu corpo e sangue a partir do vinho e do pão comuns, a teologia da qual Mulligan está zombando é a criação do criador<sup>91</sup> (TINDALL, 1967, p. 137).<sup>92</sup>

Outra incoerência de Tindall é apresentar o propósito da missa como criação, ecoando o que Haines também diz: “-Você não tem fé, não é? Haines perguntou. Eu digo no sentido estrito da palavra. Criação a partir do nada” (JOYCE, 2016a, p. 119). A fala de Haines representa uma heresia do catolicismo: a ideia de que Jesus pode ter sido criado a partir do nada, o que não tem importância para Haines por este ser um colonizador que desconhece a religião do colonizado. A afirmação sobre Jesus, “Gerado e não criado, consubstancial ao Pai”, rege, também, a missa, durante a qual a transubstanciação ocorre a partir de algo feito por humanos – o pão e o vinho.

---

<sup>89</sup> Tradução minha.

<sup>90</sup> “Looking at the rocks around the tower, Haines thinks of Elsinore, but his theological interpretation of *Hamlet* is more significant [...] Atonement, we recall, means becoming at one with. Finding his father, Stephen-Telemachus-Hamlet will become his father. (TINDALL, 1967, p. 136).

<sup>91</sup> Tradução minha.

<sup>92</sup> “Like most of Joyce’s opening sentences, this implies more than it seems to say. Dressed in pristly robes, Mulligan holds a bowl of lather aloft, intining « *Introibo ad altare Dei* », the beggining of the Mass. If it is the purpose of the Mass to create the creator. To make His flesh and blood out of common wine and biscuit for the refreshment of communicants, the theologiccal Mulligan is mocking the creation of a creator (TINDALL, 1967, p. 137).

Dessa forma, o principal ritual da religião, que é a presentificação da eucaristia, não acontece a partir do nada, em uma forma de que a missa esteja em consonância com o fato de que Jesus não foi criado, mas gerado no ventre Maria através da ação do Espírito Santo. Maria representa a parte humana do milagre, assim como a hóstia e o vinho são a parte humana do milagre da transubstanciação. Na transubstanciação objetivada por Stephen, o cotidiano irlandês é a substância e o processo de escrita é que faz a transubstanciação. “Eu gosto da ideia de o Espírito Santo estar num tinteiro” (JOYCE *apud* MANDIL, 2003, p. 93), escreve Joyce em uma carta a seu irmão Stanislau. Uma vez que Stephen almeja ser deus da sua criação, em acordo com sua religião, como forma de superação da divindade católica, Dedalus não quer se tornar sacerdote da imaginação para fazer arte a partir do nada; ele quer fazer arte a partir das banalidades do ser humano, de modo que a fala de Haines se torna uma heresia não só contra o Deus cristão, mas contra a divindade que Stephen acredita que será.

Tindall, por fim, conclui:

Se esse livro, de certo modo, é sobre Stephen se tornar um pai ou um criador, Mulligan está irreverentemente anunciando a transformação de Stephen. A Eucaristia se torna o símbolo central de *Ulysses*. Navalha e espelho, cruzados na bacia de Mulligan e identificados, depois, com aspectos da arte, parecem provas de ser esse criador um artista e, o livro, a história do seu processo de criação<sup>93</sup>(TINDALL, 1967, p. 147-8)<sup>94</sup>.

De fato, como defende Tindall, o livro traz a história de como ele mesmo foi feito e tem, como símbolo central, a eucaristia, símbolo da identidade, questão que permeia o romance. Além do que, a eucaristia é representada por um espelho, o qual dá início a uma série de espelhamentos no romance.

Retomemos o trecho do texto de juventude de James Joyce sobre Oscar Wilde, no qual ele opina sobre os autores cômicos irlandeses: “Na tradição dos autores cômicos irlandeses, que vai dos dias de Sheridan e Goldsmith até Bernard Shaw, Wilde tornou-se, como eles, o bobo da corte inglesa”<sup>95</sup> (JOYCE, 2012, p. 214). Tendo esse excerto de Joyce em mente, a cena de *Ulysses* com todas as “mockeries to the stranger” poderia ser uma representação do histórico dos escritores irlandeses. Haines faz o papel dos literatos ingleses: tem suas próprias teorias, julga conhecer bem a cultura do colonizado, apresenta palavras de condolência ao sofrimento

---

<sup>93</sup> Tradução minha.

<sup>94</sup> “If this book, in one sense, is about Stephen becoming a father or a creator, Mulligan is irrevertely announcing Stephen’s transformation. The Eucharist becomes the central symbol of *Ulysses*. Razor and mirror, crossed on Mulligan’s bowl and identified later on as aspects of art, seem to prove this creator an artist and the book a story of his making” (TINDALL, 1967, p. 137-8).

<sup>95</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

da colonização e recebe, como resposta, um espetáculo de galhofas. Já Mulligan faz o papel dos autores cômicos que se tornaram bobos da corte inglesa, pois se esforça em chamar a atenção do inglês para si e para seus talentos, através de piadas, canções cômicas e, principalmente, interrompendo, parafraseando errado e usurpando seu conterrâneo Dedalus.

Diante disso, Stephen decide não voltar para a torre naquela noite. O motivo de ele não querer voltar está resumido em uma palavra, que é, também a última do episódio: “Usurpador” (JOYCE, 2016a, p. 123).<sup>96</sup> O fato de um episódio com tantos pensamentos complexos terminar com uma única palavra significa algo. De certa forma, se não fosse a presença de um usurpador no início do 16 de junho de Stephen, ele não teria acessado todas essas lembranças e não teria elaborado todos esses questionamentos acerca de sua identidade. O usurpador é, então, o elemento que fez virem à tona as memórias que, por sua vez, trouxeram os questionamentos acerca da identidade. Esse fenômeno é o que chamamos de memória involuntária, a qual é bem explicada pelo narrador proustiano no seguinte excerto de *Em Busca do Tempo Perdido*:

É sem dúvida a existência do nosso corpo, semelhante para nós a um vaso em que estaria encerrada a nossa espiritualidade, que nos induz a supor que todos os nossos bens interiores, as alegrias passadas, todas as nossas dores estão perpetuamente em nossa possessão. Talvez seja igualmente inexato acreditar que se escapem ou voltem. Em todo caso, se ficam em nós, é a maior parte do tempo num domínio desconhecido em que não têm a mínima serventia para nós, e em que as mais habituais são recalçadas por lembranças de ordem diferente e que excluem qualquer simultaneidade com elas na consciência. Mas se for recuperado o quadro de sensações em que estão conservadas, têm elas por sua vez esse mesmo poder de expulsar tudo quanto lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que as viveu (PROUST, 1971, p. 128).<sup>97</sup>

De fato, o corpo de Stephen, que lhe causa tanto estranhamento, é o vaso onde estavam encerradas suas alegrias passadas, posteriores a quando ele descobriu sua vocação artística. Estavam encerradas, também, suas dores: a culpa pela morte da mãe, a frustração de não ter se tornado um grande artista, a preocupação com a situação política e literária da Irlanda. Como diz o narrador proustiano, elas ficam “a maior parte do tempo num domínio esquecido”, de modo que Stephen poderia, tranquilamente, ter passado o dia 16 de junho sem esse *remembering*, todavia, Buck Mulligan recuperou o quadro de sensações em que as dores e alegrias

---

<sup>96</sup> “Usurper!” (JOYCE, 2010, p. 22).

<sup>97</sup> “C’est sans doute l’existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession. Peut-être eti-il aussi inexact de croire qu’elles s’échappent ou reviennent. En tous cas si elles restent en nous c’est, la plupart du temps, dans un domaine inconnu où elles ne sont de nul service pour nous, et où même les plus usuelles sont refoulées par des souvenirs d’ordre différent et qui excluent toute simultanéité avec elles dans la conscience. Mais si le cadre de sensations où elles sont conservées est ressaisi, elles ont à leur tour ce même pouvoir d’expulser tout ce qui leur est incompatible, d’installer, seul en nous, le moi qui les vécut (PROUST, 1954, p. 156).

do passado estavam conservadas, pois, ao encenar uma missa, ele aparece como artista e, especificamente, no papel de sacerdote, remetendo ao sacerdote da imaginação que Stephen gostaria de ser. Ao utilizar um espelho partido para eucaristia, Mulligan induz Stephen a reconhecer o desequilíbrio entre imagem e identidade; ao recuperar o prefácio de Oscar Wilde sobre arte, espelho e vida no século XIX, Mulligan relembra Stephen dos seus anseios para a literatura irlandesa. Ao fazer referências ao mar, tanto em termos retirados da *Odisseia* quanto como mãe imensa, Mulligan relembra Stephen de que, no passado, ele, como Telêmaco, deixou sua mãe, mas que, agora, gostaria de voltar a ela. Assim, o quadro de sensações em que as dores e as alegrias do passado de Stephen estavam conservados foi, então, recuperado por Mulligan, um usurpador, e foi assim que se instalou, em Stephen, o eu que as viveu.

### 1.2.2 Stephen Dedalus no litoral

“Ai, que saudades que eu tenho dos meus doze anos  
Que saudade ingrata  
Dar banda por aí fazendo grandes planos”  
(*Doze anos* – Moreira da Silva e Chico Buarque).

“Quem guardou o meu futuro?  
Quem guardou o meu futuro?  
Quem guardou o meu futuro, me dê”  
(*Receita da felicidade* - Ednardo).

“A água com areia brinca na beira do mar  
A água passa e a areia fica no lugar”  
(*It's a long way* – Caetano Veloso).

No primeiro episódio de *Ulysses*, temos, então, um sacerdote que inicia um teatro de missa festiva em um dia de luto, o que faz Stephen se lembrar de que precisa se assumir como um sacerdote da imaginação. Temos, também, Haines, um inglês – colonizador - que julga ter compaixão e entender a Irlanda colonizada. O falso sacerdote irlandês, Buck Mulligan, faz piadas para o colonizador inglês Haines, remetendo à concepção de James Joyce de que os irlandeses têm sido bobos da corte para os ingleses. Haines julga ter uma explicação teológica para *Hamlet*, o que reforça, para Stephen, a necessidade de que, em sua estreia como sacerdote da imaginação, esteja inclusa a sua própria teoria sobre a tragédia de Shakespeare para mostrar que ele, como colonizado, entende da cultura do colonizador e a ressignifica com elementos da religião e do cotidiano dos irlandeses.

Todavia, por hora, a estreia de Stephen não acontece, pois o conjunto formado por ele e o fantasma da sua mãe estão cansados de manhã. Cansado demais para concretizar sua vocação artística, Stephen, em sua *chora*, acaba cedendo ao desejo de retornar ao estágio anterior, quando ainda era um artista embrionário. Kristeva explica que, no período inicial da vida, até mesmo as descargas de energia da criança a orientam para o corpo da mãe (KRISTEVA, 1974, p. 26-7). É por isso que, estando Stephen em uma *chora* semiótica, nos três primeiros episódios de *Ulysses* encontramos rememorações de quando ele era um menino, ou, de quando ele era um embrião de artista junto à mãe, mostrando sua tendência de retorno à sua fase embrionária do romance anterior. Para além das lembranças, Stephen decide assumir que é o mesmo de Conglowes - sua escola na infância - e continua seu dia 16 de junho de 1904 não só lembrando, mas, de fato, *re-membering* o Stephen do passado. Essa decisão pode ser vista, no primeiro episódio do romance, quando Stephen percebe que Mulligan deixou a vasilha com espuma esquecida no parapeito. Ele hesita entre deixar a vasilha onde está ou levá-la para baixo:

Foi até ela, segurou-a nas mãos por um momento, sentindo-lhe o frio, cheirando a baba mole da espuma em que se cravava o pincel. Assim eu levei a naveta de incenso no dias de Conglowes. sou outro agora e no entanto o mesmo. Um criado também. Um servo de um criado (JOYCE, 2016a, p. 108)<sup>98</sup>.

Ao invés de se assumir como o adulto de 1904, Stephen diz que é “no entanto o mesmo” de Conglowes, ou seja, o mesmo de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, romance de sua gestação como artista. É essa a postura que ele assume a partir desse episódio inicial do romance.

Tem início, então, o segundo episódio, quando Stephen vai trabalhar como professor em uma escola. Mesmo estando em sala de aula como professor de História, ele se vê como um aluno de Conglowes. Isso fica evidente ao final da aula. Restou em sala um aluno de nome Sargent para cumprir as recomendações do diretor de fazer atividades extra e apresentá-las ao professor Dedalus, o qual tem a seguinte conversa com a criança:

- Você consegue fazer sozinho? Stephen perguntou.  
- Não, senhor.

Feio e inútil: peçoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um jeito de lesma. E no entanto alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertebrada lesma achatada. Ela amara seu fraco sangue aguado drenado do seu próprio. Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida? O corpo prostrado da mãe o inflamado Columbano em seu zelo sagrado saltou. Ela não

---

<sup>98</sup> “He went over to it, held it in his hands awhile, feeling its coolness, smelling the clammy slaver of the lather in which the brush was stuck. So I carried the boat of incense then at Conglowes. I am another now and yet the same. A servant too. A server of a servant” (JOYCE, 2010, p. 11).



era mais: o trêmulo esqueleto de um graveto queimado no fogo, um odor de jacarandá e cinzas úmidas. Ela o salvara de ser pisoteado e havia ido mal, mal tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu (JOYCE, 2016a, p. 128-9).<sup>99</sup>

Stephen se identifica com Sargent, e seus pensamentos acerca da fraqueza do aluno culminam em memórias da sua própria infância, quando ele ainda contava com a proteção materna. Stephen pensa no papel da mãe para um menino fraco, o que evidencia que, no momento do espelhamento, a imagem que Stephen tem de si não é a de um adulto, professor, mas é construída a partir de memórias da infância. Ao ver um aluno cuja idade corresponde à que ele tinha quando estudante de Conglowes, período de sua vida que nos foi detalhadamente narrado em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, Stephen se identifica com ele. Por fim, pensa: “*Amor matris*: genitivo subjetivo e objetivo. Com seu sangue fraco e seu leite soroazedo ela o havia alimentado e escondido da vista dos outros seus cueiros. Como ele era eu, esses ombros caídos, essa falta de graça. Minha infância se curva a meu lado” (JOYCE, 2016a, p. 129)<sup>100</sup>. Aqui fica clara a metáfora de Ellmann sobre o *Retrato* ser o romance de uma gestação. Fica clara, também, a ideia de *Ulysses* ser um corpo. Stephen é, no início de *Ulysses*, uma espécie de abjeto em *chora* semiótica, visto que ele faz menção aos cueiros, utilizados logo nos primeiros dias de vida para que o bebê se sinta tão confortável quanto estava no útero. Após se lembrar do período em que usava cueiros, Stephen se refere à sua infância, o que estabelece um paralelo entre a infância, narrada em *Retrato*, e a sensação de estar no útero da mãe, que é como o abjeto artístico que ele é, agora, gostaria de se sentir. Em outras palavras: ele, agora, sendo um artista recém-nascido, se sente o artista embrionário que era quando criança e estudante de Conglowes. A seguir, ele se dirige à praia de Sandymout. É como se, após se sentir, novamente, o aluno de Conglowes, tivesse chegado a hora de reviver o momento em que se descobriu como artista, momento que, como vimos, aconteceu em uma praia.

Retomemos, aqui, as metáforas lacanianas de fronteira e litoral. A primeira se refere ao encontro entre dois mundos homogêneos, ao passo que a segunda se refere à conjugação e, ao

---

<sup>99</sup> “- Can you do them yourself? Stephen asked.

-No, sir.

Ugly and futile: lean neck and tangled hair and a stain of ink, a snail’s bed. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot, a squashed boneless snail. She had loved his weak watery blood drained from her own. Was that then real? The only true thing in life? His mother’s prostate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode. She was no more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, the odour of rosewood and wetted ashes. She had saved him from being trampled under foot and had gone, scarcely having been. A poor soul gone to heaven” (JOYCE, 2010, p. 25-6).

<sup>100</sup> “*Amor matris*: subjective and objective genitive. With her weak blood and wheysour milk she had fed him and hid from sight of others his swaddling bands. Like him was I, these sloping soulders, this gracelessness. My childhood bends besides me” (JOYCE, 2010, p. 26).

mesmo tempo, separação entre dois mundos heterogêneos, “permitindo ao mesmo tempo tornar presente a ausência de uma medida comum entre, por exemplo, o terreno do sólido e a fluidez do líquido”. Para Lacan, a descontinuidade é, então, inevitável na passagem de um campo a outro (LACAN, 2003). Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, ao ver a mulher na praia, Stephen se afasta abruptamente e não passa pelo litoral lacaniano, pela descontinuidade. Porém, no terceiro episódio de *Ulysses*, Joyce faz com que Stephen retorne ao mar justamente para que a descontinuidade seja enfim experienciada.

Separar e conjugar, impossibilidade de passagem de um campo a outro sem descontinuidade: é isso que Stephen ainda não viveu quando o terceiro episódio de *Ulysses* tem início. Em sua concepção, sua saída de casa já marcaria a sua formação artística, sua libertação das exigências religiosas, inclusive do sentimento de culpa. Uma vez que não foi como almejado, nesse momento ele deseja uma das duas possibilidades: a primeira é ir adiante, se assumir como deus e artista sem passar por essa descontinuidade que Lacan teoriza; a segunda é regredir aos momentos em que ele se reconheceu como artista. No segundo episódio, Stephen, diante do aluno Sargent, experimentou a experiência de ser como era em Conglowes. Todavia, ele não quer permanecer nessa fase da infância em que ele ainda tinha dúvidas sobre nome e identidade; o que ele quer é retornar para quando ele começou a ter certeza de que o seu sobrenome Dedalus teria um equilíbrio perene com sua identidade. Tomado por esse desejo, ele retorna à praia, cenário em que se descobriu como artista.

Estando na praia, as palavras de Mulligan e de Haines, ditas mais cedo, ecoam nos seus pensamentos. Primeiro, as falas de Mulligan sobre o mar:

Agora. Olharomar. O tempo todo lá sem você: e sempre será, mundo sem fim.  
Desceram pela escada do Leahy’s Terrace prudentes, frauenzimmer: e pela praia em prateleiras flácidos seus pés espalhados na areia úmida sumindo. Como eu, como Algy, descendo até nossa mãe poderosa (JOYCE, 2016a, p. 141).<sup>101</sup>

Percebe-se que o jovem vê o mar como uma mãe poderosa. Mais do que isso, Stephen se sente olhado pelo mar e deseja morrer nele: “Maroutro, aqui, olhos castanhos salazuis. Morrer no mar, a mais doce das mortes que o homem conhece” (JOYCE, 2016a, p. 158).<sup>102</sup> Essa relação

---

<sup>101</sup> “See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end.

They came down the steps from Leahy’s terrace prudently, Frauenzimmer: and down the shelving shore flabbily their splayed feet sinking. in the silted sand. Like me, like Algy, coming down to our mighty mother (JOYCE, 2010, p. 34-5).

<sup>102</sup> “A seachange this, brown eyes saltblue. Seadeath, mildest of all deaths known to man” (JOYCE, 2010, p. 46).

de Stephen com o mar, o qual representa, para si, a figura materna, confirma seu desejo de retornar ao corpo materno. Em seguida, vêm os pensamentos sobre o que Haines disse:

Criação a partir do nada. O que ela tem na bolsa? Um aborto com o cordão umbilical dependurado, abafado em lã rude. Os cordões de todos se ligam na origem, feixentrecente cabo de toda a carne. É por isso que os monges místicos. Quer ser como os deuses? Olha para o omphalos. Alô. É o Kinch. Me ligue com Edenville. Alefm alfa: zero, zero, um.  
Esposa e parceira de Adão Kádmon: Heva, nua Eva. Não tinha umbigo. Olhe. Barriga imaculada, inchada cheia [...] Ventre do pecado.  
Eventrado da escuridão pecada eu fui também, feito e não gerado. Por eles, um sujeito com minha voz e meus olhos e uma mulherfantasma com cinzas no hálito (JOYCE, 2016a, p. 142).<sup>103</sup>

Esses são os pensamentos sobre o que Haines disse. Quando o inglês comenta de uma criação a partir do nada, ele verbaliza uma heresia católica, como já comentado, e, também, uma heresia na concepção de Stephen, pois vai contra a forma que ele concebe a produção artística. Stephen pensa que os cordões de todos se ligam na origem, que é algo que perpassará todo o romance: a ideia do feminino como origem, logo, como destino necessário, visto que os personagens têm um olhar para o passado e o objetivo de retorno.

Bem, e o retorno chega a Adão e Eva, personagens do Antigo Testamento que são, na tradição cristã, figuras de Jesus e Maria. Stephen lembra, então, que ele também provém de um ventre do pecado, como o de Eva, e não de um ventre santo, como o de Maria e que, por conseguinte, ao contrário de Jesus, ele, Stephen Dedalus, é criado e não gerado. Ao mencionar quem o gerou, Stephen se lembra do pai, que parece com ele fisicamente, e da mãe, que é mencionada já como um fantasma. Stephen percebe que não conseguiu fugir de seu pai terreno, que, assim como Deus, permanece em sua vida como uma voz: “Você puxou ao teu pai. Reconheci a voz” (JOYCE, 2016a, p. 149)<sup>104</sup>. Além da voz, seus próprios olhos são como os do pai: “eu fui também, feito e não gerado. Por eles, um sujeito com minha voz e meus olhos e uma mulherfantasma com cinzas no hálito” (JOYCE, 2016a, p. 142).<sup>105</sup> Stephen reconhece a

---

<sup>103</sup> “Creation from nothing. What has she in the bag? A misbirth with a trailing navelcord, hushed in ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. That is why mystic monks. Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, noutht, one. Spouse and helpmate of Adam Kadmon.: Heva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish, bulging big [...] Womb of sin. Wombed in sin darkness I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghost-woman with ashes on her breath (JOYCE, 2010, p. 35).

<sup>104</sup> “You’re your father’s son. I know the voice” (JOYCE, 2010, p. 40).

<sup>105</sup> “I was too, made not begotten. By them, the man with my voice and my eyes and a ghost-woman with ashes on her breath” (JOYCE, 2010, p. 35).

voz e os olhos como características de Simon Dedalus que ele herdou. Com isso, ele é semelhante ao seu pai terreno.

Refletindo sobre sua história, Stephen percebe que, como consequência de sua mudança brusca, surgiram os sentimentos de culpa que o aproximam de Deus: “E a culpa? Como eu sou. Como eu sou. Tudo ou não de todo” (JOYCE, 2016a, p. 157).<sup>106</sup> Por fim, percebe que, além de não ter fugido do pai terreno, ele também continua em posição de pecador diante do pai divino e, o pior, ainda não se tornou deus da criação, como ele almejava. Quanto a se tornar sacerdote da imaginação, também não conseguiu. Volta à mente de Stephen seu estranhamento diante do espelho oferecido por Mulligan de manhã, quando percebeu que sua imagem de adulto comum e sozinho, seu nome Dedalus e sua identidade não se equilibravam. Ele, então, se refugia na lembrança do tempo em que, quando se olhava no espelho, ao invés de se estranhar, ele se reverenciava:

Primo Stephen, tu jamais serás santo. Ilha de santos. Você era formidável pio, não era? Você rezava à Virgem Santa para não ficar com o nariz vermelho. Você rezou ao diabo na Serpentine Avenue para a viúva atarracada ali na frente erguer anda mais a roupa da rua molhada. O si, certo! Venda a alma por essas coisas, vamos, trapos tintos alfinetados numa dona. Mais conte, mais sempre! Em cima do bonde de Howth sozinho gritando para a chuva: mulheres peladas! E essa agora, hein? E essa agora o que? Afinal para que elas foram inventadas? Lendo duas páginas de cada um de sete livres toda noite, hein? [...] Eu era novo. Você fazia reverências pra tua imagem no espelho, um passo à frente para aplaudir compenetrado, rosto marcante. Viva o idiota desgraçado! Vivaa! Ninguém viu: não conte a ninguém. Livros que você ia escrever como títulos [...] Lembra das tuas epifanias em folhas ovais verdes, profundamente profundas, cópias a serem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria? (JOYCE, 2016a, p. 145).<sup>107</sup>

Aqui está uma recapitulação de toda a trajetória de Stephen, que já vimos em *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Primeiro, ele era pio, fiel a Deus. Em seguida, retira o foco de Deus e começa a rezar para a Virgem Maria. Depois vem o desejo pelo corpo das mulheres, o que o levou a crer que estava se comunicando com o diabo, tão preso ele estava às concepções de

---

<sup>106</sup> “And the blame? As I am. As I am. All or not at all” (JOYCE, 2010, p. 45).

<sup>107</sup> “Cousin Stephen, you will never be a saint. Isle of saints. You were awfully holy, weren’t you? You prayed to Blessed Virgin that you might not have a red nose. You prayed to the devil in Serpentine avenue that the fubsy widow in front might lift her clothes stilll more from the wet street. *O si, certo!* Sell your soul for thatm do, dyed rags pinned round a squaw. More tell me, more still! On the top of the Howth tram alone crying to the rain: *naked women!* What about that, eh? What about what? What else were they invented for? I was young. You bowed to yourself in the mirror, stepping forward to applause earnestly, striking face. Hurray for the Goddamned idiot! Hray!No-one saw: tell no-one. Books you were going to write with letters for titles. [...]Remember your epiphanies on green oval leaves, deeply deep, copies to be sent if you died to all the great epiphanies of the world, including Alexandria?” (JOYCE, 2010, p. 37).

pecado dos padres. Por fim, ele começa a pensar na vida artística. Isso mostra como, não podendo ser o mártir Stephen, ele resolve ser o artista Dedalus.

Stephen se reverenciava no espelho quando era novo porque acreditava em seu futuro como um escritor que teria os livros em “todas as grandes bibliotecas do mundo”. O que Dedalus deseja é se olhar no espelho e se reverenciar, novamente. Para isso, ele precisa ser o sacerdote da imaginação. Como sua última mudança de adolescente religioso para artista foi falha, chega a hora de, finalmente, não evitar mais o litoral, de permanecer nele para viver essa transição artística. Por isso, ao invés de se afastar bruscamente, ao invés de procurar estar apenas em local firme, com areia sob os pés, dessa vez ele enfim se coloca no litoral, conforme metaforizado nas seguintes frases: “A areia granulosa sumira de sob seus pés. Suas botas pisavam de novo um forro úmido estralejante, conchas-facas, pedrisco triscante, que no pedrisco inumerável bate, madeira crivada por gusanos” (JOYCE, 2016a, p. 146).<sup>108</sup> Aqui, nota-se que o momento vivido por Stephen é de estar exatamente nesse litoral, em que se sente a areia sob os pés mas, logo em seguida, vem a onda, e a sensação de firmeza desaparece a ponto de ele pensar: “Se eu tivesse terra embaixo dos pés” (JOYCE, 2016a, p. 153).<sup>109</sup> Estando nesse litoral, ele rememora os momentos do seu passado:

Tinha se aproximado da beira do mar e areia molhada batia-lhe as botas. O novo ar o saudava, arpejando em nervos bárbaros, brisa de bárbaro ar de sementes de brilho. Aqui, eu não vou caminhar até o naviofarol Kish, não é? Parou de repente, seus pés começando a afundar lentos no solo trepidante. Volte.

Voltando-se, examinou a praia ao sul, seus pés de novo lentos afundando em cavidades mais recentes. A fria sala abobadada da torre aguarda. Pelas barbancas os feixes de luz se movem permanentemente, lenta e permanentemente como meus pés afundam, rastejando crepusculejantes pelo chão, mostrador (JOYCE, 2016a, p. 150).<sup>110</sup>

A cena de Stephen no litoral conta com uma flor desabrochando, a qual ele imagina a partir do formato que sua urina forma na água: “espumempoça flutuante, flor desabrochando” (JOYCE, 2016a, p. 158).<sup>111</sup> É nesse litoral, com essa imaginária flor desabrochando, que deixamos

---

<sup>108</sup> “The grainy sand had gone from under his feet. His boots trod again a damp crackling mast, razorshells, squeaking pebbles, that on the unnumbered pebbles beats, wood sieved by the shipworm” (JOYCE, 2010, p. 37-8).

<sup>109</sup> “If I had land under my feet” (JOYCE, 2010, p. 42).

<sup>110</sup> “He had come nearer the edge of the sea and wet sand slapped his boots. The new air greeted him, harping in wild nerves, wind of wild air of seeds of brightness. Here, I am walking out to the Kish lightship, am I? He stood suddenly, his feet beginning to sink slowly in the quaking soil. Turn back.

Turning, he scanned the shore south, his feet sinking again slowly in new sockets. The cold domed room of the tower waits. Through the barbicans the shafts of light are moving ever, slowly ever as my feet are sinking, creeping duskward over the dial floor” (JOYCE, 2010, p. 41).

<sup>111</sup> “widely flowing, floating foampool, flower unfurling” (JOYCE, 2010, p. 45).

Stephen e o dia recomeça para acompanharmos o 16 de junho de 1904 de Leopold Bloom. O que significa deixarmos uma flor desabrochando para acompanhar o início do dia de um personagem cujo nome é Bloom? Afinal, o que há em um nome?

## CAPÍTULO 2

### ESTE É O MEU CORPO!

“Eu sou um homem qualquer  
Estou querendo saber  
Se dá pra gente viver  
Se dá pra sobreviver”

(*Planeta Blue* – Milton Nascimento).

“Sou um homem comum  
Qualquer um  
Enganando entre a dor e o prazer  
Hei de viver e morrer  
Como um homem comum  
Mas o meu coração de poeta  
Projeta-me em tal solidão  
Que às vezes assisto  
A guerras e festas imensas  
Sei voar e tenho as fibras tensas  
E sou um  
Ninguém é comum  
E eu sou ninguém”

(*Peter Gast* – Caetano Veloso).

#### 2.1 A EUCARISTIA-ESPELHO

“Acordei pensando em nós  
[...]  
Lembrei de não chorar  
O tempo que passou”  
(*Boa sorte* - Beto Guedes).

“Eu vi a mulher preparando outra pessoa  
O tempo parou pra eu olhar para aquela barriga”  
(*Força Estranha* - Caetano Veloso).

O que seria o correspondente, em *Ulysses*, à finalização da *chora* semiótica de Stephen, com a irrupção da sua linguagem ou com o proferimento de sua palestra sobre *Hamlet*, que representa a concretização de sua vocação artística, veremos ainda alguns capítulos depois. O que Joyce faz, após os três primeiros episódios do romance, é deixar Dedalus nesse litoral, e, em seguida, voltar o relógio de *Ulysses* para 8 horas da manhã novamente para recomeçarmos o dia 16 de junho de 1904 com Leopold Bloom, o qual, ao contrário do silencioso Stephen, é

comunicativo a ponto de ser, inclusive, um publicitário, ou seja, alguém cuja profissão é justamente trabalhar com linguagem com fins de atrair outrem.

Ouçamos a primeira fala de Leopold Bloom em uma conversa animada e carinhosa com a gata enquanto prepara o café da manhã:

Ah, olha só você aí, o senhor Bloom disse, voltando-se do fogo.  
[...]  
-Leite pra gatinha, ele disse.  
[...]  
-Medo das galinhas elas tem, ele disse zombando. Medo das cococós. Nunca vi uma gatinha tão estúpida quanto essa gatinha aqui (JOYCE, 2016a, p. 163).<sup>112</sup>

Bloom conversa e serve alimentos para a gata e, depois, para a sua esposa Molly Bloom. A diferença entre Stephen e Leopold se evidencia, então, logo nas primeiras falas e, também, no fato de que a figura feminina que aparece no início do dia de Leopold é sua esposa Molly Bloom, em contraposição à figura feminina de Dedalus que é sua mãe. Isso indica que Bloom não está mais em uma *chora* semiótica, como Stephen, que ainda não se sente um corpo, mas já é um sujeito e se reconhece como tal. Por conseguinte, a partir desse episódio, o próprio romance já começa a se reconhecer como um corpo.

Ao acompanharmos o dia 16 de junho de 1904 de Leopold Bloom, percebemos que, apesar das diferenças, ambos os personagens têm, em comum, a construção identitária a partir de mulheres. Analisemos a cena em que Leopold Bloom contempla a mesma nuvem que Stephen, na mesma hora:

Pra provocar chuva. Assim na terra como no céu.  
Uma nuvem pôs-se a cobrir o céu inteiro lenta inteiramente. Cinza. Longe.  
Não, não é assim. Uma terra estéril, vazio baldio. Lago vulcânico, o mar morto: sem peixe, nem alga, fundo afundado na terra. Vento algum ia ser capaz de erguer aquelas ondas, metal cinza, águas turvas venenosas. Enxofre invocaram chovendo: as cidades da planície: Sodoma, Gomorra, Edom. Todos nomes mortos. Um mar morto em uma terra morta, cinza e velha (JOYCE, 2016a, p. 171).<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> “-O, there you are, Mr Bloom said, turning from the fire.

[...]

-Milk for the pussens, he said.

[...]

-Afraid of the chickens she is, he said mockingly. Afraid of the choockchooks. Never saw such a stupid pussens as the pussens” (JOYCE, 2010, p. 48).

<sup>113</sup> “To provoke the rain. On earth as it is in heaven.

A cloud began to cover the sun wholly slowly Grey. Far.

No, not like that. A barren land, bare waste. Volcanic lake, the dead sea: no fish, weedless, sunk deep in the earth. No wind would lift those waves, frey metal, poisonous foggy waters. Brimstone they called it raining down: the cities of the plain: Sodom, Gomorrah, Edom, All dead names. A dead sea in a deal land, grey and old” (JOYCE, 2010, p. 54).



Semelhante a Stephen, a nuvem conduz os pensamentos de Leopold a Javé e seus castigos narrados no Antigo Testamento. Bloom pensa: “assim na terra como no céu”. A nuvem, como Deus, está nos dois lugares, terra e céu. Ele pensa em Sodoma e Gomorra que estão no episódio de *Gênesis* em que Deus destrói cidades em função do mau comportamento dos seus habitantes, semelhante ao que se teve no dilúvio em que Noé construiu a arca. Dessa vez, porém, o castigo não vem em forma de água. Em *Gênesis* 19, 24-25, lê-se: “Javé fez chover do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra, destruindo essas cidades e toda a planície com os habitantes da cidade e a vegetação do solo. A mulher de Ló olhou para trás e se transformou em uma estátua de sal” (BÍBLIA, 2011, p. 30). Em seguida, em *Deuteronômio* 29, 22, lê-se, sobre Sodoma e Gomorra, que era “terra queimada onde não se semeia e nada brota nem cresce” (BÍBLIA, 2011, p. 220). Percebemos que a mesma nuvem que causou o conflito emocional em Stephen fez com que Bloom também se lembrasse da figura do Deus de vinganças; particularmente, da sua ação contra o povo de Sodoma e Gomorra. Nisso ele se assemelha a Stephen que, desde criança, tem a imagem do Deus pai como um castigador e se lembrou dele ao ver a nuvem cobrindo o sol. A mulher de Ló foi castigada por Javé por olhar para trás, que é justamente o que os personagens de James Joyce fazem. Como vimos, Stephen está sempre olhando para trás, para quando ele era um artista embrionário, e Bloom também é assim, conforme veremos nas próximas páginas deste trabalho.

Após esse passeio em que vê a nuvem, Bloom volta para casa e, ao receber as correspondências, deduz que uma delas, remetida por Blazes Boylan e endereçada a sua esposa Molly Bloom, é o agendamento de um encontro sexual com o pretexto de um ensaio musical. Certo disso, Leopold tenta ocupar seu dia e evitar sua própria casa. Um dos seus primeiros destinos é a entrada em uma igreja na qual está sendo celebrada uma missa. Vimos que *Ulysses* começa com uma encenação de missa por Mulligan e, no momento que seria a comunhão, Stephen olha no espelho, representação da eucaristia, e não se reconhece. Joyce faz com que essa missa encenada no primeiro episódio, na qual houve o estranhamento de Stephen diante do espelho, tenha continuação em uma missa real que Bloom começa a assistir no momento da comunhão, ou seja, exatamente no momento em que a missa teatral de Mulligan causou todos os questionamentos em Stephen acerca de sua identidade e de sua vocação artística.

A entrada na igreja é parte do itinerário de Leopold Bloom, o qual, não sendo católico, não vê nenhuma sacralidade no rito e entra no local apenas por acaso. Na verdade, nós, leitores de James Joyce, sabemos que não foi por acaso, mas sim para estabelecer um paralelo entre a

reação de Stephen diante de uma representação teatral da eucaristia e a reação de Bloom diante da eucaristia real, que, para ele que não crê, é, também, simplesmente uma representação teatral.

Passemos à leitura da cena:

Alguma coisa acontecendo: algum sodalício. Pena tão vazio. Um bom lugar discreto pra ficar perto de alguma moça. Quem é o meu vizinho? Entupida de hora em hora ao som de música lenta. Aquela mulher na missa do galo. Sétimo céu. Mulheres ajoelhadas nos bancos com cabrestos carmesins em volta do pescoço, cabeças curvadas. Uma leva se ajoelhava na balaustrada do altar. O padre foi passando por elas, murmurando, com a coisa na mão. Parava em cada uma, tirava uma comunhão, sacudia um pingo ou dois (elas ficam na água?) dela e colocava direitinho na boca da mulher. Chapéu e cabeça afundavam. Aí a próxima: uma velha pequenininha. O padre se curvou pra colocar naquela boca, murmurando o tempo todo. Latim. A próxima. Abra a boca e feche os olhos. O quê? Corpus. Corpo. Cadáver. Boa ideia o latim. Atordoado primeiro. Asilo dos moribundos. Parece que elas não mastigam; só engolem (JOYCE, 2016a, p. 197)<sup>114</sup>

O negócio é se você acredita mesmo (JOYCE, 2016a, p. 198).<sup>115</sup>

A cena da comunhão se torna, para Bloom, uma cena erótica que o remete a um momento erótico com sua esposa, Molly, visto que, imediatamente após ter imaginações sexuais, ele personaliza a mulher de sua imaginação ao mencionar sua esposa vestida como uma beata:

A Molly me disse uma vez que eu perguntei. Infelizmente o homem sucumbe: ou não: infelizmente o homem sofre, é isso. E a outra? Indivíduo nu rasgado inteiro. Um encontro no domingo depois do terço. Não negue o meu pedido. Aparece com um véu e uma bolsa preta. Luscofusco e a luz trás dela. Ela podia estar aqui com uma fita no pescoço e fazer a outra coisa do mesmo jeito (JOYCE, 2016a, p. 198-9).<sup>116</sup>

Leopold, então, consegue enxergar a eucaristia como um espelho do seu próprio falo, de modo que a comunhão se torna a representação da união do seu corpo com o de uma mulher. Enquanto Dedalus se estranha no espelho por não ver a imagem da mãe, Bloom consegue ver, na eucaristia, o espelho de si mesmo em uma relação sexual com uma mulher; precisamente a sua esposa Molly Blom. A missa da qual Stephen participou teve seu momento problemático

---

<sup>114</sup> “Something going on: some sodality. Pity so empty. Nice discreet place to be next some girl. Who is my neighbour? Jammed by the hour to slow music. That woman at midnight mass. Seventh heaven. Women knelt in the benches with crimson halters round their necks, heads bowed. A batch knelt as the altar rails. The priest went along by them, murmuring, holding the things in his hands. He stopped at each, took out a communion, shook a drop or two (are they in the water?) off it and put it and put it nearly into her mouth. Her hat and head head sank. Then the next one: small of woman. The priest bent down to put it into her mouth, murmuring all the time. Latin. The next one. Shut your eyes and open your mouth. What? *Corpus*. Body. Corpse. Good idea the Latin. Stupefies them first. Hospice for the dying. They don’t seem to chew it; only swallow it down” (JOYCE, 2010, p. 71).

<sup>115</sup> “Things is if you really believe it” (JOYCE, 2010, p. 72).

<sup>116</sup> “Molly told me one time I asked her. I have sinned: or no: I have suffered, it is. And the other one? Iron nails ran in.

Meet one Sunday after the rosary. Do not deny my request. Turn up with a veil and black bag. Dusk and the light behind her. She might be here with a ribbon round her neck and do the other thing all the same on the sly” (JOYCE, 2010, p. 72).

quando Mulligan estava encenando a comunhão. O que incomoda Stephen é a ausência de um milagre na imagem refletida no espelho, que mostra apenas um homem comum, ao passo que Bloom, estando em uma missa real, é cético quanto ao milagre divino da eucaristia e mentaliza um espelho que reflete um ato humano, a saber, um ato sexual entre ele e Molly. Em outras palavras, Stephen, diante do espelho humano, sente falta de um milagre divino; Bloom, diante do milagre divino, sente falta do espelho humano. Por fim, a missa de Mulligan é tão teatral para Stephen quanto a missa real o é para Leopold Bloom.

Franco Moretti defende a ausência de milagres no dia de Bloom:

Durante os passeios de Bloom, o acaso traz à tona uma quantidade infindável de coisas e ideias. Porém, não há nenhuma jornada a terras desconhecidas: tudo é familiar, terrestre, banhado pelo sol de meio dia. Na mente de Bloom, mesmo quando ele está distraído – na verdade, *precisamente* porque sua mente está distraída, logo receptiva – nós encontramos apenas *o que existe no mundo*: uma imensidade de coisas, mas nenhum milagre<sup>117</sup> (MORETTI, 1996, p. 141).<sup>118</sup>

Acrescento, à defesa de Moretti, a possibilidade de que, para Bloom, ocorrem, sim, milagres, porém inversos aos milagres do catolicismo, uma vez que os milagres de Bloom partem do divino para o humano. É o caso dessa cena da missa, em que a eucaristia – o corpo divino – se torna um espelho que reflete o corpo humano. Enquanto Stephen não crê que o espelho utilizado por Mulligan seja uma eucaristia por não revelar a sua identidade conforme ele concebe, Bloom crê que a eucaristia usada na missa é um espelho que reflete o seu próprio órgão sexual. Joyce, para garantir a comicidade do momento, deixa pairar a dúvida se é apenas a imaginação de Bloom ou se esse milagre inverso realmente aconteceu. Vejamos: ao final da missa, Bloom observa: “Olha só. Será que esses dois botões do meu colete estavam abertos o tempo todo” (JOYCE, 2016a, p. 202).<sup>119</sup> Ao se levantar e perceber que estava com dois botões abertos, Bloom dá mais força às leituras que fundem sexualidade e rito religioso: “ele estava se *expondo* em plena igreja” (GALINDO, 2016, p. 114). Então, para além da imaginação sexual de Bloom, de certa forma, há uma brincadeira joyceana: será que realmente houve o milagre inverso, no qual a eucaristia se fez espelho e, de fato, refletiu o órgão sexual do protagonista? A resposta, o próprio Bloom nos fornece: “O negócio é se você acredita mesmo” (JOYCE, 2016a, p.

---

<sup>117</sup> Tradução minha.

<sup>118</sup> “During Bloom’s walks, chance brings to light an endless quantity of things and ideas: but there is no journey to unknown lands – everything is familiar, earthly, bathed in a noontday light. In Bloom’s mind, even when it is distracted – indeed, precisely because it is distracted, hence particularly receptive – we find only what already exists in the world: a whole host of things, but no miracles” (MORETTI, 1996, p. 141).

<sup>119</sup> “Hello. Were those two bottoms of my waitcoat open all the time” (JOYCE, 2010. p. 74).

198).<sup>120</sup> Retomando a frase do filme *Orphée*, de Jean Cocteau (1950), em se tratando de espelhos, “não é questão de compreender. É questão de crer”<sup>121</sup>.

Depois da missa, Bloom decide tomar um banho. Acompanhem-lo:

Não vai durar. Sempre passando, a corrente da vida, que na corrente na vida traçamos nos é mais caro que tudo.

Bom um banho agora: calha de água clara, esmalte fresco, caudal suave e tépido. Este é o meu corpo.

Ele anteviu seu corpo pálido reclinado nela todo, nu, em ventre cálido, unguído por fragrante sabonete derretido, suave lavado. Viu seu tronco e seus membros marolondulados sustentados, boiando leves para cima, amarelimão: seu umbigo, botão de carne: e viu os negros cachos emaranhados de seu tufo flutuando, flutuantes pelos do caudal em torno do murcho pai de milhares, uma lângua flor flutuante (JOYCE, 2016a, p. 206).<sup>122</sup>

Contemplando seu próprio pênis, Bloom imagina uma flor flutuante, assim como a que Stephen imaginou no seu litoral, no final do episódio três. Qual seria a relação entre essas duas flores imaginárias florescendo na água? De acordo com os esquemas fornecidos por Joyce a Carlos Linati e a Stuart Gilbert (JOYCE *apud* ELLMANN, 1974), o banho de Bloom termina às 10 horas. Sua próxima aparição no romance é às 11 horas, no velório, de modo que há um furo no dia de Bloom entre 10 e 11 horas. Esse intervalo é exatamente o tempo que Stephen permanece no litoral e em que ele equipara a sua urina no mar a uma flor desabrochando. Em seguida a isso, temos uma descontinuidade no dia de Stephen também. Ou seja, às 10 horas, após Bloom, na banheira, associar o seu falo a uma flor desabrochando e flutuando, há uma lacuna no dia dele - entre 10 e 11 horas-, a qual pode ser preenchida com a cena de Stephen no litoral. Similarmente, às 11 horas, após Stephen imaginar a flor desabrochando, há, também, uma descontinuidade no seu dia e, sem muitos detalhamentos, ficamos sabendo que ele depois é visto por Bloom em algum horário entre 11 horas e meio dia. A explicação para isso é que a metáfora do desabrochar da flor em um litoral é o processo principal do romance. Há esses furos após os personagens imaginarem flores desabrochando como forma de mostrar que é nas descontinuidades que florescem o artista e a obra de arte. O próprio Bloom pensa algo

---

<sup>120</sup> “Things is if you really believe it” (JOYCE, 2010, p. 72).

<sup>121</sup> “Il ne s’agit pas de comprendre. Il s’agit de croire” (COCTEAU, 1950).

<sup>122</sup> “Won’t last. Always passing, the stream of life, which in the stream of life we trace is dearer than them all  
Enjoy a bath now: clean trough the water, cool enamel, the gentle tepid stream. This is my body,  
He foresaw his pale body reclinéd in it at full, naked, in a womb of warmth, oiled by scented melting soap, softly laved. He saw his trunk and limbs rippled over and sustained, buoyed lightly upward, lemon-yello: his navel, bud of flesh: and saw the dark tangled curls of his bush floating, floating hair of the stream around the limp father of thousands, a languid floating flower” (JOYCE, 2010, p. 77).

semelhante durante seu banho: “que na corrente na vida traçamos nos é mais caro que tudo” (JOYCE, 2016a, p. 206).<sup>123</sup> A certeza que Stephen tinha do equilíbrio entre identidade e nome entra em crise logo no início de *Ulysses*, diante do espelho de Mulligan. A figura de Bloom parece ser a personificação dessa impossibilidade de uma identidade consolidada; até mesmo o sobrenome Bloom remete a um processo de abertura, de se tornar algo, haja vista o verbo “bloom”, na língua inglesa, significar florescer.

A alusão a Bloom já surge, como vimos, antes de sua aparição, na cena de Stephen no litoral, para o qual ele retornou em uma forma de tentar novamente encontrar a mulher-pássaro se descobrir como artista, mas acabou sozinho, imaginando, a partir de sua urina, uma flor desabrochando. Essa flor imaginária reaparece também na mente de Bloom quando, na banheira, olhando para seu pênis, compara-o tanto a uma flor quanto à própria eucaristia, o que está implícito em sua afirmação “Este é o meu corpo”. Ao contrário do estranhamento de Stephen na primeira parte, ao qual atribuo o implícito questionamento “Este é meu corpo?”, Bloom, após a missa em que a eucaristia reflete seu pênis, ao tomar banho, vê o seu pênis novamente como sua própria eucaristia. A eucaristia, símbolo dos questionamentos identitários de Stephen, aparecer, em Leopold Bloom, associada ao seu pênis e a uma flor desabrochando na banheira, mostra que o equilíbrio identitário que Stephen busca é algo que dura um período limitado de tempo, como o desabrochar de uma flor, mas não permanece.

Stephen se estranha diante do espelho ao se ver como um adulto sozinho no presente, sem a mãe, o que mostra que sua identidade, em sua *chora* semiótica, está vinculada à da mãe ainda. Leopold também tem sua identidade vinculada a uma mulher, sua esposa Molly. Todavia, ao contrário do espelho-eucaristia da missa de Mulligan, que reflete Stephen como um corpo sozinho, a eucaristia-espelho da missa de Leopold reflete não o seu corpo sozinho, mas sim seu corpo em comunhão com Molly, o que seria uma imagem correspondente à identidade de Leopold, vinculada à esposa. Contudo, após a missa, na cena da banheira, Leopold contempla seu pênis sozinho, sem imaginá-lo junto a Molly, e, mesmo sendo a imagem de seu corpo sozinho, Bloom não a rejeita, mas afirma: “Esse é meu corpo”. Ao invés do estranhamento de Stephen diante da solidão do seu corpo, por não coincidir com sua identidade vinculada à mãe,

---

<sup>123</sup> “which in the stream of life we trace is dearer than them all” (JOYCE, 2010, p. 77).

Bloom, diante da solidão do seu corpo, não coincidente com sua identidade vinculada à de Molly, afirma tranquilamente que aquele é o seu corpo.

Por que as reações são diferentes? O espelho-eucaristia ser, para Bloom, primeiramente uma imagem erótica entre ele e Molly e, em outro momento, a imagem de seu pênis em um momento solitário, mostra que o equilíbrio entre imagem e identidade é como um ato sexual, em que os corpos se coincidem por um tempo, mas depois se separam para, quiçá em outro momento, coincidirem novamente. Bloom não tem o mesmo estranhamento de Stephen pois é alguém que já percebeu que a identidade é tão efêmera como um ato sexual e tão inacabado quanto o desabrochar de uma flor.

Convém salientar que o ponto alto da missa, para os católicos, é a transubstanciação. Também o é para Stephen, haja vista ele querer transubstanciar o cotidiano irlandês em arte. Todavia, para Bloom, o ponto alto não é a transubstanciação, mas sim a comunhão. Como vimos na cena da igreja, é no momento da comunhão que Bloom imagina o seu pênis alcançando o corpo de sua mulher. Isso porque o importante, para ele, não é transformar o mundo em arte. O mais importante, para Bloom, é a comunhão dos corpos e, por conseguinte, o que resulta dela: a reprodução. Enquanto Stephen quer ser o sacerdote da imaginação para transubstanciar a vida em arte, Bloom almeja uma comunhão do seu corpo com Molly que finde em uma gestação bem sucedida, diferente da última, que trouxe seu filho Rudy ao mundo por apenas alguns dias. O mal estar de Stephen decorre de ele não ter conseguido, ainda, transubstanciar o cotidiano irlandês em arte e de haver um usurpador, Buck Mulligan, que o consegue. O mal estar de Leopold Bloom decorre de ele não estar em comunhão com a esposa Molly e de haver um usurpador, Blazes Boylan que está.

É importante destacar que Bloom associa o ato sexual ao começo de uma vida. Bem, exatamente nesse dia 16 de junho de 1904, sua esposa estará em ato sexual com Blazes Boylan. Esses pensamentos de Bloom, do ato sexual como algo tão sagrado quanto a comunhão o é para os católicos, apontam a amplitude que a traição da esposa tem para ele, pois representa a comunhão de outro corpo com o de Molly e a possibilidade do começo de uma nova vida, fruto do ato sexual de Molly e Blazes. Em função disso, o receio de que o milagre da reprodução aconteça assombra os pensamentos de Bloom durante todo o dia com memórias do ato sexual, do parto e da morte do filho. As memórias de atos sexuais com Molly marcam momentos em que começou a existir a expectativa de seu filho com Molly vir ao mundo; as memórias do nascimento de Rudy seriam o momento em que o milagre da sua comunhão com Molly deu

certo, ao passo que a morte de Rudy, 11 dias depois, marca a triste constatação de que, na verdade, o milagre da reprodução não deu certo.

Há um paralelo entre o processo de gestação e nascimento de Rudy que não teve um final feliz, e o processo de gestação e nascimento de Stephen como artista, que também não deu certo. Como bem metaforizou Richard Ellmann, *Um Retrato do Artista quando Jovem* é a gestação do artista, de modo que o desfecho do romance é o nascimento do artista. Gestação e nascimento são os momentos que Leopold rememora da breve vida do seu filho, de modo que o início de *Ulysses*, em que Stephen está como um artista recém-nascido em uma *chora* semiótica, seria correspondente ao início da vida de Rudy. Com isso, vemos um indicativo de que Stephen pode, em algum momento, fazer as vezes do filho perdido de Leopold.

Há, então, uma correspondência entre o fracasso de Bloom em se tornar um pai de um filho vivo e o fracasso de Stephen em se tornar um artista, de modo que o filho, para Bloom, é o que lhe faz falta, enquanto para Stephen o que lhe faz falta é sua obra artística. Vejamos como essa correspondência é representada em algumas cenas do romance. A primeira é a cena em que, em diálogo com as expectativas de Stephen, de ser reconhecido como artista, Bloom, sem fazer esforços, é reconhecido por outrem como artista:

-É um sujeito culto e versátil, esse Bloom, ele disse seriamente. Não é desses que a gente vê todo dia...sabe...Tem um quê de artista o velho Bloom.

---

O senhor Bloom virava à toa páginas de *As terríveis revelações de Maria Monk*, depois de *A obra-prima de Aristóteles*. Impressão torta e borrada. Pranchas: bebês enrodilhados em úteros vermelhossangue que nem fígados de vaca no matadouro. Montes deles assim nesse momento no mundo inteiro. Todos forçando com o crânio para sair dali. Uma criança nasce a cada minuto em algum lugar. A senhora Purefoy (JOYCE, 2016a, p. 402-3).<sup>124</sup>

O processo reprodutivo é, para Bloom, o que o processo artístico é para Stephen. É o que se deduz desse trecho. Quando dizem que Bloom é artista, Joyce faz com que o protagonista veja

---

<sup>124</sup> "He's a cultured allround man, Bloom is, he said seriously. He's not one of you common or garden...you know... There's a touch bof the artist about old Bloom.

\*

Mr. Bloom turned over idly pages of *The Awful Disclosures o<sup>124</sup>f Maria Monk*, then of Aristotle's *Masterpiece*. Cooked botched print. Plates: infants cuddled in a ball in bloodred wombs like livers of slaughtered cows. Lots of them like that at this moment all over the world. All butting with their skulls to get ou of it. Chil born every minute somewhere. Mrs. Purefoy" (JOYCE, 2010, p. 211).

os livros e não se atente ao conteúdo. Como bom publicitário, ele se atenta à qualidade da impressão e, depois, pensa no que é, para ele, uma obra de arte: um bebê saindo do útero.

Assim como Stephen rememora os momentos da sua gestação como artista, Leopold rememora o início da gestação de Rudy, a partir do ato sexual em que provavelmente ele foi concebido:

Deve ter sido naquela manhã no Raymond Terrace ela estava na janela, olhando os dois cachorros fazendo aquilo perto do muro de chadegadaldade. E o sargento sorrindo lá de baixo. Ela estava com aquele vestido creme com o rasgão que ela nunca remendou.

Vamos brincar um pouquinho, Poldy. Meu Deus, eu estou morrendo de vontade.

Como começa a vida (JOYCE, 2016a, p. 209)

Silenciosamente à cabeceira da sepultura um outro enrolava a correia do caixão. Seu cordão umbilical.” (JOYCE, 2016a, p. 241).<sup>125</sup>

Mais tarde, em um enterro, Leopold rememora o momento do nascimento de Rudy como o início da sua morte: “Silenciosamente à cabeceira da sepultura um outro enrolava a correia do caixão. Seu cordão umbilical” (JOYCE, 2016a, p. 241).<sup>126</sup> Natural seria a reflexão sobre a morte quando num enterro, mas não sobre cordões umbilicais, que, usualmente, remetem à chegada de um ser ao mundo e não à sua partida, todavia, a morte de Rudy marca, para Bloom, a associação do parto à morte, visto que cortar o cordão umbilical não marcou o começo da vida do filho, mas significou uma separação entre o corpo da mulher e o corpo de Rudy que logo iniciou o processo de morte. Assim, o parto significou apartar e deixar ir o que estava morto, assim como ocorre quando se solta a alça do caixão, deixando que o defunto adentre a terra.

Bem, temos, então, duas concepções de Bloom: a primeira é que parto significa morte; a segunda é que ato sexual – até mesmo de cachorros na rua – significa começo de vida. Se, naquele 16 de junho, às 16 horas, sua esposa Molly estará em ato sexual com outro homem, há a possibilidade de um novo começo de vida a partir dessa relação adúltera. E, por mais que Leopold entenda que sua identidade vinculada a Molly não é permanente, mas temporária, ele ainda se prende à chance de, em algum momento, seus corpos coincidirem novamente, de retomarem a vida sexual. Todavia, Blazes Boylan aparece como uma ameaça de que esse equilíbrio entre sua identidade e a imagem de si junto a Molly não coincida nunca mais. Isso

---

<sup>125</sup> “Must have been that morning in Raymond terrace she was at the window, watching the two dogs at it by the wall of the cease to do evil. And the sergeant grinning up. She had that cream gown on with the rip she never stitched. Give us a touch, Poldy. God, I’m dying for it. How life begins (JOYCE, 2010, p. 79).

<sup>126</sup> “Silently at the gravehead another coiled the coffinband. His navelcord” (JOYCE, 2010, p. 101).



seria como se desvincular definitivamente de Molly e, para Leopold, a separação do corpo de uma mulher marca o início do processo de morte.

Uma evidência de que Bloom associa a expectativa do adultério da esposa a um parto está no espelhamento que ele tem ao saber de uma mulher que está em trabalho de parto há três dias, a senhora Purefoy. Bloom lamenta sinceramente a notícia, mas, mais do que isso, esse pensamento reaparece em sua mente no decorrer do dia:

Sss. Dts, dts, dts! Três dias imagine gemendo numa cama com um lençinho com vinagre enrolado na testa, aquele barrigão inchado. Uff! Horrível simplesmente! A cabeça da criança grande demais: fórceps. Enroscado dentro *dela* tentando abrir caminho com a bunda às cegas, tateando pelo caminho. *Me* matava uma coisa dessas. Sorte que *Molly* passou fácil pelos dela. Tinham que inventar alguma coisa pra acabar com isso. Trabalhos de parto forçados. [...] Não os *natimortos* claro (JOYCE, 2016a, p. 304-5).<sup>127 128</sup>

Bloom pensa que um só dia em seu “trabalho de parto” está sendo, para ele, assaz penoso, e imagina que, caso precisasse estender tal agonia por três dias, talvez não suportasse. Os grifos em “dela”, “me”, “Molly” e “natimortos” mostram a rapidez com que Bloom pensa na situação da mulher em trabalho de parto, e, em um espelhamento, pensa em si mesmo e, logo em seguida, em Molly, visto que ela é parte da imagem de si que ele construiu. O pensamento termina nos natimortos, que é como ele prevê que se encontrará no dia seguinte.

A identificação de Bloom com a senhora Purefoy aponta para um espelhamento dele com uma mulher grávida. Esse espelhamento seria com a mulher, gestante, ou com o filho, gestado? Lacan responde:

A maneira como ele [Bloom] percebe a suspensão entre os sexos faz com que não possa senão se interrogar para saber se é um pai ou uma mãe. O que certamente tem mil irradiações no texto de Joyce é que, do ponto de vista de sua mulher, ele tem os sentimentos de uma mãe. Ele acredita que a carrega em seu ventre. Enfim, esse é de fato o pior desvario que se pode experimentar diante de alguém a quem se ama (LACAN, 2007, p. 71).

Lacan defende que Bloom se sente uma mulher que gesta Molly. Concordo com a ideia, porém há um sentimento dubio de Bloom, que, em alguns momentos, se refere a si mesmo como gestado e não como gestante. O motivo dessa oscilação é justamente a ameaça de Boylan. Saber

---

<sup>127</sup> “Sss. Dth, dth, dth! Three days imagine groaning on a bed with a vinegared handkerchief round her forehead, her belly swollen out! Phew! Dreadful simply! Child’s head too big: forceps. Doubled up inside *her* trying to butt its ways out blindly, groping for the way out. Kill *me* that would. Lucky *Molly* got over hers lightly. They ought to invent something to stop that. Life with hard labour[...] Not *stillborn* of course. They are not even registered. Trouble for nothing” (JOYCE, 2010, p. 143, grifos meus).

<sup>128</sup> Grifos meus.

que aquela que compõe sua imagem estará em ato sexual com outro homem significa que ele terá seu cordão umbilical rompido, mas, ao invés de ter início uma nova vida, Bloom será o natimorto.

Bloom tem necessidade de permanecer com Molly, independente da traição, ou seja, sua dependência é tamanha que ele sequer cogita voltar para casa e flagrá-la ou ter qualquer ação que possa culminar no fim do relacionamento. A explicação é que, caso o casamento chegue ao fim, Bloom deixará de gestar Molly e haverá uma inversão dos papéis, de modo que ele se tornaria o filho gestado por Molly. Bloom deixaria de ser um sujeito e regressaria ao estado de abjeto, se assemelhando a um corpo recém-nascido. Tendo em conta que Rudy, o filho recém-nascido do casal, morreu com onze dias de vida, a regressão significaria, para Bloom, morrer como seu filho.

Dessarte, a união de Boylan com Molly é uma ameaça de que, ao invés de Bloom ser aquele que gesta Molly, ele possa ser aquele que foi gestado por Molly, nasceu e morreu ainda quando na *chora* semiótica. Isso se confirma na seguinte frase de Bloom: “Só uma mãe e um filho natimorto é que são enterrados no mesmo caixão. Eu entendo o que isso representa. Entendo. Para proteger a criança enquanto for possível até debaixo da terra. A casa de um irlandês é o seu caixão” (JOYCE, 2016a, p. 238).<sup>129</sup>A casa de um irlandês é uma referência à sua própria casa; esse pensamento mostra o medo de Bloom de como ele estará caso se separe de Molly: ele será o natimorto e Molly a mãe. No entanto, caso ele permaneça com a esposa, ele a estará gestando, em sua identificação com Molly, da qual ele precisa para ser esse homem sociável, comunicativo, alegre e agradável com pessoas e com animais.

### 2.1.1 Leopold Bloom no litoral

“A água com areia brinca na beira do mar  
A água passa e a areia fica no lugar”  
(*It's a long way* – Caetano Veloso).

“No cais, na beira do cais  
Senti o meu primeiro amor  
E num cais que era só cais  
Somente mar ao redor”  
(*Beira-mar* – Gilberto Gil).

---

<sup>129</sup>“Only a mother and a deadborn child ever buried in the one coffin. I see what it means. I see. To protect him as long as possible even in the earth. The Irishman's house is his coffin” (JOYCE, 2010, p. 98).

Em semelhança ao momento em que Stephen se dirige à praia de Sandymount e revive sua descoberta como artista, Leopold Bloom, mais tarde, vai para a mesma praia. Inicialmente, Leopold, contemplando uma mulher na praia, Gerty Macdowell, se masturba. A Gerty Macdowell à qual temos acesso é uma mulher bela, muito religiosa, contemplada apenas à distância e que está dentro dos padrões de feminilidade idealizados. Após atingir o gozo, Bloom percebe que Gerty é coxa:

Bota apertada? Não. Ela é coxa! Oh!  
O senhor Bloom ficou olhando enquanto ela saía coxeando. Coitadinha! Por isso que ela ficou largada e as outras saíram correndo. Achei que tinha alguma coisa errada pelo jeito dela. A bela desprezada. Um defeito é dez vezes pior em uma mulher. Mas ficam educadas. Que bom que eu não sabia quando ela estava se exibindo. Diabinha assanhada mesmo assim. Não ia me importar. Curiosidade como uma freira ou uma negra ou uma moça de óculos. Aquela de olhinho apertado é delicada. Perto das regras, imagino, ficam todas sensíveis. Eu estou com uma tremenda dor de cabeça hoje (JOYCE, 2016a, p. 580).<sup>130</sup>

Em seguida ao prazer diante de uma mulher idealizada, há a descoberta de que ela, na verdade, não é uma figura que se enquadra nos padrões estéticos. Todavia, Bloom conclui que não se importaria em estar nem com aquela nem com outras mulheres desconsideradas belas na época, como as freiras, mulheres de óculos e as negras. Por fim, Leopold pensa na menstruação de Gerty: “Perto das regras, imagino, ficam todas sensíveis. Eu estou com uma tremenda dor de cabeça hoje” (JOYCE, 2016a, p. 580).<sup>131</sup> Bloom tem um espelhamento com Gerty a ponto de estabelecer uma relação entre a dor de cabeça dele e o período pré-menstrual da mulher. Em seguida, o pensamento dele se volta, como sempre, para Molly. Ele pensa em como a esposa se sente quando está aguardando a menstruação: “A Molly me disse várias vezes sente as coisas pesarem uma tonelada. Coça a sola do meu pé. Ah assim! Ai, que maravilha! Eu sinto também” (JOYCE, 2016a, p. 582).<sup>132</sup> Assim como Bloom sente as dores de cabeça ao ver Gerty no período pré-menstrual, ao se lembrar do mesmo período de Molly, ele se recorda do incômodo do período como um peso que ele também sente.

---

<sup>130</sup> “Tight boots? No. She’s lame! O!

Mr Bloom watched her as she limped away, Poor girl! That’s why she’s left on the shelf and others did a sprint. Thought something she’s left on the shelf and the others did a sprint. Thought something was wrong by the cut of her jib. Jilted beauty. A defect is te times worse in a woman. But makes them polite. Glad I didn’t know it when she was on show. Hot little devil all the same. Woudn’t mind. Curiosity like a nun or a negress or a girls with glasses. That squinty one is delicate. Near her monthlies, I expect, makes them feel ticklish, I have such a bad headache today” (JOYCE, 2010, p. 332).

<sup>131</sup> “Near her monthlies, I expect, makes them feel ticklish. I have such a bad headache today” (JOYCE, 2010, p. 332).

<sup>132</sup> “Molly often told me feel things a ton weights. Scratch the sole of my foot. O that way. O, that’s exquisite! Feel it myself too” (JOYCE, 2010, p. 334).

Diante do mar, os pensamentos de Bloom acerca dos corpos de mulheres lhe inspiram total compreensão e até espelhamentos. Por outro lado, vendo os corajosos e másculos marinheiros, ele não reage da mesma forma:

Audácia? eles têm que atravessar o oceano de um lado pro outro. Devem morrer vários em tempestades, cabos de telégrafo. Vida terrível os marinheiros também. Uns monstros imensos de uns vapores transoceânicos tateando no escuro, mugindo que nem umas vacas marinhas. *Faugh a ballagh*. Sai daí, desgraçado maldito. Outros em barcos menores, uma velinha de lenço, jogados pra lá e pra cá que nem rapel em funeral quando sopram os ventos de tempestade. Casados também. Às vezes anos longe (JOYCE, 2016a, p. 595) <sup>133</sup>.

Bloom não se identifica e não compreende as aventuras dos marinheiros, principalmente havendo a parte de serem casados e ficarem anos longe das esposas, o que mostra que ele rejeita essa ideia de vencer o mar dos heróis da Odisseia. Em seguida, há uma breve referência à Guerra russo-japonesa com a mesma repulsa: “Como é que as pessoas podem mirar uma arma na cara da outra?” (JOYCE, 2016a, p. 597) <sup>134</sup>. Mais uma rejeição ao ideal masculino guerreiro! Galindo explica, sobre a guerra russo japonesa, que “Apesar de ser naquele momento o maior conflito armado do mundo, ela recebe pouca atenção no *Ulysses*, um livro, como o próprio Joyce registrou, onde o único sangue que corre é de menstruação” (GALINDO, 2016, p. 98). Para além disso, esse pensamento revela que, para Leopold, ver crianças com armas de brinquedo é o suficiente para ele questionar o modelo de homem guerreiro.

Diante do desconforto dos pensamentos de guerra e marinheiros, Bloom volta a pensar em Molly e se lembra que os dentes de sua filha, Milly, são idênticos aos da esposa. Pensa, então, na menarca da filha e nas dores de formação do corpo feminino: “Peitinhos pequenos pra começar. O esquerdo é mais sensível, eu acho. O meu também” (JOYCE, 2016a, p. 597).<sup>135</sup> Bloom chega ao cúmulo de declarar ter sentido as dores da menarca da filha, em um espelhamento total com o corpo feminino em distintas fases.

É possível perceber como esse desabrochar no litoral acontece em quatro etapas. Na primeira etapa, Leopold tem uma atitude masculina, com a ejaculação diante da imagem de uma mulher. Na segunda etapa, ele descobre que a mulher se movimenta, ou seja, não é apenas um objeto de apreciação e, nesse movimento, é evidenciado que ela está fora dos padrões estéticos.

---

<sup>133</sup> “Nerve they have to fly over the ocean and back. Lot must be killed in storms, telegraph wires. Dreadful life sailors have too. Big brutes of oceangoing steamers floundering along in the dark, lowing out like seacows. *Faugh a ballagh*. Out of that, bloody curse to you. Others in vessels, but of a handkerchief sail, pitched about like snuff at a wake when the stormy winds to blow. Married too. Sometimes away for years” (JOYCE, 2010, p. 342).

<sup>134</sup> “How can people aim guns at each other?” (JOYCE, 2010, p. 343).

<sup>135</sup> “Little paps to begin with. Left one is more sensitive, I think. Mine too” (JOYCE, 2010, p. 343).

Na terceira etapa, ele cogita se relacionar com mulheres que destoem do padrão estético e, por fim, na quarta etapa, ele vê a mulher como um ser humano com processos corporais naturais e se espelha nela. Assim, o que acompanhamos, na cena com Gerty, é uma passagem do feminino estético e estático para a mulher móvel, assimétrica e que menstrua, o que remete, também, à mudança de conceito de arte como algo abstrato e perfeitamente estético, que predominava na mente de Dedalus na adolescência. Como vimos, em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, quando Stephen se depara com a mulher na praia, ele a equipara a uma figura para além do humano, se afasta dela e tem pensamentos apenas sobre alma, elevação, divinização de si mesmo.

No terceiro episódio de *Ulysses*, Stephen retorna ao litoral e, agora sim, permanece nele, entre dois mundos heterogêneos, em uma metáfora do mundo religioso e do mundo artístico. Dessa transição, surge o artista Stephen que percebe que o tornar-se artista não é sair do divino da religião para o divino da arte, mas, sim, sair do divino da religião e acolher o humano em sua arte. Em um furo do romance, no momento em que Stephen está no litoral é que começa a narrativa do dia de Leopold Bloom, o que aponta para uma metaliteratura em que tanto a figura que representa o autor do romance, Stephen, quanto o personagem que metonimiza o romance, Leopold Bloom, protagonizam o enredo. Nessa metaliteratura, Joyce faz com que o tema do romance, o desabrochar de uma flor, esteja no litoral, nessa descontinuidade entre terra e mar. E, em suas tabelas a Carlos Linati e Stuart Gilbert, Joyce faz com que, cronologicamente, a descontinuidade após o desabrochar da flor imaginária de Bloom na banheira seja preenchido pelo desabrochar de uma flor imaginária no litoral, dessa vez projetada pela mente de Stephen. O desabrochar de Stephen no litoral de Sandymount é representado pelos pensamentos de Bloom em seu desabrochar no mesmo litoral, em que há a passagem do que era considerado estético para uma nova concepção de arte, a partir de processos naturais do corpo humano. Ademais, as flores imaginadas por Stephen e Leopold surgem da contemplação de um processo e de uma parte do corpo humano, respectivamente, a saber, a urina e o pênis. Em outras palavras: o gradiente de pensamentos de Bloom em Sandymount é uma metonímia de todo o processo pelo qual Stephen, como futuro autor da obra, passa, processo este que tem início no terceiro episódio de *Ulysses*, quando ele se coloca no litoral e deixa que a areia desapareça dos seus pés.

No final do episódio, Bloom escreve, na areia, “EU SOU UM”, e deixa a frase sem um predicativo do sujeito:

EU  
Algun pèchato pisoteia de manhã. Inútil. A água apaga.  
[...]  
SOU UM.  
Acabou o espaço. Largue mão.  
O senhor Bloom apagou as letras com sua bota lenta. Coisa mais inútil a areia. Não cresce nada (JOYCE, 2016a, p. 600).<sup>136</sup>

Bloom, pensando nas ondas do mar, conclui que o predicativo do sujeito que ele escolher para se definir será apagado no dia seguinte, então nem compensa escrever. Essa conclusão destoa da cena de Stephen na praia em *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Convém retomá-la: “Sentiu acima de si a vasta abóbada indiferente e os calmos progressos de corpos celestes; e a terra sob seu corpo, a terra que o tinha gerado, que o tinha posto no colo” (JOYCE, 2016b, p. 210).<sup>137</sup>

Enquanto Stephen, após se reconhecer como artista, supervaloriza a terra como sua geradora, como aquela que fixou, desde o seu nascimento, sua identidade, Bloom, por sua vez, supervaloriza o mar, como capaz de apagar facilmente identidades fixadas. Ademais, ao se definir apenas como “Eu sou um”, Bloom faz algo assaz diferente do Deus que se define como “Eu sou o que sou” e, com isso, se afasta do modelo sagrado de paternidade. Por conseguinte, ele se assemelha à Virgem Maria, que não se define e que deixa para os fiéis, nas orações da ladainha e do ofício, falarem dela. Assim, Bloom se torna o desabrochar de um tipo de homem que se afasta do modelo masculino da época, se afasta do pai divino e se aproxima do modelo da mãe de Jesus e de outras mulheres – Molly, Milly e Gerty. A aproximação de Bloom a mulheres é importante para o enredo, uma vez que as figuras femininas sempre foram caras a Stephen. Diante disso, temos uma segunda pista de que Leopold Bloom, em algum momento, poderá ser um refúgio para o jovem Dedalus.

Após esse período próximo ao mar, com sucessivas confusões da sua identidade com o feminino, Bloom se dirige a uma maternidade, ou seja, um local onde certamente há várias mulheres, dentre as quais a senhora Purefoy, que está em trabalho de parto e com quem Leopold Bloom também já teve um espelhamento.

---

<sup>136</sup> “I.

Some flatfoot tramp on it in the morning. Useless. Washed away.

[...]

AM A.

No room Let it go.

Mr Bloom effaced the letters with his slow boot. Hopeless thing sand. Nothing grows in it” (JOYCE, 2010, p. 345).

<sup>137</sup> “He felt above him the vast indifferent dome and the calm processes of the heavenly bodies; and the earth beneath him, the earth that had borne him, had taken him to her breast (JOYCE, 1996, p. 196).

## CAPÍTULO 3

### AQUILO QUE FUI É AQUILO QUE SOU

“Me diz quem sou, me diz quem fui  
Me ensina a viver meu destino  
Me mostra meu mundo  
Quem era que eu sou?”  
(*Yauaretê* – Milton Nascimento).

“Eu trago dentro de um livro escrito o meu passado  
Em letras que se apagam sem nenhuma explicação”  
(*Ao meu redor* – Nenhum de nós).

#### 3.1 A FICÇÃO PATERNA

“Prometo, não esqueço  
Por favor não esqueça, não esqueça  
Não esqueço, adeus”  
(*Sinal Fechado* – Paulinho da Viola).

Tendo acompanhado um pouco das andanças de Bloom, convém voltarmos para Stephen Dedalus, precisamente para o momento em que ele, finalmente, vivencia sua Santa Ceia, que acontece, precisamente, na Biblioteca Nacional, local em que ele profere uma palestra na qual expõe sua teoria sobre *Hamlet*. Em uma longa defesa que envolve a associação entre dados biográficos de William Shakespeare e acontecimentos de sua obra, Dedalus defende que Shakespeare representa a si mesmo na tragédia através do pai do jovem protagonista, ou seja, “equipara Shakespeare ao fantasma do rei Hamlet e vê na peça uma acusação contra Anne Hathaway, esposa do dramaturgo, que estaria representada pela figura da rainha adúltera” (GALINDO, 2016, p. 161). A identidade do autor é associada não diretamente ao jovem protagonista, mas a um fantasma, o que indica que o que está nos pensamentos do palestrante é a identificação do autor com alguém morto. Galindo lembra, em relação a esse capítulo de *Ulysses*, que “o virtuosismo verbal [...] não pode desviar a nossa atenção do fato de que o que se discute aqui é uma questão de fundo. Um problema maior para a literatura, e muito especialmente para Shakespeare e Joyce: a obra como espelho e reelaboração da vida” (GALINDO, 2016, p. 162). Bem, a obra de Shakespeare em questão é a tragédia *Hamlet*. Mas qual seria a obra de Stephen Dedalus? Girard responde: “o episódio da Biblioteca Nacional é um romance dentro de um romance com seu próprio drama de morte e ressurreição” (GIRARD, 2010, p. 487). Assim, ao defender que Shakespeare representa sua própria vida em sua obra,

Stephen, como autor de sua palestra-romance, representa a si mesmo. Temos, aqui, um espelho dentro do outro.

Fica a questão: por que a escolha de *Hamlet*, de Shakespeare, como tema para a Santa Ceia de Stephen, momento de ele ultrapassar sua *chora* semiótica com a irrupção da sua linguagem e se tornar artista, sacerdote da imaginação, Deus da criação? O primeiro motivo para a escolha é o fato de que Stephen inserir “um romance dentro de um romance” é similar ao que o protagonista da peça de Shakespeare faz, ao convocar um grupo de teatro para encenar o assassinato do pai, a fim de ver como a mãe e a tia reagiriam tendo, diante deles, uma representação do que fizeram. A ideia de Hamlet é que, vendo a cena, seu tio e sua mãe estariam diante de um espelho. Ele diz a seu amigo:

Esta noite há uma representação  
Para o rei. Uma das cenas lembra as circunstâncias  
Que te narrei, da morte de meu pai (SHAKESPEARE, 2014, p. 56).  
Peço quando vires a cena em questão, que observes meu tio com total concentração  
de tua alma. (...) Depois juntaremos nossas impressões para avaliar a reação que  
teve (SHAKESPEARE, 2014, p. 73)<sup>138</sup>

À sua mãe, em seu convite para que ela assista à cena, Hamlet profere:

Vamos lá, sente aí e não se mova;  
Não vai sair daqui antes que eu a ponha diante de um espelho  
Onde veja a parte mais profunda de si mesma (SHAKESPEARE, 2014, p. 69).

A ideia de Shakespeare, de colocar uma peça teatral dentro de uma peça teatral é similar à de James Joyce, de colocar um romance dentro de um romance. A ideia de Hamlet, de organizar uma peça que fosse um espelho que mostrasse a parte mais profunda dos espectadores, é similar aos anseios de Stephen Dedalus, de produzir uma obra de arte que fosse um espelho capaz de refletir a alma da Irlanda. Esse, então, é o primeiro motivo para a escolha de *Hamlet* como tema da palestra de Stephen. Passemos, agora, ao segundo motivo.

No capítulo 1, apresentei o início da conversa sobre a teoria acerca de *Hamlet*, que foi apresentada, por Haines, em uma explicação teológica que envolvia Pai e Filho. O segundo motivo da escolha de Shakespeare seria uma forma de mostrar seu domínio sobre algo da cultura do colonizador, em um desejo de superação tanto da teoria apresentada por Haines sobre Shakespeare quanto da sua falta de conhecimento da cultura alheia, questões que ficaram evidentes no café da manhã na torre. Ao escolher como tema uma obra inglesa e interpretá-la a partir de uma trindade, Stephen explica a cultura inglesa com um elemento da religião irlandesa,

---

<sup>138</sup> Todas as traduções de *Hamlet* utilizadas neste trabalho são de Millôr Fernandes.



a saber, a trindade católica. Ao substituir uma das pessoas da trindade católica por uma figura feminina, Stephen transgredir sua religião em uma criação que incorpora como sagrada a figura feminina que, em tantos sermões dos padres em sua infância, era apresentada como fonte de pecado.

Será possível que aquele ator Shakespeare, fantasma por ausência [...] será possível, eu gostaria de saber, ou provável que ele não tenha tirado ou previsto a conclusão lógica dessas mesmas premissas: você é o filho esbulhado: eu sou o pai assassinado: sua mãe é a rainha culpada. Anna Shakespeare, em *solteira Hathaway?* (JOYCE, 2016a, p. 343).<sup>139</sup>

Assim, em uma trindade em que a terceira pessoa é uma mulher, Stephen defende a consubstancialidade entre Hamlet, Gertrudes e o fantasma do pai e, também, entre Shakespeare, o filho e a esposa, Anne Hathaway.

O terceiro motivo para a escolha de *Hamlet* seria o fato de os espelhamentos e as questões identitárias, tão presentes na vida de Stephen, serem o cerne da peça de Shakespeare e estarem presentes nos monólogos do protagonista da peça. Após a morte do pai, Hamlet recebe a visita do seu fantasma, o qual lhe conta que foi assassinado por Cláudio, atual esposo de Gertrudes, e pede a Hamlet que se vingue dessa morte. Merece destaque a cena em que Hamlet se despede do fantasma do pai:

FANTASMA: Adeus, adeus, adeus! Lembra de mim. (Sai).  
HAMLET: [...] Lembrar de ti! Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar neste globo alterado (Toca a cabeça) . Lembrar de ti!  
Ouve, vou apagar a lousa da minha memória  
Todas as anotações frívolas  
ou pretensiosas,  
Todas as ideias dos livros, todas as imagens,  
Todas as impressões passadas  
Copiadas pela minha juventude e observação  
No livro e no capítulo do meu cérebro  
Viverá apenas o teu mandamento  
(SHAKESPEARE, 2014, p. 38).<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> “Is it possible that the player Shakespeare, a ghost by absence [...] is it possible, I want to know, or probable that he did not draw or foresee the logical conclusion of those mother is the guilty queen, Ann Shakespeare, born Hathaway?” (JOYCE, 2010, p. 169).

<sup>140</sup> “GHOST: Adieu, adieu, adieu! Remember me.

HAMLET:[...] -Remember thee!

Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat

In this distrected globe. Remember thee!

Yes, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records,

All saws of books, all forms, all pressures past,

That youth and observation copied there;

And thy commandment all alone shall live

Within the book and volume of my brain” (SHAKESPEARE, 2007, p. 876).

Aleida Assmann defende que “Uma explicação para a cena se encontra em uma obra contemporânea sobre melancolia, que Shakespeare poderia ter conhecido. Lá se fala de substância cerebral fria, seca e conseqüentemente dura dos melancólicos” (ASSMANN, 2018, p. 262). Sendo Hamlet um melancólico, com substância cerebral fria, ele escreve, internamente, as palavras do fantasma do pai, as quais ficam gravadas em si. Para ele, lembrar do pai é sinônimo de ser como o pai em vida, se igualar ao pai, agir em vingança, como o pai agiria. Isso fica evidente quando ele diz que apagará da lousa da memória suas anotações, ideias e impressões da juventude e substituirá pela lembrança do pai, ou seja, ele anulará quem é para ser o que o pai seria. Para Stephen, as coisas funcionam de forma semelhante. Para ele, lembrar-se da mãe é tomá-la como fantasma sempre presente. René Girard explica que “Para Hamlet, questionar sua própria identidade e questionar a identidade e a autoridade do fantasma são a mesma coisa” (GIRARD, 2010, p. 503). A explanação de Girard aponta para o principal motivo da autoassociação que Stephen faz ao protagonista trágico: também para Stephen, questionar sua identidade é o mesmo que questionar a identidade e a autoridade do fantasma de sua mãe.

Se pensarmos que o fantasma pede a Hamlet que aja para se vingar de um problema seu, a realização do pedido implicaria ao filho agir como se fosse o pai, em uma identificação total com o pai e em uma completa assumpção dos problemas paternos. Em outras palavras: ao assumir uma vingança pelo fantasma, Hamlet se tornaria uma versão viva dele, alguém que realiza o que o pai, estando morto, não pode fazer. Assim, Hamlet seria uma versão espelhada do pai, porém vivo, da mesma forma que Stephen se torna uma versão espelhada da mãe, porém vivo.

A própria forma como Stephen toma as palavras da missa “Fazei isso em memória de mim” envolvem uma imitação de Jesus que ultrapassa a dos demais católicos, a ponto de ele querer se tornar o deus de uma criação, que tenha sua própria Santa Ceia. Isso fica evidente quando ele reproduz, em um café da manhã com os colegas, falas de Jesus naradas nos evangelhos. O desejo de se tornar Deus está na seguinte fala de Stephen, ainda em *Um Retrato do Artista quando Jovem*: “Eu tentei amar a Deus – disse finalmente, - Agora parece que fracassei. É muito difícil. Eu tentei unir a minha vontade à vontade de Deus a cada instante da vida. Nisso eu nem sempre fracassei. Talvez eu pudesse continuar fazendo isso...” (JOYCE, 2016a, p. 293).<sup>141</sup> Unir sua vontade à vontade de Deus é, para Stephen, ter a mesma vontade

---

<sup>141</sup> “I tried to love God, he said at length. It seems now I failed. It is very difficult. I tried to unite my will with the will of God instant by instant. In that I did not always fail. I could perhaps do that still...” (JOYCE, 2010, p. 274).

que Deus, a vontade de se declarar como “aquilo que sou” e de ser dono de sua própria criação. Em decorrência disso, ao contrário de Bloom, que, ao fim da tarde, se assemelha à Virgem Maria, Stephen, entre 14h e 15h, consegue reproduzir o discurso de Deus a Moisés, ao dizer “aquilo que fui é aquilo que sou”:

- E como a pinta no meu seio direito está onde estava quando nasci, embora o meu corpo inteiro tenha sido tecido de matéria nova uma vez depois da outra, assim pelo fantasma do pai que não repousa a imagem do filho que não vive olha adiante. No intenso instante da imaginação, quando a mente, Shelley diz, é uma brasa que se apaga, aquilo que fui é aquilo que sou e aquilo que em potencialidade eu possa vir a ser. Assim, no futuro, irmã do passado, posso ver a mim mesmo como estou aqui agora apenas como reflexo daquilo que então serei (JOYCE, 2016a, p. 350).<sup>142</sup>

O Stephen que vemos agora parece estar livre da condição de servo humilhado de Deus, pois está seguro de seu papel de artista. Donald Schüler comenta, em seu livro *Joyce era louco?*, sobre a cena da Biblioteca Nacional: “Stephen, mártir, ele foi na torre, Dedalus, inventor, ele é agora” (SCHÜLER, 2017, p. 84). “Retomando reflexões que lhe provocou um sinal de nascença” embora Stephen esteja muito certo de que ele é o mesmo que foi pois ainda tem a mesma mancha, o que ela indica, na verdade, é que “a identidade não passa de um sinal. O conteúdo é móvel, perecível” (SCHÜLER, 2017, p. 85). Todavia, Stephen havia se tornado tão convicto de que há um equilíbrio entre nome e identidade que ignora isso desde que tomou como única referência seu sobrenome Dédalo e passou a acreditar que ele confirmava seu papel de artista.

Após finalmente se posicionar no litoral que ele havia evitado desde *Retrato*, e após os furos do seu 16 de junho de 1904, temos, enfim, o momento em que Dedalus se torna artista, deus da criação, pai de sua obra, e, em uma paráfrase das palavras do deus cristão a Moisés, que disse: “Eu sou o que sou”, Stephen afirma “Aquilo fui é aquilo que sou” se colocando como deus pai de uma obra que é uma continuação de si, assim como Deus espera que a sua obra seja uma continuação de sua santidade.

A palestra de Stephen, embora sobre *Hamlet*, diz muito sobre si, sobre suas questões. Contudo, enquanto a palestra está em trânsito, ou seja, enquanto Stephen está se tornando pai de sua própria obra, ele começa a perceber a contradição de se tornar um pai nos moldes daqueles que ele criticou e abandonou:

---

<sup>142</sup> “-And as the mole on my right breast is where it was when I was born, though all my body has been woven of new stuff time after time, so through the ghost of unquiet father the image of the unliving son looks forth. In the intense instant of imagination, when the mind, Shelley says, is a fading coal, that which I was is that which I am and that which in possibility I may come to be. So in the future, the sister of the past, I may see myself as I sit here now but by reflection from that which then I shall be” (JOYCE, 2010, p. 174).

Um pai, Stephen disse, combatendo a desesperança, é um mal necessário. Ele escreveu a peça nos meses que se seguiram à morte do seu pai. [...] O cadáver de John Shakespeare não erra pela noite. A cada hora ele apodrece e apodrece. Ele repousa, desarmado da paternidade, tendo legado este estatuto místico ao seu filho. O Calandrinho de Boccaccio foi o primeiro e o último homem a sentir-se grávido. A paternidade, no sentido de uma geração consciente, é desconhecida do homem. É um estatuto místico, uma sucessão apostólica, de único genitor e único gerado. É neste mistério e não na madona que a sagraçidade do intelecto italiano arremessou para a malta da Europa que se funda a igreja e funda-se inamovivelmente porque fundada, como o mundo, macro e microcosmo, sobre o vácuo. Sobre a incerteza, sobre a improbabilidade. *Amor matris*, genitivo subjetivo e objetivo, pode ser a única coisa verdadeira na vida. A paternidade pode ser uma ficção legal. Quem é o pai de qualquer filho que qualquer filho deva amá-lo ou ele a qualquer filho?

O que diabos você está tentando fazer?

Eu sei. Cale a boca. Dane-se eu tenho as minhas razões (JOYCE, 2016a, p. 367).<sup>143</sup>

Aqui surge inclusive a questão do nome do pai, visto que seu pai é nomeado Simon, em referência a Simão Pedro, a pedra sobre a qual a igreja se funda. Ao dizer que a igreja está fundada sobre o vácuo, Stephen está pensando, também, em sua própria família, sempre instável financeiramente por estar fundada em Simon Dedalus. O fato de uma remissão à pobreza familiar aparecer em uma explicação sobre Shakespeare é uma prova de que a palestra, no fim das contas, é sobre suas questões pessoais. Dessa forma, é importante observamos que, mesmo nessa passagem em que há uma crítica sutil à ficção da paternidade de Simon Dedalus, Stephen é, ele também, um pai fictício da sua obra, pois também faz dela um relato de fatos do seu passado. Aparece, então, uma exaltação à maternidade e uma exposição do desejo de que um homem pudesse experimentar dela, o que se vê na menção até mesmo a um homem sentir-se grávido.

Stephen, então, diz: “O filho não nascido conspurca a beleza: nascido, traz dor, divide afeto, aumenta cuidados. É um macho: seu crescimento é o declínio do pai, sua juventude a inveja do pai, seu amigo o inimigo do pai” (JOYCE, 2016a, p. 368).<sup>144</sup> Após lermos, em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, a conversa entre Simon e Stephen, na qual ele já diz quais tipos de amigos ele gostaria que o filho tivesse, podemos perceber que essa frase é uma

---

<sup>143</sup> “A father, Stephen said, battling against hopelessness, is a necessary evil. He wrote the play in the months that followed his father’s death. [...] The corpse of John Shakespeare does not walk the night, From hour to hour it rots and rots. He rests, disarmed of fatherhood, having devised that mystical estate upon his son. Boccaccio’s Calandrino was the first man who felt himself with child. Fatherhood, in the sense of conscious begetting, is unknown to man. It is mystical estate, an apostolic succession, from only begetter to only begotten. On that mystery and not on the madona which the cunning Italian intellect flung to the mob of Europe the church is founded and founded irremovably because founded like the world, macro- and microcosm, upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood. *Amor matris*, subjective and objectivity genitive, may be the only true thing in life. Paternity must be a legal fiction. Who is the father of any son that any son should love him or he any son? What the hell are you driving at?

I know. Shut up. Blast you! I have reasons” (JOYCE, 2010, p. 186).

<sup>144</sup> “The son unborn mars beauty: born, he brings pain, divides affection, increases care. He is a male: his growth is his father’s decline, his youth his father’s envy” (JOYCE, 2010, p. 186).

referência a esse colóquio. Stephen pensa que o filho que morre, por permanecer como um ser imaginado, é o único que consegue atender às expectativas de um pai; ao passo que o filho vivo, por ser real, está fadado a causar no pai a dor de não ser uma continuação dele. A valorização da maternidade está em algo que ele constatou ainda na juventude. Retomemos, novamente, outro excerto do *Retrato*; dessa vez um colóquio de Stephen, com um amigo, sobre a paternidade e a maternidade de Jesus Cristo:

Por mais que tudo possa ser incerto no monturo fedorento que é este mundo, o amor de uma mãe não é. A tua mãe te põe no mundo, primeiro te carrega dentro do corpo. O que é que a gente sabe do que ela sente? Mas sinte ela o que sentir, isso, pelo menos isso, deve ser real. Tem que ser (JOYCE, 2016b, p. 295).  
Ele [Jesus] parece mais filho de Deus que filho de Maria (JOYCE, 2016b, p. 296).<sup>145</sup>

Vale pontuar que esse cotejo entre a palestra na Biblioteca Nacional e os momentos da adolescência, narrados em *Retrato*, comprovam a paternidade da obra, por Stephen, nos moldes que ele rejeita, pois fica evidente que sua fala sobre *Hamlet* reproduz momentos vividos no seu passado. Nessa conversa da adolescência, encontramos a defesa do *amor matris*, a mesma desenvolvida no excerto de *Ulysses* supracitado. Como exemplo de um dos sentidos de *amor matris*, ele apresenta o fato de Jesus se parecer com Deus mais do que com Maria. Todavia, Maria mantém seu amor pelo filho em todos os momentos em que ele optou por seguir a Deus ao invés de ter uma vida comum, como a dela. A ideia de maternidade fica, pra ele, associada a deixar o filho ser diferente de si, ao passo que a paternidade exige uma reprodução de atos. Dentro de sua própria casa, em sua religião ou em mitos, o erro comum dos pais é querer que seus filhos sejam imitação do que eles foram. Simon busca um filho que repita a sua história com seus amigos, Dédalo prefere deixar o filho Ícaro morrer tentando percorrer o mesmo caminho que o pai, voar como o pai e apreciar as artes do pai. Como vimos, na *Odisseia*, Telêmaco é admirado por Atenas quando ele se assemelha a Odisseu:

Para o futuro nem fraco, nem fútil serás, ó Telêmaco  
se de teu pai, em verdade, possúires o ardor invencível  
[...]  
pois são contados os filhos que à altura dos pais chegar podem;  
a maior parte é inferior; muitos poucos conseguem passá-los.  
Mas é evidente que fútil nem fraco hás de um dia mostrar-te,  
Porque do senso do astuto Odisseu não pareces privado

---

<sup>145</sup> “Whatever else is unsure in the stinking dunghill of a world a mother’s love is not. Your mother brings you into the world, carries you first in her body, What do we know about what she feels? But whatever she feels, it, at least, must be real. It must be. (JOYCE, 2010, p. 275)  
He [Jesus] is more like a son of God than a son of Mary” (JOYCE, 1996, p. 276).

(HOMERO, 2001, p. 49).

Deus Pai se esconde e aparece, com ameaças, somente quando os filhos não estão o imitando fielmente, de modo que apenas Jesus Cristo é reconhecido, por ser um filho que é tão similar ao Pai que com ele é um só. Ou seja, todos os filhos valorizados são os que se assemelham ao pai; os que tentam alçar seus próprios voos morrem tragicamente como Ícaro. Stephen, em sua recusa e crítica a todos esses pais míticos e reais, acabou sendo como todos eles. Ao criar a sua obra de arte, uma palestra-ficção, ele diz muito sobre si e parafraseia o Pai de todos, Deus, ao declarar que “Aquilo que fui é aquilo que sou”. Todavia, ao fim da palestra, Stephen, apesar de ter se tornado artista, pai da obra, deus da sua criação, não se sente completo, pois experimenta a sensação de todos os pais que ele critica: a de ver que aquilo que veio de si não percorre os caminhos esperados por ele. As pessoas que participaram da palestra, ao final, fazem outros planos de eventos posteriores para os quais eles sequer o convidam. Experimentando as delícias e as amarguras da paternidade e, ecoando em sua mente os termos *amor matris* quase como um refrão, Stephen Dedalus vai à maternidade.

### 3.2 AMOR MATRIS

Para além de trazer à tona as questões pessoais de Stephen, a palestra na Biblioteca Nacional acaba fornecendo uma descrição de Shakespeare que muito combina com Leopold Bloom:

um homem inquieto com uma filha animada e um filho morto, desconfortavelmente subjugado a uma mulher que o entediou e que o trai agora, rearranjando toda essa difícil experiência em um constante fluxo de palavras [...] Stephen está prestes a encontrar Bloom sem saber que encontrou a personificação do seu Shakespeare<sup>146</sup>(KENNER, 1987, p. 114).<sup>147</sup>

Embora eles ainda não tenham se encontrado, a fala de Stephen sobre Shakespeare, um artista, se torna a descrição da situação de Bloom, que sequer almeja ser artista. Em certo momento, Bloom manifesta que seu desejo não concretizado é o de ajudar o filho na transição de abjeto para sujeito, o que se deduz do seguinte excerto do romance: “Meu filho dentro dela. Eu podia ter ajudado ele na vida. Podia. Fazer ele ser independente” (JOYCE, 2016a, p. 209).<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Tradução minha.

<sup>147</sup> “a restless man with a lively daughter and a dead son, uneasily yoked to a wife who ‘overbore’ him once and cuckolds him now, rearranging all this difficult experience in a steady flow of words [...] Stephen is to encounter Bloom but will not know that he has met his Shakespeare’s personification” (KENNER, 1987, p. 114).

<sup>148</sup> “My son inside her. I could have helped him on in life. I could. Make him independent” (JOYCE, 2010, p. 79).

Percebe-se que, assim como Bloom é a concretização do Shakespeare descrito por Dedalus, Dedalus é a concretização do desejo de Bloom, pois precisa se tornar independente do corpo materno e se reconhecer como artista, mas, para isso, precisa de ajuda.

O desejo de retorno ao corpo materno faz com que Stephen se dirija à maternidade; e Leopold Bloom, que se sente uma mãe gestando Molly, que tem receio de se tornar um natimorto e que tem desejo de ser um homem que auxilia o filho a se tornar independente, se dirige à mesma maternidade na esperança de resolver essa sua gestação e decidir o que ele vai ser: mãe, pai ou natimorto. Kristeva aponta, na obra de James Joyce, a presença do corpo feminino como algo não simbolizável:

é com Joyce que descobrimos que o corpo feminino, o corpo materno, em seu aspecto mais não-significável, não-simbolizável, fortalece, no indivíduo, a fantasia da perda na qual ele é engolfado ou se torna embriagado pela falta de habilidade de nomear um objeto de desejo (KRISTEVA, 1982, p. 20).<sup>149</sup>

De fato, em *Ulysses*, o desejo pelo corpo feminino e materno permeia os pensamentos dos personagens e, de certo modo, guia seus passos - haja vista o encontro dos protagonistas Leopold Bloom e Stephen Dedalus ocorrer em uma maternidade.

Em *A revolução da linguagem poética*, Julia Kristeva discorre sobre uma carta de Mallarmé na qual ele compartilha, com um amigo, o sentimento de inveja da capacidade das mulheres de gerarem bebês. Ele diz: “*nós só somos pais de nossas produções imaginárias*” (MALLARMÉ *apud* KRISTEVA, 1974, p. 449). Esse desejo é o que toma Stephen após se tornar pai de sua palestra-ficção. Todavia, o que ele fará será uma ressignificação do conceito de paternidade ao acrescentar um elemento comumente associado apenas à maternidade, a saber, a aceitação de um filho que seja distinto de si.

Leopold Bloom é um personagem que está entre a ficção paterna e o *amor matris*. Para vermos isso, basta relermos essa conversa entre Bloom e o pai de Stephen:

- Ele [Stephen] tem andado com um pessoalzinho bem baixo nível, o senhor Dedalus rosou. Aquele Mulligan é um desgraçado de um rufiãozinho corrompido de quatro costados. O nome dele fede na cidade inteira. Mas com o auxílio de Deus e de Sua santa madre eu vou tomar as minhas providências [...] Eu não vou ficar sentado vendo bastardo do sobrinho dela estragar meu filho.  
[...]  
Gritalhão cabeçadura. Orgulho do filho. Ele tem razão. Alguma coisa que fica. Se o meu Rudy tivesse sobrevivido. Ver ele crescer. Ouvir a voz dele pela casa.

---

<sup>149</sup> “it is with Joyce that we shall discover that the feminine body, the maternal body, in its most un-signifiable, un-symbolizable aspect, shores up, in the individual, the fantasy of the loss in which he is engulfed or becomes inebriated, for want of the ability to name an object of desire (KRISTEVA, 1982, p. 20).

Caminhando do lado da Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele (JOYCE, 2016a, p. 208-9).<sup>150</sup>

A conversa parece estar em acordo com a fala de Stephen na Biblioteca Nacional, sobre a diferença entre o filho que morre e o que permanece vivo, de modo que Leopold, nesse momento, ainda está nos moldes de paternidade de Deus, Dédalo, Odisseu e Simon. Todavia, como vimos, no litoral de Sandymount Bloom começa a se afastar do modelo de paternidade divino ao se espelhar com mulheres e, por fim, ao escrever “Eu sou um” ao invés de dizer, como Deus, “Eu sou aquele que sou”. Com isso, ele se assemelha ao modelo de maternidade cristã, que deixa que os devotos completem a frase com os predicativos do sujeito. A transição para uma paternidade baseada no *amor matris* tem continuidade no episódio *Gados do Sol*, que se passa na mesma maternidade para a qual Stephen se dirigiu após sentir que a paternidade da sua obra havia sido insuficiente. O encontro dos dois foi de extrema importância para a conclusão de um florescer já iniciado no litoral, a saber, o florescimento de Bloom como o pai de um filho vivo, porém de um filho completamente diferente de si. Vejamos.

Assim como, estando em um funeral, Bloom pensa em um cordão umbilical, na maternidade ele pensa em morte. A citação a seguir é um dos pensamentos de Bloom na maternidade, pouco antes de finalmente estar com Stephen Dedalus: “Portanto, ó vós que ouvís, pensai no postumeiro fim que é vossa morte e no pó que agarra a todo o homem que de mulher é nato pois como do ventre de sua mãe dele veio ele em pelo, assim desnudo há de ser guiado ao cabo por que saia como veio” (JOYCE, 2016a, p. 606).<sup>151</sup> Pensar na morte em uma maternidade é tão inesperado quanto pensar em cordão umbilical ao segurar a alça do caixão, mas comprova a associação entre parto e morte por Leopold Bloom, visto que ele reflete sobre todo homem ser nascido de uma mulher, mas, no mesmo momento que pensa em nascimento e útero, já pensa em morte. Além do mais, a ideia de alguém que chega ao mundo nu e parte do mundo do mesmo jeito que chegou remete a um bebê que morre pouco tempo depois de nascer.

---

<sup>150</sup> “- He’s [Stephen is] in with a lowdown crowd, Mr Dedalus snarled. That Mulligan is a contaminated bloody doubledyed ruffian by all accounts. His name stinks all over Dublin. But with the help of God and His blessed mother I’ll make it my business [...] I won’t have her bastard of a nephew ruin my son. [...] Noisy selfwilled man. Full of his son. He ir right. Something to hand on. If little Rudy had lived. See him grow up. Hear his voice in the house. Walking beside Molly in an Eton suit. My son. Me in his eyes” (JOYCE, 2010, p. 79).

<sup>151</sup> “Therefore, everyman, look to that last end that is thy death and the dust that gripeth on every man that is born of woman for as he came naked forth from his mother’s womb so naked shall he wend him at the last for to go as he came” (JOYCE, 2010, p. 349).



O fato de nascer nu e já morrer da mesma forma traz a ideia de que o intervalo de vida não foi longo o suficiente nem para que ele usufruísse de algo deste mundo, no caso, as roupas.

Em meio aos pensamentos de Bloom sobre útero e morte, tem-se a chegada de Stephen, com os colegas. Das conversações entre eles, destaco a seguinte cena:

Mas ele (Dixon) havia sobejo bebido e a melhor palavra que se dele conseguiu foi dizer que desonraria qual mulher quer, que não cataria saber de quem era mulher ou se donzela ou amante era, se lhe calhasse, para se livrar de uma sua sanha de luxúria. [...] Ao que riram todos e foram mui ledos mas não o jovem Estêvão e dom Leopoldo que jamais ousava rir a sabendas por causa de um estranho humor que não declarava e também que pensava em todas as mulheres prenhes quem quer fossem ou onde quer” (JOYCE, 2016a, p. 611).<sup>152</sup>

Ao ouvirem uma piada sobre mulher, Stephen e Leopold se salientam dos demais homens do grupo por não rirem. É destacado, inclusive, que Bloom não ria pois pensava nas mulheres gestantes em geral, o que confirma seu espelhamento com as mulheres em trabalho de parto. O seu fluxo de consciência, mais uma vez, culmina em Molly e no filho que morreu. A novidade é que, à sequência “mulher em trabalho de parto”, “eu”, “Molly” e “natimorto” é acrescido um novo elemento: Stephen Dedalus:

Mas dom Leopoldo era mui mal andante apesar de seu dito porque ainda era teúdo de sentir mercê pela grita formidável das mulheres que davam altas vozes durante o parto e porque lembrava de sua boa senhora dele que tinha nome Marion que lhe dera um único filho homem que no seu dia décimo primeiro na vida havia morrido e nenhum homem de arte podido salvar, tão tristos são os fados. E foi ela mazelada à maravilha por tão terrível cousa e para o enterro do infame vestiu – o de formoso gasalho de lã de carneiro, a flor do redil, por que não percesse de todo e restasse gelado, (pois era então cerva do meio do inverno) e ora dom Leopoldo que de seu corpo não tinha filho por herdeiro olhava em torno de si o filho de seu amigo e foi fechado em seu prato por sua ledice passada e por triste que fosse que lhe falecia um filho de tamanha coragem tão nobre era (que todos o diziam assim de veras) lamentava ele também não menos por o jovem Estêvão, que ele vivia baldoso entre aqueles sandeus e consumia seus haveres com rameiras (JOYCE, 2016a, p. 612).<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> “But he [Dixon] had overmuch drunken and the best word he could have of him was that he would ever dishonest a woman whoso she were or wife or maid or leman if it so fortunated him to be delivered of his spleen of lustihead.[...] Thereat laughed they all right jocundly only young Stephen and sir Leopold which never durst laugh too open by reason of a strange humour which he would not bewray and also for that he rued for her that bare whoso she might be or wheresoever” (JOYCE, 2010, p. 352).

<sup>153</sup> “But sir Leopold was passing grave maugre his word by cause he still had pity of the terrorcausing shrieking of shrill women in their labour and as he was minded of his good lady Marion that had borne him an only manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny, And she was wondrous stricken of heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb’s wool, the flower of the flock, lest he might perish utterly and lie akeled ( for it was then about the midst of the winter) and now sir Leopold that had of his body no manchild for an heir looked upon him his friend’s son and was shut up in sorrow for his forepassed happiness accounted him of real parts) so grieved he also in no less measure for young Stephen for that he lived riotously with those wastrels and murdered his goods with whores” (JOYCE, 2010, p. 353).

Apesar de Stephen Dedalus ser um novo elemento na sequência de pensamentos de Bloom, acaba fazendo com que ele volte ao mesmo ponto, de memórias do passado. Estar diante de Stephen leva Bloom a se sentir diante de um espelho, porém, vendo a si mesmo quando jovem, o que confirma, mais uma vez, que o espelhamento, para os protagonistas de *Ulysses*, não é algo que permite ver a si mesmo no presente, mas algo que permite ver a si mesmo no passado:

Ele é o jovem Leopoldo, como que em um arranjo retrospectivo, um espelho dentro de outro espelho (opa, abracadabra!), ele contempla a si próprio. Aquela jovem figura de então é vista, precocemente viril vindo em uma gélida manhã da velha casa da Chambrassil Street para o liceu, sacola de livros a tiracolo, e nela um belo naco de pão de trigo, cuidado maternal (JOYCE, 2016a, p. 643).<sup>154</sup>

Vale lembrar que o espelho dentro de outro espelho é exatamente o que se deu na cena da Biblioteca Nacional e que, como defendo, é um simbolismo que perpassa todo o romance de Joyce. Ao se espelhar em Dedalus, Leopold Bloom vê a si mesmo como jovem e, mais do que isso, tem uma visualização do cuidado materno. Oras, o cuidado materno é justamente o que compõe a imagem que Stephen tem de si mesmo. Percebe-se que, enquanto as outras pessoas enxergam Stephen Dedalus como ele é no presente, sem a mãe, Leopold Bloom é o único que o enxerga como ele era no passado, com o cuidado maternal. Dessa forma, Bloom, ao tomar o outro protagonista como espelho, enxerga a si mesmo como jovem e, além disso, enxerga Stephen como Stephen enxerga a si mesmo. Mais uma vez, um espelho dentro do outro!

Em seguida, essa imagem do passado desaparece:

Mas, ora, abracadabra, baforeja-se o espelho e o cavaleiro errante se murcha, some, até tornar-se minúsculo ponto de névoa. Agora é ele mesmo paterna figura e estes em torno dele podem ser seus filhos. [...] Não, Leopoldo. Nome e memória te não trazem solaz. A juvenil ilusão de tua força de ti foi tirada e em vão. Filho algum de tuas entranhas é contigo (JOYCE, 2016a, p. 644).<sup>155</sup>

O jovem sob cuidados maternais desaparece do espelho e, então, Bloom percebe que a sua imagem atual, no presente, é outra. No passado, ele foi como o jovem Dedalus, mas agora cabe

---

<sup>154</sup> “He is young Leopold, as in a retrospective arrangement, a mirror within a mirror (hey, presto!), he beholdeth himself. That young figure of then is seen, precociously manly, walking on a nipping morning from the old house in Clambrassil street to the high school, his booksatchel on him bandolierwise, and in it a goodly hunk of wheaten loaf, a mother’s thought” (JOYCE, 2010, p. 373).

<sup>155</sup> “But hey, presto, the mirror is breathed on and the young knighterrant recedes, shrivels, to a tiny speek within mist. Now ge is himselfpaternal and these about him might be his sons. [...]No Leopold! Name and memory solace thee not. That youthful illusion of thy strenght was taken from thee and in vain. No son of thy loins is by thee” (JOYCE, 2010, p. 374).

a ele ser uma figura paternal para aquele rapaz. Isso o leva a pensar em Stephen como uma possibilidade de ter um filho vivo, em substituição ao filho morto Rudy. Primeiramente, Bloom vê Stephen como a possibilidade de um filho vivo, mas um filho que ele chama de jovem Leopold, ou seja, uma versão de Leopold mais novo, assim como Simon espera que Stephen seja uma nova versão do Simon jovem. Mas, por estar em uma maternidade apenas na lanchonete enquanto as mulheres estão em macas em seus trabalhos de parto, ele percebe que um filho de seu ventre nunca seria possível. Todavia, embora o parto caiba às mulheres, ele, como homem, pode ressignificar essa paternidade e acolher, como filho, alguém como Stephen, que seja diferente de si. O momento em que a mágica do espelho se conclui marca o fim da paternidade como uma ilusão de continuidade e imitação, o que faz com que Leopold olhe para o lado e perceba que Stephen, um jovem que não age nem pensa como ele, poderia ser seu filho. Essa é a ressignificação da paternidade por Bloom ou a transformação da ficção paterna em uma realidade paterna, baseada nos modelos de *amor matris*.

O aparecimento de um filho vivo é, também, uma forma de consolo para a situação matrimonial de Leopold. Explico: Vimos, até aqui, que Bloom associa o seu dia dezesseis de junho a um trabalho de parto, visto que, para ele, parto está associado à morte em função do filho que morreu precocemente. Caso Stephen represente, a partir de então, um filho vivo, o parto não estará mais associado à morte, nos pensamentos de Bloom. A consequência disso é que, sendo o dia dezesseis de junho o dia de um parto, se o parto não é mais associado à morte, o fim do dia não trará mais a morte de Bloom ao se desvincular de Molly. Tendo Bloom, agora, um filho vivo, a separação entre seu corpo e o corpo da mulher não será mais o mesmo que soltar a alça de um caixão; o corte desse cordão umbilical que liga Molly e Leopold poderá, sim, permitir que os dois corpos permaneçam vivos, embora separados. Por isso esse encontro com Stephen Dedalus é tão importante para Bloom. Por um momento, ele consegue encontrar uma solução para o seu problema. Isso explica o porquê de Joyce ter escolhido justamente a maternidade para o encontro de Stephen e Leopold e, não coincidentemente, quando os dois personagens se encontram, o parto da senhora Purefoy chega ao fim com sucesso, em uma nítida oposição ao parto em que teve início o processo de morte de Rudy.

Se o conceito de paternidade de Leopold foi ressignificado com o *amor matris*, por hora a paternidade de Stephen ainda não passou por essa ressignificação. Isso só vai acontecer no episódio *Circe*, quando Stephen vai a um bordel e Bloom o segue. Essa sequência maternidade-bordel é uma forma de eliminar as distinções entre o tipo de mulher que opta por ser mãe e a mulher que se prostitui. Aliás, desde novo Stephen sempre teve dificuldades para diferenciar o

modelo de mulher da igreja e as prostitutas com as quais ele se relacionava, pois, para ele, eram todas mulheres que o acolhiam. É o que vemos na já citada cena em que, diante da imagem da Virgem Maria, após recitar a ladainha, Stephen se atenta ao fato de que os mesmos lábios que louvam Maria foram recentemente usados em seus atos sexuais com prostitutas: “seus nomes eram murmurados delicadamente por lábios nos quais restavam ainda palavras sujas e vergonhosas, o próprio sabor de um beijo lascivo” (JOYCE, 2016a, p. 133).<sup>156</sup> Assim como os epítetos à Mãe da Igreja podem vir em sequência aos elogios às prostitutas, a ressignificação da paternidade de Bloom em uma maternidade pode vir seguida da ressignificação da paternidade de Stephen em um bordel. É interessante pontuar que Joyce faz com que Bloom, um homem que se casou e que tem filhos, ressignifique a paternidade com o *amor matris* em uma maternidade, local repleto de mães. Já Stephen, um jovem sem filhos, passa pelo processo de ressignificação da paternidade com o *amor matris* em um bordel, local repleto de prostitutas.

### 3.3 MEA CULPA

Em função da possibilidade de ter Stephen como um filho vivo, Bloom se apega a ele a ponto de segui-lo. Tem início, então, o episódio *Circe*, o qual, de certa forma, está relacionado à cena inicial do romance por ser um teatro, mas se diferencia por ser protagonizado por Stephen e Leopold, ao invés de o ser pelo usurpador Mulligan. Hugh Kenner explica que esse episódio tem ligação com aquele da Biblioteca Nacional. Sobre a palestra de Stephen, o crítico explica:

Stephen agora está voando muito alto, brincando de ser não meramente um segundo Shakespeare mas um verdadeiro Deus-homem presidindo sua Última Ceia [...] A representação continua, e vai continuar em ‘Circe’: O Criador shakespeariano se torna não apenas um padre da imaginação eterna mas um segundo Deus. Quando ele e Lynch se dirigem aos bordéis, ele pode sentir que está concretizando seu comentário na biblioteca, de que “Um homem de gênio não comete erros. Seus erros são voluntários e são portais de descobertas”. Mas ele faz isso sob o olhar de um novo, auto-nomeado pai<sup>157</sup> (KENNER, 1987, 114-5).<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> “her names were murmured softly by lips whereon there still lingered foul and shameful words, the savour itself of a lewd kiss” (JOYCE, 1963, p. 132).

<sup>157</sup> Tradução minha.

<sup>158</sup> “Stephen by now is flying very high, playing at being not merely a second Shakespeare but a veritable God-man presiding over his Last-Supper [...]The role continues, and will continue into ‘Circe’: Shakespearean Maker become not only a priest of the eternal imagination but a second God. When he and Lynch head for the brothels, he can feel that he is fulfilling his remark in the Library, that ‘A man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery’ But he does so under the eye of a new, self-appointed father” (KENNER, 1987, 114-5).

Hugh Kenner se refere à palestra de Stephen como uma representação. É importante relembrar que René Girard se refere ao mesmo episódio como um romance dentro de outro romance, de modo que ambos os autores reafirmam a hipótese, defendida anteriormente neste texto, de que se trata de um palestra-ficção que Stephen usa para representar a sua própria vida.

Quando Stephen se dirige ao bordel, ele objetiva concretizar o que foi dito na Biblioteca Nacional, porém, há um diferencial: a presença de Leopold Bloom como uma personalização do Shakespeare que ele imaginara e descrevera em sua palestra. Na palestra, o Shakespeare de Stephen se espelha em um fantasma, que é o que Stephen faz. Sua personificação de Shakespeare, Leopold Bloom, também se espelha em um fantasma, a saber, o fantasma de Molly quando jovem. E, também como Shakespeare, Leopold sofre com o adultério da esposa. A semelhança de Bloom não é apenas com Shakespeare, mas, assim como Hamlet, Bloom, embora ciente de uma traição, não é movido por desejo de vingança. Por consequência, o tema central do romance *Ulysses* não é a vingança, assim como não é o de *Hamlet*. T. S. Eliot não só rejeita a vingança como tema central da tragédia como também aponta que o centro é a culpa:

Na peça final de Shakespeare, por outro lado, há um motivo que é mais importante que o da vingança [...] *Hamlet* de Shakespeare, uma vez que é de Shakespeare, é uma peça que lida com o efeito da culpa da mãe sobre seu filho [...] a emoção essencial da peça é o sentimento de um filho para uma mãe culpada<sup>159</sup> (ELIOT, 1975, p. 46-7).<sup>160</sup>

De fato, Hamlet carrega em si a incumbência de ser uma versão espelhada e viva do fantasma do pai e, ao mesmo tempo, carrega em si a culpa da mãe. Isso faz com que, em certas cenas da peça, o espelhamento se dê com aquele que sofre os crimes e, em certos momentos, se dê com aquele que comete crimes. Exemplo disso é a cena IV do ato III em que Hamlet mata o personagem Polônio, pai de Laertes, para ter um duplo espelhamento com um criminoso e com o filho de uma vítima:

Quanto a este senhor (Aponta Polônio)/Eu me arrependo; mas Deus quis assim/Que eu fosse o castigo dele, e ele o meu;/ Me apontou pra seu flagelo e ministro/Vou dispor dele de qualquer maneira/E responder depois pela morte que lhe dei (SHAKESPEARE, 2013, p. 73-4).<sup>161</sup>

Com esse ato, Hamlet se espelha simultaneamente no rei Cláudio e em Laertes; respectivamente, o homem que cometeu o crime de assassinar o seu pai e o homem que sofreu

---

<sup>159</sup> “In the final play of Shakespeare, on the other hand, there is a motive which is more important than that of revenge[...] Shakespeare’s *Hamlet*, so far as it is Shakespeare’s, is a play dealing with the effect of a mother’s guilt upon her son[...] the essential emotion of the play is the feeling of a son towards a guilty mother” (ELIOT, 1975, p. 46-7).

<sup>160</sup> Tradução minha.

<sup>161</sup> “For this same lord, [Pointing to Polonius./ I do repent: but heaven hath pleased it so,/To punish me with this, and this with me,/That I must be their scourge and minister./ I will bestow him, and will answer well/The death I gave him” (SHAKESPEARE, 2007, p. 697) .

o crime de ter o pai assassinado. Porém, há um diferencial: ao contrário do rei Cláudio, Hamlet diz que responderá pelo crime cometido.

Adiante na tragédia, na cena IV do Ato IV, diante do exército de Fortinbrás, que, por muito pouco, se dirige à morte com serenidade, sem pensar nem em causas nem em consequências, Hamlet os compara a si mesmo, vendo-os como um exemplo oposto à sua procrastinação. Em sua fala, alega que todos os acontecimentos parecem acusá-lo, o que retifica todos os espelhamentos presentes ao longo de toda a tragédia:

Todos os acontecimentos parecem me acusar/Me impelindo à vingança que retardo!  
(...)Como é que eu fico, então/Eu com m pai assassinado e uma mãe conspurcada/  
Excitações do meu sangue e da minha razão/Deixo dormir? E, pra a minha vergonha/  
Vejo a morte iminente de vinte mil homens/ Que, por um capricho, uma ilusão de  
glória/ Caminham para a cova como quem vai pro leito/ Combatendo por um terreno  
no qual não há espaço/ Para lutarem todos; nem da tumba suficiente/ Para esconder  
os mortos?" (SHAKESPEARE, 2013, p. 81 -2).<sup>162</sup>

A fala de Hamlet, “Todos os acontecimentos parecem me acusar” (SHAKESPEARE, 2013, p. 81-2), poderia ter sido dita por Stephen Dedalus em *Ulysses*, visto que ele carrega a culpa de não ter rezado pela mãe no leito de morte. Mas também poderia ter sido dita por Leopold Bloom, uma vez que tudo o que ele faz ao longo do dia, tentando não pensar na esposa, acaba por remetê-lo a ela. Bloom sequer cogita se vingar de sua esposa justamente por predominarem as lembranças da jovem Molly, do passado. Mas, além disso, fica claro, no decorrer do romance, que o personagem não carrega em si apenas o fantasma da esposa quando jovem, mas carrega, também, uma culpa. A culpa de Stephen pela morte da mãe fica explícita no romance, mas e a de Bloom? Assim como Hamlet, Bloom se culpa por não estar caminhando serenamente rumo à sua “morte”, como fez o exército de Fortinbrás. Todas as pessoas com quem encontra, todas as situações que vive acabam por lembrá-lo da traição de Molly e culpá-lo. Dessa forma, Leopold tem espelhamentos mútuos com a vítima e com o malfeitor, assim como Hamlet teve com o rei Cláudio e com Laertes, ao mesmo tempo. O espelhamento com a vítima se dá quando Bloom se identifica com a senhora Purefoy em trabalho de parto. Já o espelhamento com o malfeitor ocorre no episódio *Circe*, no qual as situações vividas ao longo do dia reaparecem, nas alucinações de Bloom, no formato de um tribunal de acusação no qual ele é o réu. Stuart

---

<sup>162</sup> “How all occasions do inform against me,/And spur my dull revenge! [...] How stand I, then,/ That have a father kill'd, a mother stain's,/Excitements of my reason and my blood,/And let all seleeod? While, to my shame, I see/The imminent death of twenty thousand men,/That for a fantasy and trick of fame/Go to their graves like beds; fight for a plot/Whereon the numbers cannot try the cause/ Which is not tomb enough and continent/Which is not tomb enough and continent/ To hide the slain?” (SHAKESPEARE, 2007, p. 700).

Gilbert explana que, embora seja um episódio marcado por alucinações, todas as cenas têm uma ligação com a realidade:

A arte do episódio é a mágica e sua técnica é a “alucinação”. Objetos inanimados, pensamentos não proferidos ganham vida, falam e se movem como independentes. [...] Na verdade, o contexto desse episódio, o mais “teatral” de *Ulysses*, é uma série de cenas de transformação. Todas essas alucinações, porém, são amplificações de algumas circunstâncias reais, elas têm sua própria lógica e não são meramente visões vazias<sup>163</sup> (GILBERT, 1955, p. 318-9).<sup>164</sup>

Como Gilbert bem destacou, no episódio não há uma criação, mas uma transformação das cenas já vividas pelos personagens. Assim, todas as pessoas que apareceram nas andanças de Bloom, durante o dia, reaparecem nesse tribunal. Não coincidentemente, o episódio se dá em forma de teatro, de modo a coincidir com *Hamlet* não só na temática, mas, também, no gênero. A peça se passa, inicialmente, em um tribunal em que Bloom, como réu, é acusado, por mulheres, da culpa que ele sente. Vejamos quais são as acusações:

SENHORA YELVERTON BARRY

Prenda-o, policial. Ele me escreveu uma carta anônima em caligrafia maldisfarçada quando meu marido estava na perna Norte de Tipperary [...] Dirigiu-me invectivas impróprias por que me conduzisse mal às quatro e meia da tarde da quinta-feira seguinte, horário de Dunsink. Ofereceu enviar-me pelo correio uma obra de ficção de autoria de Monsieur Paul de Kock, intitulada *A moça dos três espartilhos* (JOYCE, 2016a, p. 706).<sup>165</sup>

A acusação da senhora Yelverton Barry envolve alguns elementos que remetem ao caso de Molly Bloom com o amante Blazes Boylan, a saber, a carta e o horário, que são, respectivamente, o meio pelo qual Boylan marcou o encontro e o horário em que ocorre o adultério. Assim como Hamlet se espelhou com o agente do crime e disse que responderia por seu ato, Leopold Bloom, em sua alucinação, tem um espelhamento justamente com Blazes Boylan, o agente do mal que lhe perturba durante todo o dia; e mais, responde judicialmente pelo adultério. Assim, Bloom, em sua alucinação, é o culpado pela traição da qual, na verdade, ele é vítima. A última acusação feita pela senhora Yelverton Barry foi que Bloom a assediou com um livro de Paul de Kock, que é o autor cujo livro Molly encomenda a Bloom antes de ele

---

<sup>163</sup> Tradução minha.

<sup>164</sup> “The art of this episode is magic and its technic “hallucination”. Inanimate objects, unuttered thoughts, take life, speak and move as independent [...] In fact, the background of this episode, the most “theatrical” of *Ulysses*, is a series of transformation scenes. All these hallucinations, however, are amplifications of some real circumstances, they have a logic of their own and are not mere empty visions” (GILBERT, 1955, p. 318-9).

<sup>165</sup> “MRS YELVERTON BARRY

Arrest him, constable. He wrote me an anonymous letter in prentice backhand when my husband was in the North Riding of Tipperay [...] He made improper overtures to me to misconduct myself at half past four p.m. on the following Thursday, Dunsink time. He offered to send me through the post a work of fiction by Monsieur Paul de Kock, entitled *The girl with the Three Pairs of Stays*” (JOYCE, 2010, p. 415).

sair de casa. Assim, em sua alucinação, Bloom envia para uma outra mulher algo que era para a sua esposa, o que é uma atitude comum de um adúltero.

Passemos à próxima acusação:

#### SENHORA BELLINGHAM

Teceu loas as mais extravagantes a minhas extremidades inferiores, meus tornozelos torneados em meias de seda esticadas até o limite [...] Incitou-me (afirmando sentir ser sua missão na vida incitar-me) a conspirar o leito do matrimônio, a cometer adultério na primeira oportunidade que se me apresentasse” (JOYCE, 2016a, p. 707).<sup>166</sup>

Na acusação de Senhora Bellingham, Bloom a elogia pelas características que, na verdade, ele admira em Molly: o formato do tornozelo e as meias. Além disso, é ele que convida a mulher a cometer o adultério, mais uma vez, agindo como Blazes Boylan. Em *Hamlet*, embora o rei Cláudio seja punido com o assassinato, ele não é condenado por um júri; em *Ulysses*, Blazes Boylan também não o é. Na tragédia, porém, Hamlet diz que responderá pelo crime e, no romance de Joyce, Bloom não só diz que responderá como é julgado e condenado:

#### O MAGISTRADO

Livrarei Dublin desta praga odiosa. Um escândalo! (Investe-se do negro toucado). Que seja levado, senhor subxerife, da tribuna em que ora se encontra e mantido em custódia na prisão de Moountjoy pelo intervalo de tempo que aprover a Sua Majestade e que ali venha a pender pelo pescoço até que esteja morto e nesta tarefa não falhe por sua própria conta e risco ou que o Senhora tenha piedade de sua alma. Retirem-no (JOYCE, 2016a, p. 712).<sup>167</sup>

O julgamento de Bloom representa o que Hamlet diz, diante do exército de Fortinbrás, de que as situações o acusam, e o momento em que Bloom é sentenciado marca o que Hamlet almejava: o desejo de que o malfeitor voluntariamente respondesse pelos seus atos.

### 3.4 ARTISTA E HUMANO DA CRIAÇÃO

Após esse julgamento, merece destaque, no mesmo episódio, a cena em que, estando em um bordel, “Dedalus e Bloom finalmente se olham juntos num espelho, fechando um simbolismo que se inicia já no primeiro episódio” (GALINDO, 2016, p. 38), no caso, o simbolismo do espelho: Stephen e Bloom olha no espelho. O rosto de William Shakespeare,

---

<sup>166</sup> “MRS BELLINGHAM

He lauded almost extravagantly my nether extremities, my swelling calves in silk hose drawn up to the limit [...] He urged me stating that he felt it his mission in life to urge me, to defile the marriage bed, to commit adultery at the earliest possible opportunity (JOYCE, 2010, p. 416).

<sup>167</sup> “THE RECORDER

I willl [...] rid Dublin of this odious pest. Scandalous! (*He dons the black cap*). Let him be taken, Mr Subsheriff, from the dock where he now stands and detained in custody in Mountjoy prison during his Majesty’s pleasure and there be hanged by the neck until he is dead and therein fail not at your peril or may the Lord have mercy on your soul. Remove him (JOYCE, 2016, p. 419).



glabro, surge nele, estático em uma paralisia facial, coroado pelo reflexo do cabide de chapéu galhado da entrada” (JOYCE, 2016a, p. 818).<sup>168</sup>

Stephen se olha no espelho e surge a imagem de Shakespeare sem barba e com chifres. A ausência de barba remete à pouca idade de Dedalus; os chifres são uma zombaria por Leopold Bloom ter sido traído. A imagem do artista, então, é composta não só por aquele que aspirava ser artista, mas também por uma parte do marido e pai, sem aspirações artísticas. A ressignificação da paternidade de Stephen ocorre especificamente no momento em que ele e Leopold se olham no espelho: o *amor matris* da paternidade de Stephen acontece ao ver que sua obra pode ser protagonizada por alguém como Leopold Bloom, que é diferente de si, sem aspirações artísticas, ou seja, sua obra não precisa ser apenas sobre suas memórias da adolescência, em uma reprodução de si mesmo. Afinal, se ele, Stephen, tem os olhos e a voz de Simon mas não quer nem consegue agir igualmente a Simon, nada mais natural que sua obra de arte tenha características de Stephen, mas que não seja meramente uma continuação dele. Isso explica o porquê de termos a predominância de Leopold Bloom no romance, que é protagonizado mais por ele do que por Dedalus.

Dedalus reconhece, naquele espelho, que um grande artista pode ser um não intelectual, que acorda, conversa com a gata, faz café, compra as coisas para casa, tem um emprego comum, ou seja, vive uma vida banal. A conclusão de Stephen é que a vivência comum de Shakespeare possibilitou a ele ser um grande artista e que ele, Stephen, também pode ser um homem comum e produzir arte. Afinal, a sua teoria sobre Shakespeare, um grande artista, foi, sem saber, a descrição da vida do homem menos intelectual e mais comum de Dublin. Por fim, nesse momento em que ele se torna um pai ressignificado pelo *amor matris*, ele é não só deus pai, mas também humano da obra. Stephen aparece como deus criador, mas também como homem personagem. Como personagem, ele é um humano artista em formação; como deus da criação ele é um pai que permite que seus personagens sejam diferentes de si, sobretudo, que não tenham vergonha da sua própria humanidade. Richard Ellmann (1981, p. 76) explica que “uma arte que falhasse em sugerir que os personagens eram capazes de defecar, urinar, se masturbar, transar e menstruar era, para Joyce, uma farsa”. Ao contrário daquela mudança brusca que Stephen sofreu em *Retrato*, em que ele se descobre como artista se referindo apenas ao voo de sua alma, em *Ulysses*, Stephen se torna um artista cujo trabalho não inclui apenas o que há na

---

<sup>168</sup> “Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall.” (JOYCE, 2010, p. 490).

alma, mas o que há no corpo. Ele não mudou mais da religião para a arte apenas, como duas áreas de conhecimento sobre a alma; ele repensou a arte e a religião, encontrando, nos atos humanos, correspondentes para elas. Com isso, Stephen consegue ser deus da criação em um romance no qual os personagens se masturbam, vão a bordéis, pensam e praticam atos sexuais. Mas ele não é apenas um deus, ele é o humano da sua própria criação, e um humano em formação. Somente nessa cena, ao ver um homem comum, nada intelectual, correspondendo a Shakespeare, é que Stephen conclui que

os que produzem obras geniais não são aqueles que vivem no meio mais delicado, que têm a conversação mais brilhante, a cultura mais externa, mas os que tiveram o poder, deixando subitamente de viver para si mesmos, de tornar a sua personalidade igual a um espelho, de tal modo que a sua vida aí se reflete, por mais medíocre que aliás pudesse ser mundanamente e até, em certo sentido, intelectualmente falando, pois o gênio consiste no poder refletor e não na qualidade intrínseca do espetáculo refletido (PROUST, 1960, p. 101).<sup>169</sup>

Graças à presença de Leopold, o jovem irlandês reconhece “a capacidade de qualquer um de sentir qualquer forma de experiência sensível” (RANCIÈRE, 2017, p. 28-9).

Para além disso, esse momento marca a sua inserção em uma sociedade além de Dublin, com uma cultura distinta da sua, que é o que Bloom representa:

A Europa, com sua arte, mentalidade e monumentos, não é mais invulnerável, nem pode mais ignorar os laços que mantém com seus domínios ultramarinos. [...] O irlandês nacionalista e intelectual Stephen Dedalus é, ironicamente, fortalecido não por colegas católicos irlandeses, e sim pelo judeu errante Leopold Bloom, cujo exotismo e habilidade cosmopolita rebatem a mórbida solenidade da revolta de Stephen (SAID, 1995, p. 242).

O adulto rejeitado por Stephen em *Retrato* era aquele do seu pequeno círculo católico irlandês, que incluía os padres da igreja com seu autoritarismo e imposição de penitências. Diante de Bloom, um benevolente judeu, publicitário, ou seja, um tipo de adulto distinto da cultura à qual ele tinha acesso, Stephen vislumbra uma nova possibilidade de ser homem adulto, distinta da que ele conhecia.

São comuns as interpretações de que o encontro entre Leopold e Stephen marca o momento em que um se torna o outro. Um exemplo está no guia de leitura de *Ulysses*, de William Tindall:

---

<sup>169</sup> “ceux qui produisent des oeuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s’y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété” (PROUST, 1954a, p. 554-5).

Conhecendo o humano senhor Bloom e, de repente, compreendendo de humanidade, Stephen se torna uma espécie de Bloom, trocando orgulho por caridade, e desumanidade por aceitação da humanidade. [...] Tornando-se maduro, ele se torna ele mesmo. Descobrimo o pai, ele se torna capaz da paternidade. Que Stephen é Bloom e Bloom é Stephen, por fim é tudo o que precisamos saber<sup>170</sup> (TINDALL, 1967, p. 125).<sup>171</sup>

Devo discordar da explanação de Tindall, uma vez que, após o encontro, as diferenças entre os protagonistas se mantêm. Prova disso está na conversa entre Stephen e Leopold na residência dos Bloom, após o encontro no bordel. Enquanto ambos estão na casa, as diferenças entre eles são ressaltadas, a ponto de haver apenas uma única convergência: “Havia um único ponto em que suas opiniões fossem idênticas e negativas? A influência da luz a gás ou elétrica no crescimento de árvores paraheliotrópicas circunstantes” (JOYCE, 2016a, p. 944).<sup>172</sup> Oras, o único ponto de concordância entre eles é algo irrelevante, logo, algo que, nem de longe, comprova a interpretação de Tindall, de que Leopold é Stephen e Stephen é Leopold.

Richard Ellmann, por sua vez, apresenta uma leitura distinta da de Tindall:

Joyce faz seu Ulysses e seu Telêmaco atingirem o que ele misteriosamente chamou (no esquema enviado a Carlo Linati) de estado de “fusão”. A palavra sugere não que eles desaparecem um no outro, mas que eles coincidem; eles convergem como partes que compoem um todo. Eles não têm que mudar para se juntar (ELLMANN, 1981, p. 40).<sup>173</sup>

A explicação de Ellmann está em maior acordo com a ideia defendida neste trabalho, de que não há, no romance, uma identidade definida, fixa, mas sim, equilíbrios passageiros entre identidade e imagem e/ou entre identidade e nome. Ao contrário do que defende Tindall, Stephen não se torna sequer parecido com Bloom; nos episódios subsequentes a *Circe*, Stephen e Leopold continuam distintos, divergindo em opiniões. Para além disso, a própria forma como os espelhamentos acontecem reforçam sempre a ideia de efemeridade da identificação. Os equilíbrios entre imagem e identidade são momentos importantíssimos no romance, porém breves. Na maternidade, Leopold teve um espelhamento com Stephen, vendo a si mesmo no

---

<sup>170</sup> Tradução minha.

<sup>171</sup> “Meeting human Mr. Bloom and suddenly understanding humanity, Stephen becomes a kind of Bloom, leaving pride for charity, and inhumanity for acceptance of mankind. [...] Becoming mature, he becomes himself. Discovering the father, he becomes capable of fatherhood. That Stephen is Bloom and Bloom is Stephen at last is all we need to know” (TINDALL, 1967, p. 125).

<sup>172</sup> “Was there one point on which their views were equal and negative? The influence of gaslight or electric light on the growth of adjoining paraheliotropic trees (JOYCE, 2010, p. 573).

<sup>173</sup> “Joyce makes his Ulysses and Telemachus reach what he mysteriously called ( in the scheme sent to Carlo Linati) a state of ‘fusion’. That word suggests not that they disappear in each other, but that they coincide; they converge as component parts of the whole. They do not have to change in order to come together” (ELLMANN, 1981, p. 40).

passado, mas, em seguida, a imagem do jovem Leopold desaparece como mágica e ele volta a ver Stephen como alguém diferente de si (JOYCE, 2016a, p. 643). Em *Circe*, Stephen vê Leopold como uma possibilidade de ser um adulto distinto dos demais, em uma identificação, mas, em seguida, a imagem do espelho desaparece (JOYCE, 2016a, p. 818). O brevíssimo intervalo de tempo em que as imagens permanecem nos espelhos confirma que a identificação, em *Ulysses*, é, de fato, incompleta e temporária como um florescer no litoral.

## INTERLÚDIO

“Minha vida me ultrapassa  
Em qualquer rota que eu faça”  
(*Dois mil e um* – Gilberto Gil).

“Rubek (*novamente sério*): Pensava que toda essa conversa sobre a vocação do artista, a sua missão e o resto já começou a parecer oca, vazia e no fundo insignificante.

Maja: E o que você colocaria no lugar?

Rubek: A vida, Maja”.<sup>174</sup>

(IBSEN *apud* JOYCE, 2012, p. 59).

---

<sup>174</sup> Tradução de Sérgio Medeiros.

## CAPÍTULO 4

### AS METAMORFOSES DA VIDA

“Eu, sobretudo, que desde a infância só vivia do momento presente e formara de mim e dos outros uma impressão definitiva, apercebia-me afinal, diante das metamorfoses sofridas pelos outros, do tempo sobre eles decorrido”<sup>175</sup>.

(Marcel Proust)<sup>176</sup>

“Nosso erro está em acreditar que as coisas se apresentam habitualmente tais quais são na realidade, os nomes tais como são escritos, as pessoas tais como a fotografia e psicologia delas fornecem uma noção imóvel”<sup>177</sup>

(Marcel Proust)<sup>178</sup>

#### 4.1 THE PORTRAIT OF THE WIFE AS A YOUNG WOMAN

“Pois a beleza é uma qualidade de algo visto”<sup>179</sup>  
(James Joyce).<sup>180</sup>

“Ce qui donne tant de prix a mès yeux au decor de la rue parisienne c’est la présence constante et fugitive de ces femmes croissées à chaque instant et que j’ai la quase certitude de ne jamais plus revoir. [...] Je me dit que ces beautés que passent sont prolongements nécessaires de la beauté de ma femme”  
(*L’amour l’après midi* - Eric Rohmer).

No episódio *Circe*, vimos o reconhecimento de Stephen como eu artístico diante do espelho. Bloom, por sua vez, consegue ter a experiência de ajudar um pseudo-filho a se tornar

---

<sup>175</sup> “Alors, moi qui, depuis mon enfance, vivais au jour le jour, ayant reçu d’ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m’aperçus pour la première fois, d’après les métamorphoses qui s’étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation du’il avait passé aussi pour moi” (PROUST, 1954b, p. 927).

<sup>176</sup> (PROUST, 1970b, p. 164).

<sup>177</sup> “Notre tort est de présenter les choses telles qu’elles sont, les noms tels qu’ils sont écrits, les gens tels que la photographie et la psychologie donnent d’eux une notion immobile” (PROUST, 1954b, p. 573).

<sup>178</sup> (PROUST, 1970a, p. 122).

<sup>179</sup> Tradução de André Cechinel.

<sup>180</sup> (JOYCE, 2012, p. 154).

um sujeito independente, mesmo que um sujeito artístico. O encontro com Leopold teve a grande importância de ensinar a Stephen sobre a possibilidade de ser um adulto distinto daqueles com os quais ele havia convivido até então. Ademais, a rapidez com que a imagem de Shakespeare desaparece do espelho também ensina a Stephen sobre o quão passageiros são os equilíbrios entre imagem e identidade.

Essa lição parece ter sido bem apreendida por Stephen e Leopold em suas cenas de espelhamento; todavia, é relevante observarmos que tal compreensão não se estende às personagens femininas. Isso se torna evidente em uma conversa na residência dos Bloom, quando Leopold mostra a Stephen uma foto de Molly quando jovem:

Ao lado do jovem ele olhava também para a foto da senhora agora sua legítima esposa que, ele proclamava, era a filha bencriada do Major Brian Tweedy e demonstrara desde tenra idade notável proficiência como cantora tendo mesmo recebido os aplausos do público quando suas primaveras mal chegavam às de uma debutante. Quanto ao rosto, era uma semelhança total na expressão mas não fazia justiça a sua figura, que normalmente chamava muita atenção e que não saiu em sua melhor forma possível naqueles trajes. Ela podia sem dificuldade, ele disse, ter posado para o conjunto, isso para não se deter em certas opulentas curvas da... Ele se deteve, sendo um tanto artista nas horas vagas, na forma feminina em geral desenvolvimentalmente porque, a bem da verdade, naquela mesma tarde ele havia visto aquelas estátuas helênicas, perfeitamente desenvolvidas como obras de arte, no Museu Nacional. O mármore conseguia representar o original, ombros, costas, toda a simetria. Todo o resto, sim, puritanismo. Mas representa, o soberano de São José...enquanto foto alguma poderia simplesmente por que não era arte, em uma palavra (JOYCE, 2016a, p. 923).<sup>181</sup>

O que incomoda Leopold é a discrepância entre a Molly por quem ele se apaixonou no passado e a Molly registrada na fotografia da mesma época. O incômodo se torna ainda maior por envolver, também, uma comparação a uma estátua bela e simétrica vista por ele. A escultura é da Vênus Calípigia, conforme comenta Buck Mulligan à tarde, na Biblioteca Nacional (JOYCE, 2016a, p. 359). John Hunt informa que, de fato, em 1904, na entrada do Museu Nacional da Irlanda, foram expostas algumas esculturas gregas e romanas, dentre as quais

---

<sup>181</sup> “Beside the young man he looked also at the photo of the lady now his legal wife who, he intimated, was the accomplished daughter of Major Brian Tweedy and displayed at an early age remarkable proficiency as a singer having even mader her bow to the public when her years numbered barely sweet sixteen. As for the face, it was a speaking likeness in expression but it did not do justice to her figure. which came in for a lot of notice usually and which did not come out to the best advantage in that getup. She could without difficulty, he said, have posed for the ensemble, not to dwell on certain opulent curves of the... He dwelt, being a bit of an artist in his spare time, on the female form in general developmentally because, as it so happend, no later than that afternoon, he had seen those Grecian statues, perfectly developed as works of art in the National Museum. Marble could give the original, shoulders, back, all the symmetry. All the rest, yes. Puritanism. It does though, St Joseph’s sovereign... whereas no photo could, because it simply wasn’t art in a word” (JOYCE, 2010, p. 570).

estava a Vênus Calipígia, uma obra do século I a.C. ou II a.C. Na obra de arte, Vênus ergue sua túnica de modo a expor suas nádegas (HUNT, 2021). O que Leopold transparece, ao ver a foto, é uma certa decepção de não ter conseguido mais encontrar uma Molly simétrica e bela como era outrora, uma Molly que, em algum lugar do passado, se assemelhou à Vênus Calipígia, porém, nem mesmo na sua fotografia de quando jovem, tal beleza ficou registrada.

Atentando-nos bem ao que propus para este trabalho, veremos que o problema de Leopold, explicitado no parágrafo supracitado, está presente desde o início do romance, não só no dia dele, mas também no de Stephen. Recapitulando: o dia 16 de junho de 1904 de Stephen Dedalus teve início com o retorno do “eu que ele era então”, quando tinha a expectativa de se tornar um grande artista. Logo que retorna, esse eu busca algumas figuras femininas que foram de extrema importância em sua descoberta vocacional. A primeira imagem feminina importante é a mãe, que ele busca como uma lembrança de um útero materno no qual ele estava protegido quando ainda era um artista em fase embrionária. Nas páginas do primeiro episódio, Stephen a busca quando se prostra no parapeito e olha para o mar. Por fim, Stephen tem a substituição dessa figura materna em Leopold Bloom, encontrado por Stephen pela primeira vez em uma maternidade e que, no bordel, quando a imagem de Shakespeare se forma no espelho, participa do novo nascimento de jovem como artista.

A segunda figura feminina importante para “o eu que Stephen era então” foi a mulher-pássaro, que estava no litoral quando ele se descobriu como artista. Essa imagem feminina, Stephen busca quando, no terceiro episódio, volta à praia de Sandymount na esperança de se redescobrir como artista. Ao invés de uma mulher-pássaro, Stephen imagina, a partir da sua urina, uma flor desabrochando no litoral que, como defendi, era uma prolepse do encontro com Bloom e, também, do processo de desabrochar da própria obra. Ademais, como Leopold participou do momento em que Stephen se viu como artista, Leopold substituiu, também, a função da mulher-pássaro.

Por fim, a terceira figura feminina buscada pelo “eu que Stephen era então” é a mãe de Jesus, cuja estatueta ele contemplava quando criança, recitando as ladainhas. Stephen busca essa figura feminina passiva, que, ao contrário de Deus Pai, se deixa nomear e permitiu que Jesus, como seu filho, fosse diferente dela. Na cena em que escreve, na areia, apenas “EU SOU...” (JOYCE, 2016a, p. 343), sem um predicativo do sujeito, Leopold se assemelha à mãe de Jesus. Dessa forma, também a figura feminina da Virgem Maria é substituída por Leopold. Podemos concluir, então, que, no dia de 16 de junho de 1904, Leopold Bloom cumpre o papel



da mulher-pássaro, de permitir a Stephen o autoreconhecimento como artista; cumpre o papel da mãe de Stephen, de protagonizar o parto do artista e cumpre o *amor matris* tanto da mãe de Stephen quanto da mãe de Jesus.

Passemos, agora, ao início do dia de Leopold. O protagonista começa o dia 16 de junho de 1904 trazendo de volta o eu que ele era no início do relacionameno com Molly, de modo que, assim como Stephen, Leopold também começou seu dia em busca de um feminino perdido, a saber, a Molly do passado. “O eu que Leopold era então” e que há tanto tempo estava longe dele, volta no dia 16 de junho de 1904, em função da ameaça do usurpador Blazes Boylan. Volta, então, o eu que viveu um bom relacionamento com Molly. Analogamente ao que ocorre com Stephen, quando “o eu que Leopold era então” volta, não há, ao redor dele, a figura feminina que era importante para seu eu do passado. No caso de Stephen, as figuras femininas eram todas inacessíveis: uma estátua de Nossa Senhora que ele tinha diante de si no colégio da infância, a mãe falecida e uma mulher que ele viu na praia apenas uma vez, da qual ele nada sabe; ou seja, as três figuras femininas estavam inacessíveis em 1904. No caso de Leopold, a figura feminina importante para ele era Molly, o que pode nos levar a concluir, precipitadamente, que era alguém acessível em 1904. Entretanto, toda a leitura do romance aponta para a realidade de que “o eu que Leopold era então” busca uma Molly diferente da que acordou ao seu lado naquela manhã. Na cena em que Leopold mostra a foto de Molly a Stephen, é possível concluir que a Molly buscada por ele é uma imagem de beleza helênica e simétrica, da forma como ele a viu alhures. Essa imagem, ele não encontra na Molly do presente, tampouco na foto da Molly jovem, visto que a foto a registrou com imperfeições. Dessarte, embora Stephen tenha encontrado o *amor matris* que ele buscava, Leopold, já no fim do dia, permanece com um problema: ele não reencontrou a Molly que buscava. É isso que o angustia ao longo do dia e que fica mais explícito na cena da foto.

Convém, aqui, retomar a explanação de Aleida Assmann sobre o *re-membering*: ao acessar certas memórias, o indivíduo supera, “por um momento, o estado de ser humano enquanto ente temporal” e experimenta um momento da “presença plena, da restituição de todas as partes e membros (*re-membering*) roubados pelo tempo. Entretanto, o episódio ainda não chega ao final com isso. Depois do corpo, o espírito ainda precisa cumprir a parte que lhe cabe na recordação” (ASSMANN, 2018, p. 176). No caso, seria a parte de lidar com o eu que retorna, com o eu do presente e com o eu que poderia ter sido. Para além disso, após essa declaração de Leopold sobre a foto antiga de Molly, é importante apontar que uma das coisas com as quais o

espírito de Leopold teve que lidar, nesse *re-membering*, foi o fato de que “o eu que ele era então” tinha, por perto, uma Molly para a qual o tempo havia passado. O problema se torna maior com a afirmação de Leopold de que a foto da Molly jovem ainda não correspondia a como ele se recorda dela. Isso indica que a imagem de Molly que Leopold tem em memória é uma imagem subjetiva e que marca como *ele* a viu em um momento de extrema paixão: bela, simétrica, perfeita, como a escultura da Vênus Calipígia no Museu Nacional. Diante da inalcançabilidade da imagem apreciada, a escultura helênica, sendo uma figura feminina que se conservou ao longo dos séculos, atrai Leopold em demasia, principalmente em um dia no qual ele sofre a ausência de uma imagem de sua mulher que, por ter sofrido a ação do tempo, desapareceu.

Não podemos deixar de discutir o fato de que, ao pensar que uma obra de arte de Molly teria a transformado em uma imagem de extrema beleza, Leopold tem em mente que a arte não simplesmente representa, mas aperfeiçoa o real. Essa concepção de arte aparentemente vai contra o que foi discutido até aqui neste trabalho, de que em *Ulysses* prevalece a ideia de que a arte não deve ser algo simétrico, acabado, que verse apenas sobre o belo. Como compreender essa contradição joyciana quase no fim do romance? Hugh Kenner tem uma resposta: “As demandas que Joyce faz ao seu leitor são impossíveis se o leitor não tiver o livro em mãos, o qual ele possa virar pra frente e pra cá a seu gosto”<sup>182</sup> (KENNER, 2005, p. 34).<sup>183</sup> Seguindo a sugestão de Hugh Kenner, voltemos à cena de Leopold Bloom na praia, quando ele encontra Gerty MacDowell:

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. Começo a gostar delas naquela idade. [...] 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, 2016a, p. 593).<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Tradução minha.

<sup>183</sup> “The demands Joyce makes on the reader would be impossible ones if the reader did not have his hands on the book, in which he can turn to and fro at his pleasure” (KENNER, 2005, p. 34).

<sup>184</sup> “Dew falling. Bad for you, dear, to sit on that stone. [...] Friction of the position. Like to be that rock she sat on. O sweet little, you don’t know how nice you looked. [...] I kissed her soulder. Wish I had a full lenght oilpainting of her then. June that was too I wooed. The year returns History repeats itself. Ye crags and peaks I’m with you once again. Life, love, voyage round your own little worlds. And now? [...] Tired I feel now. Will I get up? O wait Drained all the manhood our of me, little wretch. She kissed me . My mouth. Never again. Only once it comes” (JOYCE, 2010, p. 340-1).

Leopold volta à praia em busca de um momento vivido ali, naquele cenário. Ele pensa em ter um retrato a óleo de Molly na época, como uma forma de eternizar um momento, pois, para Leopold, uma imagem de sua esposa perfeitamente bela é que corresponde à identidade dela. Com isso, percebemos que a preciosa sabedoria de Leopold, de que imagem e identidade se equilibram apenas por breves momentos, essa preciosa lição, na percepção dele, não se aplica às mulheres, pois ele busca um equilíbrio perene entre a identidade e a imagem de Molly; no caso, uma imagem que *ele* visualizou anos atrás e que, conforme mostra a foto, sequer corresponde a como ela era naquele tempo. Quando ele pensa: “O ano retorna. A história se repete. Penhas e rochedos eis-me aqui de volta convosco” (JOYCE, 2016a, p. 593)<sup>185</sup>, podemos deduzir que, por um momento, Leopold encontrou o que buscava na imagem de Gerty, antes de ela se mover e evidenciar sua assimetria.

Embora, como analisei no capítulo 2, a cena com Gerty marque uma passagem do feminino estático para a mulher móvel, assimétrica e que menstrua, é interessante pensarmos que, quando Bloom pensa na menstruação de Gerty, *ele* sente as dores de cabeça, em um espelhamento. Ademais, a sua conclusão de que “Só uma vez acontece” é uma referência a “*A minha juventude*”, ou seja, é uma constatação sobre si mesmo, sobre os desequilíbrios entre *sua* identidade e *sua* imagem, de modo que o reconhecimento da humanidade do feminino vem, pra ele, como parte do reconhecimento da sua própria humanidade, do seu processo de desabrochar do litoral e, em uma metaliteratura, do processo do próprio livro. Mas o seu desejo por uma Molly do passado, com um perene equilíbrio entre imagem e identidade, permanece. Isso fica mais claro na cena em que, de noite, já em casa com Stephen, ele recupera uma fotografia de Molly Bloom, mas, se nos atentarmos aos detalhes das cenas trabalhadas nos outros capítulos desta dissertação, veremos que as percepções sobre os desequilíbrios identitários são sempre sobre o próprio Leopold. Vejamos.

Quando, na igreja, a eucaristia vira espelho, Leopold consegue ver sua imagem em comunhão sexual com Molly, que é a imagem de si com a qual ele se identifica. Em seguida, na cena da banheira, quando pensa em se masturbar, apesar da ausência de um ato sexual com

---

<sup>185</sup> “Dew falling. Bad for you, dear, to sit on that stone. [...] Friction of the position. Like to be that rock she sat on. O sweet little, you don’t know how nice you looked. [...] I kissed her soulder. Wish I had a full lenght oilpainting of her then. June that was too I wooed. The year returns History repeats itself. Ye crags and peaks I’m with you once again. Life, love, voyage round your own little worlds. And now? [...]”

Tired I feel now. Will I get up? O wait Drained all the manhood our of me, little wretch. She kissed me . My mouth. Never again. Only once it comes” (JOYCE, 2010, p. 340-1).

a mulher, Leopold ainda consegue afirmar: “Este é meu corpo”, com a segurança de quem sabe que os confortáveis equilíbrios entre sua imagem e sua identidade são efêmeros. Porém, essas afirmações são sobre a identidade *dele*, e não sobre a identidade de Molly. Essa, ele acredita que precisa se equilibrar com a imagem que ele tem dela no passado, a qual, como se percebe, é uma imagem que jamais correspondeu ao que Molly realmente era. Por isso que, após todo o aprendizado sobre imagem e identidades efêmeras e sobre o romance como uma obra de arte em que há representações da humanidade dos personagens, nós encontramos algo tão contraditório como a ideia de que a obra de arte aperfeiçoa e embeleza a realidade. Isso se deve ao fato de que todo o aprendizado dos personagens masculinos não se aplica à mulher. A mulher, até aqui, serviu como meio de reconhecimento da humanidade de Stephen e Leopold, dos desequilíbrios entre suas imagens e identidades, dos novos conceitos de obras de arte, porém não das imagens e identidades femininas, nem das representações do feminino na obra de arte, que, para Leopold Bloom, têm como parâmetro a estátua da Vênus Calipígia e algumas pinturas a óleo com mulheres perfeitas.

É interessante discutir que o romance anterior de James Joyce, com a trajetória de Stephen, é intitulado *A Portrait of the Artist as a Young Man*. A ideia do título está em acordo com as discussões de que os equilíbrios entre imagem e identidade são temporários, de modo que não há apenas *o* retrato *definitivo* do artista, mas *um* retrato, dentre vários. Dessarte, aquilo que Stephen descobre apenas em *Ulysses*, Joyce já deixa implícito desde o título do romance anterior. Já o retrato de Molly, buscado por Leopold, não é apenas *um* retrato da mulher quando mais jovem, mas *o* retrato da mulher, de modo que a identidade dela ficou limitada a um momento em que ela formou, aos olhos de Leopold, uma mulher de extrema beleza. Isso mostra que, de certa forma, a efemeridade dos equilíbrios entre imagem e identidade masculinas, aprendidos por Stephen apenas no decorrer de *Ulysses*, estava implícita desde o romance anterior de Joyce, ao passo que a efemeridade dos equilíbrios entre imagem e identidade femininas ainda não o estão para os personagens, começando a ser repensados apenas nos episódios derradeiros do segundo romance do autor.

O fato de Leopold não encontrar mais esse equilíbrio entre a imagem e a identidade de Molly faz com que ele tenha dificuldades de lidar com a versão da esposa no presente: “Qual problema doméstico ocupava tanto sua mente quanto, se não mais que, qualquer outro? O que

fazer com nossas esposas” (JOYCE, 2016a, p. 969).<sup>186</sup> Vem, então, uma lista de possíveis atividades para fazer com as esposas, a última delas sendo “cursos de instrução noturna especialmente concebidos para tornar agradável a instrução liberal” (JOYCE, 2016a, p. 970).<sup>187</sup> Para além da dificuldade de lidar com as metamorfoses imagéticas da esposa, Leopold detecta, nela, a necessidade de ser instruída, em função de um “desenvolvimento mental deficiente: “Que exemplos de desenvolvimento mental deficiente em sua esposa o inclinavam em favor desta última (nona solução)?” (JOYCE, 2016a, p. 970).<sup>188</sup> Em resposta, são arroladas dificuldades de Molly com a escrita, com a política, com a geografia e com a matemática.

Na pergunta seguinte vem, finalmente, algo positivo:

O que compensava nos dois pesos e duas medidas de sua inteligência tais e quejandas deficiências de julgamento a respeito de pessoas, lugares e coisas?  
O falso aparente paralelismo de todos os braços perpendiculares de todas as balanças, provado verdadeiro por um modelo. O contrapeso de sua proficiência de julgamento a respeito de uma só pessoa, provada verdadeira por um experimento (JOYCE, 2016a, p. 970).<sup>189</sup>

Molly vê como paralelos os braços perpendiculares de todas as balanças, mesmo que existam cálculos que comprovem que o paralelismo é falso. Para concluir isso, ela se pauta em um modelo apenas. Todavia, no julgamento de pessoas, Molly é proficiente, pois vendo uma só pessoa, ela já percebe suas particularidades, concluindo, primeiramente, que a pessoa não é simétrica e, também, que não há outra igual à que ela observa. Em outras palavras: em relação aos objetos, Molly, vendo um só, conclui que são similares. Em relação aos seres humanos, vendo um só, Molly conclui que não são similares, ou seja, sua inteligência é direcionada para a percepção de seres humanos.

Nesse excerto, o que está sendo recuperado é um pensamento que Leopold Bloom teve mais cedo, quando estava diante de Gerty MacDowell:

As mulheres nunca encontram alguém que nem aquele Wilkins no desenho do científico um desenho de Vênus com todos os documentos dele à mostra. Isso é de inocência? Coitado do imbecil! A mulher dele está no emprego ideal. Nunca vai ver

---

<sup>186</sup> “What domestic problem as much as, if not more than, any other frequently engaged his ind? What to do with our wives” (JOYCE, 2010, p. 591).

<sup>187</sup> “courses of evening intruction specially designed to render liberal instruction agreeable” (JOYCE, 2010, p. 592).

<sup>188</sup> “What instances of deficient mental development in his wife inclined him in favour of the last mentioned (ninth) solution?” (JOYCE, 2010, p. 592).

<sup>189</sup> “What compensated in the false balance of her intelligence for these and such deficiencies of judgment regarding ersons, places and things?

The false apparent parallelism of all perpendicular arms of all balances, proved true by construction. The counterbalance of her proficiency of judgment regarding one person, proved trud by experiment” (JOYCE, 2010, p. 592).

uma delas sentar num banco marcado *Tinta Fresca*. Olhos por toda parte. Olham embaixo da cama procurando o que não está lá. Ansiosas pra ter o maior susto da vida. Espertas como quê! Quando eu disse pra Molly que o homem na esquina da Cuffe Street era bemapessoado, achei que ela podia gostar, bispou na hora que ele tinha um braço falso. Tinha mesmo. De onde é que elas tiram isso? (JOYCE, 2016a, p. 586).<sup>190</sup>

Molly consegue perceber a assimetria em um homem, o que faz com que Leopold imagine que sua esposa teria prontamente percebido que Gerty MacDowell era coxa, ao contrário dele, que demorou a perceber. Assim, Molly tem uma capacidade de leitura da assimetria dos seres humanos, das imperfeições, das particularidades, enquanto os objetos, ela vê como iguais, o que é suficiente para Leopold jugá-la como alguém que precisa receber instruções. Na verdade, o que se revela é que Leopold é quem precisa receber instruções, haja vista nesse estágio avançado do enredo ele ainda acreditar que há uma imagem única do feminino, imagem, inclusive, que o leva a voltar à praia de Sandymount a fim de vislumbrá-la de novo, independente de qual mulher esteja lá, na mesma posição que sua atual esposa um dia esteve.

Leopold acredita que há uma simetria não só em sua mulher, mas no feminino em geral, o que inclui sua filha adolescente e até mesmo sua gata:

Que segunda partida foi contemporaneamente percebida por ele similar ainda que diferentemente?

Uma partida temporária de sua gata.

Por que similar, por que diferentemente?

Similarmente, pois movida por um propósito secreto a busca de um novo macho (estudante de Mullingar) ou de uma erva medicinal (valeriana). Diferentemente, por causa dos diferentes retornos possíveis aos habitantes ou à habitação.

Em outros aspectos, suas diferenças eram similares?

Em passividade, em economia, no instinto de tradição, em imprevisibilidade... (JOYCE, 2016a, p. 979).<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> “Women never meet one like that Wilkins in the high school drawing a picture of Venus with all his belongings on show. Call that innocence? Poor idiot! His wife has her work cut out for her. Never see them sit on a bench marked *Wet Paint*. Eyes all over them. Look under the bed for what’s not there. Longing to get the fright of their lives. Sharp as needles they are. When I said to Molly the man at the corner of Cuffe street was goodlooking, thought she might like, twigged at once he had a false arm. Had too. Where do they get that?” (JOYCE, 2010, p. 336).

<sup>191</sup> “What second departure was contemporaneously perceived by him similarly if differently?

A temporary departure of his cat.

Why similarly, why differently?

Similarly, because actuated by a secret purpose the quest of a new male (Mullingar, student) or of a healing herb (valerian). Differently, because of different possible returns to the inhabitants or to the habitation.

In other respects were their differences similar?

In passivity, in economy, in the instinct of tradition, in unexpectedness” (JOYCE, 2010, p. 599).

Essa semelhança total do feminino, aos olhos de Leopold, está em outras cenas citadas nesta dissertação. Relembremos. Na cena da missa, quando Leopold vê uma mulher comungando, ele pensa em Molly. Nas ruas de Dublin, quando ouve a senhora Breen contar do trabalho de parto da senhora Purefoy, Leopold pensa em Molly. Na praia, quando vê Gerty, ele pensa em Molly. Quando vê a escultura da Vênus Calipígia, ele pensa em Molly. Por fim, em *Circe*, na cena em que ele é julgado, todas as mulheres recebem características de Molly, como se fossem uma só, em um feminino único. Podemos concluir, então, que a simetria que Molly crê existir nos objetos, Leopold crê existir no feminino; por isso, ele busca uma imagem do feminino ideal e único. Por vezes ele encontra, mas, como na cena de Gerty, a assimetria logo aparece, o que faz com que ele tenha que recomeçar a buscar, incansável e ciclicamente, um equilíbrio entre as imagens das mulheres que vê e a identidade desse feminino ideal. Uma vez que a simetria da Vênus Calipígia não se altera por ser uma obra de arte, Leopold deseja ter um retrato a óleo de Molly na época em que ela estava na praia, como se a transformação em obra de arte fosse a única maneira de immortalizar a Molly perfeita e simétrica vista por ele, que, na verdade, nunca foi perfeita e simétrica.

#### 4.1.1 A PRIMEIRA IMAGEM: PERFEITA, INALCANÇÁVEL E SUBJETIVA

“agora a revejo, silhuetada sobre a tela que lhe forma, ao fundo, o mar, e separada de mim por um espaço transparente e azulado – o tempo transcorrido desde então – primeira imagem, pequenina na minha memória”<sup>192</sup>  
(Marcel Proust).<sup>193</sup>

“I saw you there  
One wonderful day  
You took my heart”  
(*What’s this thing called love?* - Ella Fitzgerald).

“mas eu nunca saberia  
Do que um dia se revelou quando te vi”  
(*Quando te vi* -Beto Guedes).

---

<sup>192</sup> “je la revois encore maintenant, silhouettée sur l’écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir” (PROUST, 1954a, p. 829-830).

<sup>193</sup> (PROUST, 1960, p. 322).

A imagem de Molly precisaria de uma obra de arte que a tornasse mais bela, para que coincidissem com a forma como Leopold a viu alhures. A fotografia, por não atuar no embelezamento da mulher, foi vista, por Leopold, como um registro que não captou o que ele viu no momento de paixão. Essa questão da fotografia volta posteriormente no episódio *Eumeu*, também uma fotografia de uma figura feminina. Dessa vez, a filha Milly, em cuja fotografia Leopold pensa ainda durante a recepção de Stephen na casa:

Que lembranças tinha ele da adolescência dela?

Ela relegou seu aro e sua corda de pular a um recesso. Na alameda do duque, incitada por um visitante inglês, ela declinou permitir-lhe que tirasse e levasse sua imagem fotográfica (objeção não declarada). Na South Circular Road em companhia de Elsa Potter, seguida por um indivíduo de aspecto sinistro, ela desceu metade da Stamer Street e virou abruptamente sobre seus passos (razão não declarada) (JOYCE, 2016a, p. 979).<sup>194</sup>

Milly não se deixa fotografar, mas se deixa contemplar. Por que essa aparente contradição nas atitudes da menina chamou tanto a atenção de Leopold Bloom?

Seguindo mais uma vez a preciosa dica de Hugh Kenner, de folhear as páginas de *Ulysses* para lá e para cá (KENNER, 2005, p. 34), voltemos para a cena da primeira aparição de Molly no romance:

-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, 2016a, p. 174).<sup>195</sup>

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, 2016a, p. 177).<sup>196</sup>

O *Banho da ninfa*, sobre a cama, é uma réplica, recebida como brinde do jornal, mas não

---

<sup>194</sup> “What memories had he of her adolescence?

She relegated her hoop and skippingrope to a recess. On the duke’s lawn entreated by an English visitor, she declined to permit him to make and take away her photographic image (objection not stated). On the South Circular road in the company of Elsa Potter, followed by an individual of sinister aspect, she went half way down Stamer street and turned abruptly back (reason of change not stated)” (JOYCE, 2010, p. 599).

<sup>195</sup> “-What a time you were, she said.

She set the brasses jingling as she raised herself briskly, an elbow on the pillow. He looked calmly down on her bulk and between her large soft bubs, sloping with her nightdress like a shegoat’s udder” (JOYCE, 2010, p. 56).

<sup>196</sup> “The *Bath of the Nymph* over the bed. Given away with the Easter number of *Photo Bits*: Splendid masterpiece in art colours. Tea before you put milk in. Not unlike her with her hair down: slimmer. Three and six I gave for the frame. She said it would look nice over the bed. Naked nymphs” (JOYCE, 2010, p. 57).



sabemos ao certo de qual pintura, uma vez que a temática foi pintada por Rembrandt, por Ticiano, por Clouet. Não me deterei em tentar investigar qual foi a fonte exata, pois o que importa, nesta dissertação, é que as pinturas do banho da ninfa ilustram o mito de Diana, deusa da caça, o qual é narrado no livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio. A história se passa em uma gruta muita bela, tão bela que é descrita 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 puniu Acteão tanto para evitar que ele a alcançasse quanto para impedir que ele a transformasse em uma narração descritiva a ser contada para outrem. Em outras palavras, a punição de Diana impede que Acteão a registre como uma obra de arte, escrita ou imagética. É importante ressaltar que, na cena supracitada, Leopold compara Diana, no quadro, a Molly, a qual, de forma similar à deusa da caça, coloca chifres no homem que dela se aproximou, uma vez que “colocar chifres” é uma metáfora para o adultério que seria, mais tarde, praticado por Molly com Blazes Boylan. Ver a pintura faz com que Leopold se sinta como Acteão, que se tornou um animal com chifres após ter se aproximado de uma mulher cuja beleza parecia de uma pintura.

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 immortalizada 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 imortalizasse a sua imagem 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 pinceladas de Rembrandt, Clouet e Ticiano. 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.

Comparemos Diana e Molly ao comportamento ambíguo da filha dos Blooms, de fugir do homem com a câmera na mão, mas se demorar diante de outro homem. Milly age de forma distinta da mãe e de Diana: ela rejeita a possibilidade de ser fotografada e permite que a contemplem, como alguém que quer se tornar obra de arte. Agindo dessa forma, ela impede que haja um registro de si em uma fotografia, que mostraria as suas imperfeições, mas permite uma contemplação com admiração, que pode se tornar, depois, um romance, um conto, uma poesia ou uma pintura sobre sua beleza. A atitude da menina coloca em cheque a errônea conclusão, de Leopold Bloom, da igualdade do feminino. Há uma semelhança entre Diana, que pune o homem que pode transformá-la em uma obra de arte, colocando nele chifres, e Molly, que pune o marido que a memorizou como uma obra de arte simétrica, também colocando chifres nele ao trai-lo com Blazes Boylan. Entretanto, Milly rejeita a fotografia, preferindo ser imortalizada em uma obra que a destaque como deslumbrante. A diferença se deve ao fato de que Milly, por se jovem, assim como Stephen, acredita que o confortável equilíbrio entre a imagem e a identidade, que ela experimenta naquela fase da vida, será eterno. Molly, por sua vez, já sabe que esse equilíbrio não permanece e, inclusive, sofre as desvantagens de ter um marido que entende isso para si e para outros homens mas que persegue esse equilíbrio para ela e para o feminino num todo – incluindo até mesmo a gata.

Voltemos, enfim, à contradição que nos fez virar e revirar as páginas de *Ulysses*. Em toda essa discussão, a obra de arte, escrita ou imagética, está sendo tratada como algo que imortaliza uma perfeição inexistente. Embora pareça uma contradição a tudo o que foi defendido nos capítulos anteriores desta dissertação, a ideia da obra de arte perfeita aparece como uma sutil crítica de Joyce à representação das mulheres em obras de arte com uma perfeição descomunal. Em função dessas representações é que Leopold tem dificuldades de aceitar as imperfeições na foto de sua esposa quando jovem, e mais, de aceitar as imperfeições de sua esposa já mais velha. Como uma forma de resolver isso, Joyce não aperfeiçoa as mulheres para representá-las em seu romance. As mulheres, em *Ulysses*, são coxas, entram em trabalho de parto, vomitam, flatulam, menstruam.

Outra interpretação possível dessa aparente contradição é que a busca de Leopold Bloom por uma imagem subjetiva e bela é uma metonímia de outra busca, a saber, a de correspondentes, na vida, de uma beleza semelhante à de certas obras de arte. Afinal, o conflito que atormenta Leopold durante todo o dia é o velho conflito arte-vida. Sobre isso, comenta Jacques Aubert:

Vemos, então, que ela [a obra de Joyce] tende a apresentar de uma forma nova o debate arte-Vida, primeiramente estabelecendo entre os dois termos um vínculo orgânico, necessário, ao invés de os posicionar como absolutamente heterogêneos e suscetíveis simplesmente de oposição ou de equivalência<sup>197</sup> (AUBERT, 1973, p. 82).  
198

Ler a citação de Aubert pode nos suscitar o questionamento de que o conflito arte-vida não é uma novidade joyciana pois está presente, também, nos séculos anteriores. Inclusive, o conflito de Leopold lembra o de Emma em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Sobre esse fundamental romance do século XIX, discorre Zérafra:

A sucessão dos planos narrativos corresponde estritamente às associações e às rupturas que se produzem por ocasião do contrato com uma realidade que o sonho de Emma ora acolhe, ora rejeita.

[...]

O contínuo encontra-se do lado de Emma, que é a única a imaginar a vida – a imaginar uma vida diferente – e que, nisto, é a mediadora do romance inteiro (ZÉRAFFA, 2010, p. 54).

Zérafra toca em um ponto importante, que resume a grande novidade do conflito arte e vida nos romances do início do século XX: Emma, na obra de Flaubert, do século XIX, era a *única* a imaginar uma vida diferente. Como Emma é mediadora do romance inteiro, o problema se restringe a ela; o marido e todos os outros personagens estão felizes com a vida que têm, todos estão perfeitamente conformados com o fato de a vida não ser semelhante à arte. Em função disso, bastou que Flaubert assassinasse Emma com uma dose de arsênico para que as tensões arte e vida fossem facilmente resolvidas. Contudo, no início do século XX, com a Primeira Guerra Mundial, a vida, com as catástrofes em curso e/ou iminentes, se tornou assustadora para muitos, de modo que o conflito sofrido por Emma, no século XIX, se torna não mais a exceção, e sim a regra. Diante de um mundo esfacelado, há uma busca por um tempo em que o mundo estava mais fácil de apreender e essa busca, às vezes, leva as pessoas a encontrarem, nas obras do passado, um retrato de uma vida que era bem melhor, e que muitos

---

<sup>197</sup> Tradução minha.

<sup>198</sup> “On voit donc qu’elle l’ouvre de Joyce] tend à présenter de façon nouvelle le débat art-Vie, tout d’abord en établissant entre les deux termes un lien organique, nécessaire, au lieu de les poser comme absolument hétérogènes et susceptibles simplement soit d’opposition soit d’équivalence” (AUBERT, 1973, p. 82).

acreditam que existia antes da guerra. Dessa forma, no bélico início de século, o mesmo choque que Emma sofreu, ao comparar arte e vida, é a condição de qualquer ser humano que, tendo contato voluntário ou involuntário com as artes, não encontra correspondentes na realidade de seu tempo. Em outras palavras, se, no século XIX, a mulher, no romance de Flaubert, era a única que tinha conflitos entre arte e vida, a mulher, em Joyce, é a metonímia da própria vida. Por isso é que Aubert diz que, nas obras de Joyce, o debate arte e a vida apresenta inovações.

A busca de Leopold por esse feminino único, livre de metamorfoses, que coincida com as representações artísticas, lembra a busca das pessoas por uma vida que correspondesse ao que foi representado em obras dos séculos anteriores. Contudo, é importante pensar que, assim como Molly nunca foi tão simétrica como Leopold a enxergou, a vida, de fato, nunca foi tão acabada e precisa como aparece em alguns romances. Essa é a percepção que o crítico Georg Lúkacs teve e que registrou em seu texto *Teoria do Romance*, no qual ele defende que, a partir de Dante Alighieri, as artes – incluindo o romance – perdem definitivamente o papel de cópia do mundo e assumem a função de criar uma totalidade independente. Todavia, por mais que eles almejem uma totalidade, mesmo que o narrador do romance

cristalize a estranha experiência viva de um homem num destino rigidamente objetivado e formado, sempre é a sua subjetividade que arranca um pedaço da imensa infinidade dos sucessos do mundo, empresta-lhe uma vida autônoma e permite que o todo do qual ele foi retirado fulgure no universo da obra apenas como sensação e pensamento dos personagens, apenas como o desfiar involuntário de séries causais interrompidas, apenas como espelhamento de uma realidade que existe por si mesma (LÚKACS, 2009, p. 48).

Ou seja, a subjetividade dos romancistas “a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte” (LÚKACS, 2009, p. 52). Assim, todos os romances anteriores, que aparentemente criaram totalidades, estavam, na verdade, espelhando um recorte subjetivo da vida. A busca dos europeus do início do século XX por um mundo inteiriço como o dos romances anteriores, diferente do mundo esfaçalhado da guerra em que estavam, é uma busca por algo que, na verdade, nunca existiu.

Abro, aqui, um parêntese para comentar que *A teoria do romance* foi escrita entre 1914 e 1915, não coincidentemente, na época em que James Joyce estava escrevendo *Ulysses*. A não coincidência, a meu ver, consiste no fato de que, tanto para o romancista quanto para o teórico, a totalidade só é possível de existir caso seja feito um recorte subjetivo da realidade. Contudo, apesar de comugar da mesma percepção da crise da totalidade dos seus contemporâneos, Lúkacs não os inclui em sua *Teoria do romance*, sendo *A Educação Sentimental*, de Flaubert, a obra mais tardia da qual ele trata. Ademais, em suas obras posteriores, Lúkacs apresenta críticas

severas aos modernistas – com exceção de Thomas Mann – em uma supervalorização do Realismo. Dessarte, não há, no texto de Lúkas supracitado, nenhuma referência laudatória à obra de Joyce, de modo que a convergência entre os autores é estabelecida por mim com o objetivo de apontar que, naquele período histórico, a totalidade como algo real deixou de ser crível.

Na mesma linha, Adorno se refere ao século XX como “uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação” (ADORNO, 2003, p. 61). A verdade é que a catástrofe iminente sempre foi uma realidade da vida. Levando em conta a origem irlandesa de Joyce, de uma colônia, a catástrofe iminente, percebida pelos países colonizadores europeus durante a Primeira Guerra Mundial, era uma realidade percebida pelos irlandeses há mais tempo e, acrescento eu, era a realidade de várias colônias há séculos. Dessarte, assim como a Molly simétrica e escultural nunca existiu, o mundo perfeito que os europeus buscavam durante a Primeira Guerra nunca existiu; foi apenas um recorte subjetivo feito por muitos. O fato de Leopold ter consciência de seus próprios desequilíbrios entre identidade e imagem, suas próprias metamorfoses, mas não ter aceitado o mesmo em relação à sua mulher, em função de tê-la imaginado, outrora, como uma obra de arte perfeita, é semelhante ao conflito dos europeus do início do século XX. Com a psicanálise, tornou-se comum que eles compreendessem e aceitassem suas imperfeições como humanos, seus desequilíbrios entre identidade e imagem, todavia, continuaram buscando uma vida, ao seu redor, que tivesse uma perfeição e que não fosse sucetível a metamorfoses; uma vida que, na verdade, nunca existiu.

## 4.2 OS TRÊS ESPELHOS SIMULTÂNEOS

Após folhear tantas páginas de *Ulysses*, voltemos, então, para a residência dos Bloom em Eccles Street. Após um colóquio e uma xícara de chocolate, Stephen e Leopold vão para a parte externa da casa e começam a contemplar o céu estrelado, até que, em certo momento, a luz do quarto de Molly se acende no mesmo momento em que eles veem a lua:

Como ele elucidou o mistério de uma pessoa invisível, sua esposa Marion (Molly) Bloom, denotada por um visível sinal esplêndido, uma lamparina?  
Com indiretas e diretas alusões ou afirmações verbais: com afeto e admiração contidos: com descrição: com nós na voz: com sugestões.

Ficaram ambos então silentes?

Silentes, cada um contemplando o outro nos espelhos ambos da carne recíproca de suas delenãodele fraterfaces (JOYCE, 2016a, p. 991).<sup>199</sup>

Há três espelhamentos nessa cena: o primeiro, entre Stephen e Leopold; o segundo, entre Molly e o céu estrelado e terceiro entre Molly e a lua. Convém que analisemos os três.

#### 4.2.1 A *LETTER*, A *LITTER*: SOBRE O ÚLTIMO ESPELHAMENTO ENTRE STEPHEN E LEOPOLD

“Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar  
Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar  
[...]  
Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde”  
(*Minha História* – Chico Buarque)

Quando Leopold e Stephen se olham e se espelham, porém como diferentes, o que está representado é que o artista e o protagonista da obra de arte se contemplam em suas diferenças intransponíveis, o que reforça o que já foi defendido anteriormente neste trabalho, que Stephen não se torna Leopold; a relação entre eles é pautada no conceito de *amor matris* de Stephen, como uma filiação que não exige uma imitação. A cena é importante por ser o último espelhamento que ocorre entre os protagonistas masculinos e, também, por ser a última vez que nós, leitores, temos notícias de Stephen. Logo em seguida, o jovem vai embora, não sabemos para onde. Embora o personagem com vocações artísticas desapareça sem deixar rastros, o romance continua. Isso nos diz algo essencial para a poética de Joyce: a obra terá continuidade sem o escritor. Essa é uma ideia que já apareceu antes no romance, com os rumos tomados por uma folha de jornal. Voltemos algumas páginas.

Bem, como consequência de o deus criador de *Ulysses* valorizar a humanidade de suas criaturas, nós, leitores, temos de acompanhar Leopold Bloom defecando e se limpando com uma página do jornal que tinha acabado de lhe servir de entretenimento enquanto ele estava no vaso: “Ele rasgou metade da estória especial bruscamente e se limpou com ela” (JOYCE, 2016a,

---

<sup>199</sup> “How did he elucidate the mystery of an invisible person, his wife Marion (Molly) Bloom, denoted by a visible splendid sign, a lamp?  
With indirect and direct verbal allusions or affirmations: with subdued affection and admiration: with description: with impediment: with suggestion” (JOYCE, 2010, p. 607).

p. 183).<sup>200</sup> Mais tarde, ele usa um jornal para ocultar a carta da sua amante (JOYCE, 2016a, p. 192). Por fim, Leopold encontra o personagem Garnizé Lyons, que lhe pede o jornal que ele tinha em mãos para ver o que há naquele dia. Bloom pensa: “Melhor deixar o jornal com ele para largar do meu pé” (JOYCE, 2016a, p. 204).<sup>201</sup> Todavia, há uma falha na comunicação entre eles:

-Pode ficar, o senhor Bloom disse.  
-Ascot. Taça de ouro. Espera, o Garnizé Lyons balbuciou. Só um segundinho. Máximo Seg.  
-Eu estava justamente indo jogar fora, o senhor Bloom disse.  
O Garnizé Lyons levantou os olhos de repente e lançou um olhar fraco.  
-Como é que é? sua voz aguda disse.  
-Eu disse que você pode ficar com o jornal, o senhor Bloom respondeu. Eu estava indo jogar fora naquela horinha mesmo.  
O Garnizé Lyons duvidou por um instante, olhando: depois empurrou as folhas esparramadas de volta aos braços do senhor Bloom  
-Vou arriscar, ele disse. Toma, obrigado.  
[...] O senhor Bloom dobrou as folhas novamente em um bom quadrado e nelas alojou o sabonete, sorrindo (JOYCE, 2016a, p. 204).<sup>202</sup>

Um jornal serviu de papel higiênico e virou lixo; outro jornal serviu de embrulho para ocultar uma carta e se tornou, sem intenção, a dica de uma aposta de corrida de cavalos. O mesmo suporte, jornal, que teve uma folha suja de fezes, tem uma folha que serve para guardar um sabonete, que é algo limpo. Essa sequência de utilidades do jornal fica mais interessante se levarmos em conta o fato de que Leopold Bloom trabalha em um jornal, então, aquele objeto com várias utilidades é, também, sua fonte de renda e sua profissão. Leopold Bloom, que não é dado a apostas, tem seu diálogo sobre o jornal transformado em uma aposta; o que lhe garante o sustento é também o que ele usa para limpar suas fezes; o que usa para as fezes, usa para o sabonete. Não há como controlar o curso do que se produz, ou, em termos lacanianos, não há como controlar as mudanças entre *letter* e *litter*. O jornal de Bloom é um exemplo do que é “a *letter*, a *litter*, uma carta, uma letra, um lixo” (LACAN, 2020b, p. 28). Não há como controlar

---

<sup>200</sup> “He tore away half prize story sharply and wiped himself with it” (JOYCE, 2010, p. 62).

<sup>201</sup> “Better leave him the paper and get shut of him” (JOYCE, 2010, p. 76).

<sup>202</sup> “-You can keep it, Mr Bloom said,

-Ascot. Gold cup. Wait, Bantam Lyons muttered. Half a mo, Maximum the second.

-I was just going to throw it away, Mr Bloom said.

Bantam Lyons raised his eyes suddenly and leered weakly.

-What’s that? His sharp voice said.

-I say you can keep it, Mr Bloom answered. I was going to throw it away that moment.

Bantam Lyons doubted an instant, leering: then thrust the outspread sheets back on Mr Bloom’s arms.

-I’ll risk it, he said. Here, thanks.

[...]

Mr Bloom folded the sheets again to a neat square and lodged the soap in it, smiling” (JOYCE, 2010, p. 76).

em que momento a carta deixa de ser *letter* para se tornar *litter*, e não há como saber sequer se algum dia isso acontecerá. Mesmo o jornal, feito para ter a validade de um dia, se tornou várias coisas naquele intervalo de tempo; quem dirá, então um romance como *Ulysses*? Mesmo a fala de Bloom sobre jogar fora o jornal teve uma interpretação confusa sobre aposta, distinta do que ele quis dizer, quem dirá um romance como *Ulysses*? O romance, assim como o jornal, registra um dia, mas não sabemos quais caminhos o registro daquele único dia pode percorrer. É isso que está ilustrado nesse último espelhamento entre Leopold e Stephen, seguida pela saída do jovem artista, à qual a obra parece ficar indiferente, seguindo seus rumos de *letter* e *litter*.

#### 4.2.2 – CICLOS LUNARES: SOBRE O ESPELHAMENTO ENTRE MOLLY E A LUA

“Toda mulher é uma Lua  
De claridade e mistério”  
(*Balada dos 400 golpes* – Beto Guedes).

“A Lua girou, girou  
Traçou no céu um compasso”  
(*A lua girou* – Milton Nascimento)

“Mas as paixões imortais, as verdades humanas que encontramos expressão outrora,  
são realmente imortais, tanto nos ciclos heroicos quanto na idade científica”<sup>203</sup>  
(James Joyce).<sup>204</sup>

O segundo espelhamento, também importante e complementar ao primeiro, é entre Molly e a lua. A luz do quarto de Molly se acende no mesmo momento em que Leopold e Stephen veem a lua, o que faz parecer que há, de fato, um espelhamento, em uma espécie de confirmação de uma comparação entre a mulher e a lua feita anteriormente, no mesmo episódio:

Que afinidades especiais parecia-lhe existir entre a lua e a mulher?  
Sua antiguidade em preceder e sobreviver a sucessivas gerações telúricas: sua predominância noturna: sua dependência satelítica: sua reflexão luminar: sua constância em todas suas fases, erguendo-se e se pondo seguindo seus tempos prescritos (JOYCE, 2016a, p. 990).<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Tradução de Sérgio Medeiros.

<sup>204</sup> (JOYCE, 2012, p. 46).

<sup>205</sup> “What special affinities appeared to him to exist between moon and woman?”



Assumindo que Molly aparece, no romance, como metonímia da própria vida, esse último espelhamento propõe inovações para a obra de arte nos novos tempos, o que insere Joyce em um caloroso debate do início do século XX. Vejamos.

No período épico, havia a representação de um mundo em que os ciclos eram perfeitos: o herói sai para suas aventuras, faz o que se propõe a fazer e retorna para casa, pois ele “ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se” (LÚKACS, 2009, p. 16). Nas epopeias, o mundo tem como limite o céu, sobre o qual os deuses se reúnem em assembleia. Com o surgimento do romance, surgem, então, os relatos de busca em que o herói, ao contrário do da epopeia, busca a si mesmo e se perde. Contudo, embora se perca, há sempre o processo de aprendizagem dos personagens, processos que, ao invés de cíclicos, são lineares. No século XX, a inexistência de um mundo constituído no qual os heróis se buscassem somada à aparente impossibilidade de um aprendizado fazem com que o gênero romance entre em crise.

As falhas dos romances de formação, predominantes nos séculos anteriores, são apontadas por Walter Benjamin no ensaio *O Narrador*:

O romance de formação (Bildungsroman), por outro lado, não se afasta absolutamente da estrutura fundamental do romance. Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com sua realidade. No romance de formação, é essa insuficiência que está na base da ação (BENJAMIN, 1994, p. 202).

Também em outro texto, - especificamente, uma resenha do romance *Berlim Alexanderplatz*, - Benjamin se refere a alguns romances do século XIX como “o velho ‘romance de formação’ do período burguês” (BENJAMIN, 1994, p. 60), como se fosse algo já morto.

Diante disso, o que alguns autores propõem é um retorno à épica. Um deles é o romancista e ensaísta alemão Alfred Döblin:

Precisamos ir de novo ao núcleo original da obra épica, onde o épico ainda não se encontra imobilizado no procedimento específico de hoje, que nós, totalmente equivocados, consideramos como o modo normal do épico. Isto significa, a meu ver, ainda estar aquém de Homero (DÖBLIN, 2000, p. 353).

Temos, então, as seguintes opiniões: Benjamin desacredita nos romances em que há processos de aprendizagem, Döblin defende um retorno à épica e Lúkacs desacredita na recuperação da mesma relação entre o eu e o mundo moderno, haja vista o mundo antigo ser

---

Her antiquity in preceding and surviving successive tellurian generations: her nocturnal predominance: her satellitic dependence: her luminary reflection: her constancy under all her phases, rising and setting by her appointed times” (JOYCE, 2010, p. 607).

“um mundo perfeito e acabado” que “rompeu-se para nós: não podemos mais respirar num mundo fechado” (LÚKACS, 2009, p. 30). Entre opiniões diversas, a saber, retomar à épica ou não, matar o romance de formação ou não, Joyce traz uma outra resposta. Quando, em *Ulysses*, há o espelhamento entre a mulher, viva, e a lua, Joyce mostra que, de fato, não é mais possível uma representação linear, como nos *Bildungsroman*, mas, ao contrário do que propõe Döblin, a arte não pode voltar a ter os ciclos perfeitos homéricos. A lua estar como um espelho da mulher viva aponta para o fato de que a obra de arte, como espelho da vida, deve ser algo mesmo como a lua que tem sempre suas fases, mas, a cada retorno, faz parte de um dia diferente, pois os ciclos da lua são paralelos a uma progressão linear dos dias, progressão que ainda hoje não chegou ao fim. Com isso, o que Joyce propõe é uma obra, espelho da vida, que represente ciclos que não sejam como os homéricos: obras que sejam ciclos lunares, paralelos a uma linearidade do tempo. Assim, a comparação entre a lua e a mulher viva, e, em uma escala maior, entre a obra de arte e a vida, é válida por inovar com representações como ciclos lunares, que não estão desvinculados da passagem linear do tempo.

Em consonância à ideia dos ciclos lunares, Zérafra explica que a narrativa de Joyce, assim como a de seu contemporâneo Marcel Proust, parte da experiência de si, contudo envolve também o externo:

graças a uma concepção nova do narrador, as coisas se passarão de tal forma, em Proust como em Joyce, que o subjetivo não seja mais um segredo subjacente ao destino social da personagem, e que a sociedade, em vez de construir um todo exterior à vida “pessoal” do herói, seja integrada, concreta, viva na subjetividade deste, transformada em força diretriz da narração (ZÉRAFFA, 2010, p. 24).

Os escritores que almejam representar a vida devem ter em mente que, ao representar algo vivo, a obra se torna como a lua : mesmo que haja um retorno da mesma fase, « a sociedade », como « o todo exterior » está « viva », e, como tudo que está vivo, sofreu transformações. A cada fase da lua, o « todo exterior » está diferente : as datas, as condições climáticas, toda a cultura de um povo, ou seja, a cada fase, a vida está diferente. É o que Joyce mostra, também, trazendo de volta a obra homérica, a tragédia de Shakespeare, os textos bíblicos, a tradição cristã, os mitos narrados por Ovídio. Todas essas representações da vida podem ser trazidas de volta, assim como os ciclos da lua que retornam, porém, a cada retorno, têm que se adaptar ao externo que se transformou.

Com isso, o processo de *re-membering* vivido pelos personagens, de terem, de volta, « o eu que eram então », é similar ao que Joyce faz com as próprias obras do passado, que, ao voltar à tona, não estarão desvinculadas das mudanças do externo. O vínculo entre a

subjetividade e a sociedade é metonimizado no processo de retorno do “eu que os personagens eram então”. Explico: embora internamente haja um retorno do “eu que eles eram então”, externamente, tudo mudou. Com isso, eles se tornam contemporâneos do novo tempo em que retornam. Em consonância com seus protagonistas, a obra *Ulysses*, no conturbado início do século XX, restitui personagens homéricos, personagens bíblicos, personagens míticos, personagens de Shakespeare, em um *re-membering* de todo um passado da narrativa literária.

Cabe, aqui, uma citação de Northrop Frye: “dois fatos essenciais sobre uma obra de arte, que ela é contemporânea de seu próprio tempo e que é contemporânea também do nosso tempo, não são fatos opostos, mas complementares” (FRYE, 2014, p, 167). É ciente dessa contemporaneidade dupla das obras de arte que Joyce recupera e incorpora, em *Ulysses*, referências a obras de outros tempos. Quando Joyce traz de volta os temas de Homero, da Bíblia, de Ovídio, eles não são os mesmos, pois têm que lidar com as coisas que mudaram enquanto a lua deu suas voltas ao redor do sol. O ensinamento de Joyce é que, se o romance quer representar a vida, ele tem que ter algo de cíclico, como a lua, que, no retorno de cada fase, lida com o processo inacabado, metamórfico e linear que é a vida.

Sobre a incorporação de outras obras nos romances de 1920, discorre Zérafra :

Para desenvolver e organizar sua narração, o escritor inovador não queria seguir o curso dos acontecimentos da história, nem inspirar-se na organização da sociedade, mas apelou, antes de tudo, para a sua experiência de si e do mundo a fim de descobrir estes métodos, técnicas e formas. O escritor estudou igualmente as grandes obras do passado para conhecer a sua feitura, sua estrutura, seu sentido, e acentuou o fato de que jamais um grande romancista reproduzira ou imitara o real: ele o havia traduzido com a ajuda de meios indiretos, abstraídos desta realidade (ZÉRAFFA, 2010, p. 25).

Zérafra mostra como os escritores do início do século XX – incluindo Joyce – buscaram obras do passado, embora cientes de que eram, na verdade, traduções e não imitações do real.

Há uma passagem da obra *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, que explica bem esse ciclo lunar proposto por Joyce:

Cumprira mais uma vez essa operação sempre a recommencer, mais longa, mais difícil que o reviramento da pálpebra e que consiste em pousar sobre as coisas a alma que nos é familiar, em lugar da sua, que nos assustava (PROUST, 1971, p. 133).<sup>206</sup>

As linhas acima são do romance *Sodoma e Gomorra*, de Marcel Proust. Nesse excerto, o narrador-personagem Marcel relata o estranhamento que lhe causa o retorno a um hotel onde já estivera outrora. Apesar de se tratar de um local conhecido, há, em seu retorno, todo o processo

---

<sup>206</sup> “j’avais accompli une fois de plus cette opération toujours à recommencer, plus longue, plus difficile que le retournement de la paupière, et qui consiste à poser sur les choses l’âme qui nos est familière au lieu de la leur qui nos effrayait” (PROUST, 1954b, p. 764).

de fazer com que o lugar se torne, novamente, familiar. Marcel destaca que, no primeiro momento em que adentra o quarto do hotel, a alma que habita o lugar lhe assusta, visto que os objetos, enquanto ele esteve distante, readquiriram a sua própria alma, perdendo aquela alma familiar que haviam assumido em outra ocasião. Estando de volta, Marcel, em uma primeira visão do local, conclui que as almas intrínsecas dos objetos, por serem assustadoras, precisam ser novamente substituídas pelas almas que lhe são familiares, aquelas que ele guardava consigo enquanto esteve longe. Analogamente à do romance *Ulysses*, a ideia de revisitar o hotel, que Proust traz, e de trocar a alma assustadora pela alma familiar metaforiza o retorno às narrativas já lidas, situações já vividas e lugares já visitados, os quais em um segundo contato já não são mais tão familiares. É nesse enfrentamento da alma assustadora dos textos e da realidade que surge o romance de Joyce.

Quando Leopold começa o seu dia 16 de junho, e “o eu que ele era então” se materializa em seu *re-membering*, ele tem que lidar com a alma assustadora do externo, que é, justamente, a sua esposa sobre a cama, após ter sofrido todas as metamorfoses do tempo. Inicialmente no enredo, ele busca o mesmo que Marcel: pousar sobre as coisas ao seu redor a alma que lhe era familiar, ao invés daquela que ele viu, no início do dia, e que o assustava. Em função disso, Leopold passa o dia tentando pousar, sobre todas as mulheres de Dublin, a alma que lhe era familiar. A ideia trazida pelo narrador proustiano, de cumprir *mais uma vez, sempre a recomençar*, se assemelha ao que Leopold pensa, diante de Gerty : « O ano retorna. A história se repete. Penhas e rochedos eis-me aqui de volta convosco » (JOYCE, 2016a, p. 593).<sup>207</sup> Esse processo de retornar ciclicamente em busca de algo familiar, vivido alguma vez, é como os ciclos da lua: a cada volta da lua, tudo o que há ao redor já modificou, de modo que não é possível que aconteça, novamente, uma coincidência completa. Retomando Zérafra (2010, p. 24), se a sociedade não é mais exterior à vida pessoal do herói, a cada ciclo ele tem que lidar com as mudanças da sociedade e, acrescento, de tudo o mais que mudou na vida.

Conforme já citado, Walter Benjamin (1994, p. 202) criticou os romances de formação porque justificam de modo frágil a integração no processo social. Em resposta, Zérafra explica, sobre a solidão dos personagens dos romances do início do século XX:

---

<sup>207</sup> “Dew falling. Bad for you, dear, to sit on that stone. [...] Friction of the position. Like to be that rock she sat on. O sweet little, you don’t know how nice you looked. [...] I kissed her soulder. Wish I had a full lenght oilpainting of her then. June that was too I wooed. The year returns History repeats itself. Ye crags and peaks I’m with you once again. Life, love, voyage round your own little worlds. And now? [...]”

Tired I feel now. Will I get up? O wait Drained all the manhood our of me, little wretch. She kissed me . My mouth. Never again. Only once it comes” (JOYCE, 2010, p. 340-1)

Esta solidão e esta liberdade não são, pois, de modo algum subjetivistas, da mesma forma como a pessoa cuja imagem o novo romanesco propõe se situa no oposto do individualismo. Pode-se dizer que ao termo de *Em Busca do Tempo Perdido* o narrador está menos isolado do mundo, menos encerrado em si do que Julien Sorel ao termo de sua aventura (ZÉRAFFA, 2010, p. 24).

O mesmo se aplica a Joyce. Leopold e Stephen estão menos isolados do mundo do que Julien Sorel, do que qualquer personagem dos romances de formação do século XIX, pois, em seus *re-memberings*, o aprendizado deles se dá justamente quando falha o processo de pousar, nas coisas ao seu redor, a alma que lhes era familiar. A alma das coisas, que eles viram no início do dia, os assusta, contudo, eles têm de as enfrentar. Afinal, Stephen não encontrou a mãe morta, nem a mulher-pássaro, nem a estátua de Nossa Senhora do Conglowses. Sua imagem de artista no espelho não se formou ao reencontrar o que lhe era familiar; pelo contrário, só surgiu quando ele esteve ao lado daquilo que não lhe era familiar: um pai, um adulto, um judeu, um homem sem dons artísticos. Da mesma forma, Leopold não reencontou sua Molly subjetiva do passado. Seu aprendizado só se completará quando ele enfrentar a alma assustadora da Molly que acordou em sua cama, e que na sua cama permanece, esperando ele voltar de todas as suas andanças do 16 de junho de 1904.

#### **4.2.3 STARRY, STARRY NIGHT: SOBRE O ESPELHAMENTO ENTRE MOLLY E AS ESTRELAS**

“You’re like a starry night  
Spotlit in the moonlight night  
Keep on  
Spotlit in the night”  
(*The Deeper you get* - William Lyall).

“Starry, starry night  
Portraits hung in empty halls  
Frameless heads on nameless walls  
With eyes that watch the world and can’t forget”  
(*Vincent* - Don McLean).

Chegamos, então, ao terceiro espelhamento da cena, entre o céu estrelado e Molly. Essa cena tem um significado mais amplo por dar continuidade a algo que está escrito, poucas páginas antes, sobre as estrelas: “um passado que deixara de existir como um presente antes de seus espectadores ingressarem na real existência presente” (JOYCE, 2016a, p. 989).<sup>208</sup> Os

---

<sup>208</sup> “a past which possibly had ceased to exist as a present before its future spectators had entered actual present existence” (JOYCE, 2010, p. 606).

estudos de Astronomia nos permitem saber que, em função da velocidade da luz, as estrelas que vemos estão, na verdade, mortas há tempos. O espelhamento entre Molly e o céu estrelado, então, se torna interessante se retomarmos a relação metonímica, em *Ulysses*, entre Molly e a vida, o que faz com que, nessa cena, a obra de arte como espelho da vida seja um espelho que imortaliza o que já “deixara de existir como um presente antes de seus espectadores ingressarem na real existência presente” (JOYCE, 2016a, p. 989). Dessa forma, quando temos acesso à obra de arte, o que foi representado nela é uma imagem que já deixou de existir; é uma imagem do passado que, por ter sido totalmente subjetiva, foi tão fugidia quanto a imagem de Molly que encantou Leopold outrora.

O que a obra de arte, como espelho, faz com o que é vivo, além de recortar, traduzir, é imortalizar algo que, quando for entregue aos leitores e espectadores, estará morto, como as estrelas. Assim, o que está implícito nesse espelhamento é que as obras de arte são imortalizações de versões subjetivas da vida, versões mortas como as estrelas, que, quando vistas, o espectador julga ser algo do presente.

Retomemos, aqui, as considerações de Zérafra acerca do romance:

O romance não reflete. Traduz. (ZÉRAFFA, 2010, p. 19).

A vida não era o modelo das obras, mas sua substância (ZÉRAFFA, 2010, p. 28).

[O] romancista não reproduz o objeto que privilegia, mas estrutura-o e o interpreta de maneira a mostrar sua essência e significação (ZÉRAFFA, 2010, p. 25).

No primeiro capítulo desta dissertação, citei esses excertos de Zérafra para discorrer sobre os objetivos de Stephen Dedalus, como artista, de não simplesmente refletir a Irlanda, mas traduzi-la; não tomar a Irlanda como modelo, mas como substância a partir da qual ele pudesse fazer a transubstanciação do cotidiano em arte; não apenas reproduzir o que é visível da Irlanda, mas “mostrar sua essência e significação” em um romance-espelho. A citação aparece justamente no capítulo em que discorro sobre a eucaristia como espelho, o que não é uma mera coincidência, uma vez que a eucaristia foi instituída por Jesus como uma lembrança da sua própria morte. Em outras palavras, a eucaristia é um perfeito espelho de um corpo morto que reaparece, como as estrelas que Stephen e Leopold viram antes de se separarem.

Recapitulando os grandes momentos do romance trabalhados neste texto, percebemos que os principais espelhamentos são aqueles em que o que há dentro do espelho destoa do que está fora em função de estar morto. Rememoremos. O primeiro espelho dos mortos está na abertura do romance, quando Stephen começa o primeiro episódio de *Ulysses* vendo no

espelhomar a figura da mãe morta. Outro espelho dos mortos está na cena da maternidade, no espelhamento entre Stephen e Leopold, em que Leopold vê Stephen como uma versão mais nova dele, ou seja, Stephen é visto como um eu morto de Leopold. Há, também, o espelho dos mortos em *Circe*: quando Stephen e Leopold se olham no espelho, quem aparece é Shakespeare, um dramaturgo morto há séculos, embora imortalizado. Assim, nos espelhos joycianos, o que está dentro do espelho é sempre o que está morto. Em função disso é que há entre espelhamento entre Molly, viva, e um céu repleto de estrelas mortas.

### 4.3 OS MORTOS NO ESPELHO

“Dói de tanto medir a distância  
Saber que não vou te tocar  
Além da lembrança”  
(*No céu com diamantes* – Beto Guedes).

“Quando eu te encarei frente a frente não vi o meu rosto  
Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto  
É que Narciso acha feio o que não é espelho”  
(*Sampa* - Caetano Veloso)

Os espelhos dos mortos, que perpassam todo o *Ulysses*, têm uma ênfase especial no romance após os três espelhamentos que discutimos nesse capítulo, antes da saída de Stephen. Sozinho, Leopold entra para a casa e começa a olhar os objetos, presentes do seu casamento, no espelho:

Que trocas de olhares se davam entre esses objetos e Bloom?  
No espelho imenso de vidro de bordas douradas as costas indecoradas da árvore anã observavam as costas verticais da coruja embalsamada. Diante do espelho o presente matrimonial do edil John Hooper com límpidos melancólicos sábios claros imóveis compassivos olhos mirava Bloom enquanto Bloom com obscuros plácidos profundos imóveis compassivos olhos mirava o presente matrimonial de Luke e Caroline Doyle.

Que compósita imagem assimétrica então no espelho atraiu sua atenção?  
A imagem de um solitário (ipsorrelativo), mutável (aliorrelativo) homem (JOYCE, 2016a, p. 997).<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> “What interchanges of looks took place between these three objects and Bloom? In the mirror of the giltbordered pierglass the undecorated back of the dwarf tree regarded the upright back of the embalmed owl. Before the mirror the matrimonial gift of Alderman John Hooper with a clear melancholy wise bright motionless compassionate gaze regarded Bloom while Bloom with obscure tranquil profound motionless compassionated gaze regarded the matrimonial gift of Luke and Caroline Doyle”(JOYCE, 2010, p. 612).

Esses presentes já foram mencionados em outro momento como objetos utilizados por Bloom para instruir a filha Milly:

De que modo ele havia empregado os presentes 1) uma coruja, 2) um relógio, dados como augúrios matrimoniais, para interessá-la e instruí-la?

Como exemplos práticos para explicar: 1) a natureza e os hábitos dos animais ovíparos, a possibilidade do voo aéreo, certas anormalidades da visão, o secular processo de embalsamação (JOYCE, 2016a, p. 980).<sup>210</sup>

É interessante que Leopold Bloom utiliza uma coruja morta e embalsamada para fazer o mesmo que ele faz com Molly: para recuperar momentos de um passado. Ele recupera o momento em que a coruja era viva, que voava, que via, que se reproduzia como ovíparo. Porém, vendo a coruja no espelho na madrugada do dia 16 para o dia 17 de junho, ele já começa a perceber o que lhe faltou durante todo o enredo: a realização de que aquilo que era vivo e se tornou obra de arte se tornou, também, algo morto, embora imortalizado. Para se tornar uma obra de arte insucetível a metamorfoses, a coruja foi morta e empalhada. Uma coruja que não tenha se tornado objeto decorativo, não teve a sua beleza daquele momento imortalizada; viveu mais, e, após morrer, sofreu uma decomposição, ou seja, viveu os processos naturais de um ser vivo. Mas aquela que se tornou objeto de arte morreu em plena beleza, e mais, se tornou mais bonita após ser modificada no empalhamento. Isso ensina a Leopold sobre o seu desejo em relação a Molly, de ter, dela, um retrato a óleo. Para tê-la transformada em uma figura mais bela e insucetível aos processos naturais de um ser vivo, ela teria que estar morta, tão morta quanto a coruja empalhada, tão morta quanto Shakespeare. A única forma de ter evitado as metamorfoses da sua mulher teria sido imortalizá-la através da morte. Em função dessa impactante conclusão, Leopold não olha de volta para a coruja no espelho. Com isso, os objetos que ele utilizava para instruir alguém do sexo feminino, a saber, sua filha, acabam se tornando úteis em seu próprio aprendizado de que o equilíbrio perene entre a imagem e a identidade de Molly, que ele busca, só poderia ter sido alcançado se ela tivesse morrido no momento em que ele a viu no auge de sua beleza e aparente simetria.

Em seguida, Leopold vê como ele mesmo é assimétrico e como ele mudou, no decorrer dos anos; não de forma cíclica, mas linear: “Da infância à maturidade ele se parecera com sua procriatriz materna. Da maturidade à senilidade ele se parecera cada vez mais com seu

---

<sup>210</sup> “In what way had he utilised gifts 1) an owl, 2) a clock, given as matrimonial augures, to interest and to instruct her?

As object lessons to explain: 1) the nature and habits of oviparous animals, the possibility of aerial flight, certain abnormalities of vision, the secular process of imbalsamation” (JOYCE, 2010, p. 600).



procriador paterno” (JOYCE, 2016a, p. 998).<sup>211</sup> Ele, então, vê mais obras de arte no espelho; dessa vez, seus livros:

Que impressão visual final lhe foi comunicada pelo espelho?

A reflexão ótica de diversos volumes invertidos inadequadamente dispostos e não pela ordem de suas letras comuns com títulos cintilantes nas duas prateleiras de livros à frente (JOYCE, 2016a, p. 998).<sup>212</sup>

Os livros também estão com os títulos invertidos. Surge, novamente, a ideia da assimetria até mesmo da obra de arte. Se seu desejo era ter Molly imortalizada como uma obra de arte, fica, aqui, o ensinamento de que essa simetria poderia não ser alcançada, justamente em função do que já refletimos, sobre a obra de arte, independente de quando for produzida, não ter um fim definido, ter continuidade e ser, como defendeu Frye, contemporânea do tempo de cada leitor. Assim, a aparente contradição que encontramos quando Leopold se refere à arte como simétrica, acaba de se resolver totalmente. Mesmo que, em algumas obras de arte, a vida e as mulheres tenham sido representadas como simétricas, perfeitas, bem acabadas e belas, a obra de arte em si, posta em uma linha do tempo, não alcança uma simetria, pois a obra se transforma ao longo dos anos, se tornando contemporânea de cada espectador. Retomando a ideia dos ciclos lunares, a cada leitura da obra, há uma reiteração, uma mudança, porque tudo o que há ao redor já foi modificado.

Bem, como defendi, na cena da Gerty MacDowell, quando Leopold percebe a assimetria da mulher, ao invés de ele, de fato, aprender sobre os desequilíbrios entre imagem e identidade na mulher, ele aprende sobre si mesmo, pois, em seguida, começa a sentir os sintomas da menstruação como se fossem dele. Aqui, algo similar acontece. Quando Leopold percebe a assimetria nos livros, ele faz o mesmo: ele volta para si mesmo, para sua própria imagem refletida:

O que lhe causava consolação em sua postura sentada?

A candura, a mudez, a postura, a tranquilidade, a juventude, a graça, o sexo, a intenção de uma estátua ereta no centro da mesa, uma imagem de Narciso adquirida em um leilão junto a P.A. Wren, 9, Bachelor’s Wal.

O que lhe causava irritação em sua postura sentada?

---

<sup>211</sup> “From infancy to maturity he had resembled his maternal procreatrix. From maturity to senility he would increasingly resemble his paternal creator” (JOYCE, 2010, p. 612).

<sup>212</sup> “What final visual impression was communicated to him by the mirror?

The optical reflection of several inverted volumes improperly arranged and not in the order of their common letters with scintillating titles on the two bookshelves opposite” (JOYCE, 2010, p. 613).

Pressão inibitória do colarinho (tamanho 44) e do colete (cinco botões), duas peças de vestuário supérfluas nos trajes de homens maduros e inelásticos diante de alterações de massa por expansão (JOYCE, 2016a, p. 1001).<sup>213</sup>

No mesmo momento em que vê sua imagem refletida, ele vê, também, uma estátua de Narciso. Leopold, então, se despe para se assemelhar à estátua. É descrito que ele “desabotoou sucessivamente em direção contrária colete, calça, camisa e camisola” (JOYCE, 2016a, p. 1001). O fato de ele se despir em direção contrária lembra, também, que nenhum espelho é uma reprodução exata, mas uma inversão da imagem. Ademais, a estátua de Narciso, nessa cena, tem algo a dizer. Revisitemos o mito.

O mito de Narciso também está nas *Metamorfoses* de Ovídio. É dito que Narciso era desejado por muitas pessoas, “mas (havia tão áspera soberba em tão aprazível beleza)/ jovem nenhum, nenhuma donzela lhe tocou “ (OVÍDIO, 2019, p. 187). Ao ver uma fonte, Narciso se contempla:

Sem o saber, a si se deseja; é aquele que ama, e é ele o amado.  
Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que acende.  
Quantos beijos inúteis deu na fonte que lhe mentia! (OVÍDIO, 2019, p. 191).

Quantas vezes, para abraçar seu pescoço, que via no meio das águas,  
mergulhou os braços, sem neles se encontrar!  
Não sabe o que vê, mas o que vê consome-o!  
E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os.  
Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma fugitiva imagem?  
O que desejas não existe! O que amas, retirando-te, perdê-lo-ás!  
Essa sombra que vês é o reflexo da tua imagem!  
Nada tem de seu! Contigo chega e contigo está.  
Partiria contigo, se tu partir pudesses!  
(OVÍDIO, 2019, p. 191-193).

Narciso, então, julga que sua própria imagem, separado de si pelas águas, o ama reciprocamente:

Encanta-me e vejo-o, mas o que vejo e me encanta  
não o consigo encontrar! Tal é o desvario que enreda a quem ama!  
E para maior penar, não é o vasto mar que nos separa,  
nem um longo caminho, nem montanhas, nem muralhas  
de portas fechadas. Somos impedidos por um pouco de água!  
Ele deseja o meu abraço, pois sempre que eu levo meus beijos

---

<sup>213</sup> “What caused him consolation in his sitting posture?

The candour, nudity, pose, tranquility, youth, grace, sex, counsel of a statue erect in the centre of the table, an image of Narcissus purchased by auction from P.A. Wren, 9 Bachelor’s Walk.

What caused him irritation in his sitting posture?

Inhibitory pressure of collar (size 17) and waistcoat (5 buttons), two articles of clothing superfluous in the costume of mature males and inelastic to alterations of mass by expansion” (JOYCE, 2010, p. 614-5).

às límpidas águas, sempre ele se esforça por trazer até mim sua boca!  
Parece poder ser tocado. É mínimo o que se interpõe entre quem se ama!  
(OVÍDIO, 2019, p. 193).

O amor por uma imagem intangível faz com que Narciso, por fim, se mate e mate, também, sua imagem que tanto ama:

“[...] Gostaria que aquele a quem amo tivesse mais longa vida.  
Agora, cordialmente unidos, morreremos ambos numa vida só.”  
Com estas palavras, quase louco, voltou a olhar a mesma imagem.  
Com as lágrimas perturbou as águas e a imagem desvaneceu-se  
na ondulação do lago. Ao vê-la afastar-se, gritou:  
“Para onde vais!? Espera! Não me deixes, cruel,  
a mim que te amo! Possa eu ao menos olhar o que tocar  
não posso e assim alimente minha triste loucura!”  
E, entre lágrimas, rasga sua veste de cima a baixo e fere  
o peito desnudado com mãos cor de mármore (OVÍDIO, 2019, p. 195).

Quando Narciso morre buscando a si mesmo, ele se transforma em uma flor; mais precisamente, uma flor do Estige, que é um rio no Hades:

E ainda depois de ser recebido na mansão infernal  
se contemplava na água do Estige. Choraram-no as Náiades,  
suas irmãs, que, cortando o cabelo, o ofertaram ao irmão.  
Choraram-no as Dríades. Eco repercutiu o choro.  
Preparavam já as tochas que se agitam no ar, o féretro e a pira,  
mas em parte alguma se encontrava o corpo. No lugar do corpo,  
encontraram uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro  
(OVÍDIO, 2019, p. 197).

Há vários pontos do mito de Narciso que explicam a sua aparição em um dos últimos espelhos do enredo. Já no início do mito, temos uma temática em comum com a do romance, a saber, a intangibilidade, a qual é discutida por Didi-Huberman em seu texto *A inelutável cisão do ver*. O autor comenta que *Ulysses* é uma obra que vem para

reapresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância na experiência do *tocar*. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios [...] Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 30-1).

O que Didi-Huberman defende é que Joyce, em *Ulysses*, dissocia o ver e o tocar. E, acrescento eu, Joyce mostra como o visível majoritariamente não é tangível porque é assaz subjetivo, assim como a imagem de Narciso nas águas. O que vemos é intangível porque nós vemos as pessoas

de acordo com sentimentos e reações subjetivas que fazem com que a imagem vista por nós se difira de como as pessoas e coisas realmente são. Dessa forma, a experiência de Leopold que, no êxtase amoroso, viu uma imagem de Molly que a aperfeiçoou, é algo demasiado humano. É por isso que um romance com tantas cenas de espelhamento tem, em um dos derradeiros espelhos do enredo, a imagem de Narciso, que busca uma imagem inatingível que era, na verdade, uma imagem formada por ele mesmo.

O desfecho do mito de Narciso também é importante em nossa leitura de *Ulysses*. Stephen, quando, no início do dia, busca reencontrar as figuras femininas importantes para se sentir, novamente, confortável com sua imagem especular, acaba sozinho, urinando e visualizando, em sua urina, a flor no litoral que, conforme defendi no capítulo 1, é a metáfora do próprio romance. Coincidentemente ou não, a análise de Didi-Huberman é pautada no excerto de abertura do episódio em que Stephen está no litoral, e o mito de Narciso tem fim justamente com ele se tornando um broto, algo que está em um processo de abertura, assim como a flor imaginária bbque se abre no litoral diante de Stephen, no fim do mesmo terceiro episódio que Didi-Huberman analisa.

Outra semelhança do mito e do romance é o fato de o espelho ser a morada dos mortos. Os mortos no espelho aparecem em todo o romance: a eucaristia, corpo de Jesus após a morte; o mar, símbolo da senhora Dedalus morta; o espelho do bordel, com a imagem de Shakespeare morto; o céu estrelado, em espelhamento com Molly e, por fim, o espelho da casa dos Bloom com a coruja empalhada. A semelhança entre mar, morte e obras de arte, em *Ulysses*, também é trabalhada por Didi-Huberman:

Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos pra ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abrimos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) de perda. Sem dúvida, experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*; ao ver a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 34).

A ideia de que, quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre os mortos ou sobre a obra de arte, o que vemos nos escapa é o que temos no mito de Narciso, que não pôde alcançar o que estava dentro do espelho. É o que temos com Stephen, que não conseguiu tocar sua mãe, como uma morta no espelhomar, “como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 32). É o que temos

com Leopold, que não conseguiu tocar a Molly como obra de arte, que um dia ele viu. O mar, a obra de arte, os mortos no espelho são imagens subjetivas e intangíveis, que immortalizam algo, enquanto o que está vivo está fora do espelho, sofrendo eternas metamorfoses.

Dessarte, os mortos no espelho serviram para nos ensinar que a obra de arte é composta por mortos immortalizados e o final do mito de Narciso em Ovídio nos ensina que, após a morte immortalizante que é a obra de arte, surge esse broto *blooming* no rio, assim como a flor no litoral que Stephen imaginou, ao contemplar sua própria urina, assim como a flor na banheira que Leopold imaginou, ao contemplar seu próprio pênis. Por fim, o mito de Ovídio serve para nós, leitores, compreendermos o porquê de tantos espelhamentos ao longo de *Ulysses* e para o próprio Leopold Bloom aprender algo com todos os espelhamentos do seu dia 16 de junho de 1904. O que acontece com Narciso é, conforme o próprio título da obra de Ovídio indica, uma metamorfose. Durante todo o romance, as cenas de espelhamento serviram justamente para ensinar, aos personagens, sobre suas metamorfoses, sobre os desequilíbrios constantes entre suas imagens e suas identidades, mas como vimos, tal ensinamento não se aplicava às mulheres. O mito de Narciso, da forma narrada por Ovídio, é que faz com que, finalmente, Leopold se atente ao fato de que a sua busca por uma Molly artística era, na verdade, uma busca por uma imagem subjetiva. Uma obra de arte, espelho da vida, que immortalizasse tal imagem, seria, como as outras, um espelho de mortos.

A comprovação de que Leopold Bloom tem tal aprendizado após ver Narciso no espelho está na cena seguinte, quando ele cogita não ir para a cama onde está Molly e surge o seguinte questionamento: “O que poderia obstar a uma tal situação? Falecimento (mudança de estado), partida (mudança de lugar)” (JOYCE, 2016a, p. 1022).<sup>214</sup> É importante notar que falecimento e partida da casa aparecem equiparados. Ele, então, cogita ir para alguns lugares na Irlanda; não coincidentemente, lugares com água: ilhas, lagos, falésias. Depois, ele arrola possíveis lugares para ir no exterior, dos quais merecem destaque o “Partenon (que contém estátuas nuas)” e “o Mar Morto” (JOYCE, 2016a, p. 1023).<sup>215</sup> Essas possibilidades de lugar que aparecem após Leopold equiparar falecimento e mudança de casa são lugares com água e/ou onde ele encontraria estátuas de figuras femininas simétricas e belas, o que mostra como, após todos os mortos nos espelhos, ao ver a estátua de Narciso, surge, enfim, a compreensão de que a sua busca pela imagem feminina ideal é semelhante à busca de Narciso por si. Em outras

---

<sup>214</sup> “But what could such a situation be precluded?

By decease (change of state), by departure (change of place)” (JOYCE, 2010, p. 629).

<sup>215</sup> “the Parthenon (containing statues, nude Grecian divinities) [...] the Dead Sea” (JOYCE, 2010, p. 630).

palavras, evitar o encontro com sua mulher viva para ir atrás de estátuas simétricas ou de mulheres no mar, é o mesmo que sair em busca da mulher inexistente que ele tem em memória, ou seja, o único fim possível é encontrar algo morto, que destoa de sua mulher na cama, a qual, por não ter morrido, sofreu as metamorfoses do tempo.

O pensamento seguinte confirma a ideia de que, de fato, a estátua de Narciso foi didascálica sobre a busca incessante de Leopold:

Que jogo de forças, induzindo à inércia, tornava indesejável a partida?  
O avanço da hora, que torna procrastinatório: a obscuridade da noite, que torna invisível: a incerteza das vias públicas, que torna arriscado: a necessidade de repouso, que previne o movimento: a proximidade de uma cama ocupada, que previne a demanda: a prelibação do calor (humano) temperado pelo frescor (lençóis), que previne o desejo e torna desejável: a estátua de Narciso, som sem eco, desejo desejado (JOYCE, 2016a, p. 1025).<sup>216</sup>

O último motivo que Leopold apresenta para permanecer é a estátua de Narciso, que foi o que o conduziu ao aprendizado sobre a morte como fim inevitável da busca de uma imagem de Vênus Calipígia que, para ele, Molly foi um dia. Assim, tendo, dentro de casa, a mulher viva, metamorfoseada e fora do espelho, Leopold Bloom rejeita o espelhomar, rejeita o belo, o simétrico, o imóvel, o perfeitamente acabado e, finalmente, após seu longo dia, ele vai para a cama onde repousa sua esposa Molly Bloom.

#### 4.4 A VIDA FORA DO ESPELHO

“O sr. Tree afirma que homens e mulheres sempre considerarão a arte como um espelho que lhes devolve a imagem idealizada de si mesmos. Mas sou levado a acreditar que os homens e as mulheres quase nunca pensam seriamente nos seus próprios sentimentos em relação à arte. Estão demasiadamente presos às convenções”<sup>217</sup>  
(James Joyce).<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> “What play of forces, inducing inertia, rendered departure undesirable?

The lateness of the hour, rendering procrastinatory: the obscurity of the night, rendering invisible: the uncertainty of thoroughfares, rendering perilous: the necessity for repose, obviating movement: the proximity of an occupied bed, obviating research: the anticipation of warmth (human) tempered with coolness (linen), obviating desire and rendering desirable: the statue of Narcissus, sound without echo, desired desire” (JOYCE, 2010, p. 632).

<sup>217</sup> Tradução de Sérgio Medeiros.

<sup>218</sup> (JOYCE, 2012, p. 45).

“A arte acaba prejudicada por essa errônea insistência nas tendências religiosas, morais, estéticas e idealizantes. Um único Rembrandt equivale a uma galeria repleta de Van Dycks”<sup>219</sup>

(James Joyce).<sup>220</sup>

Na cena em que Leopold volta para a cama, recebem ênfase as nádegas de Molly, descritas como “hemisférios terrestres oriental e ocidental [...] reminiscentes de seculares famílias de curvas de amplitude, insuscetíveis a humores impressionísticos ou a contrariedades expressionísticas” (JOYCE, 2016a, p. 1033).<sup>221</sup> Aqui, é destacada a irrepresentabilidade da mulher, seja com pinturas impressionistas ou expressionistas. A relação metonímica que proponho, entre Molly e vida, se confirma mais uma vez, visto que a conclusão de Leopold sobre a irrepresentabilidade de Molly dialoga com as discussões do início do século XX, sobre a irrepresentabilidade da vida nos romances. É o que encontramos na já citada *Teoria do Romance* de Lúkacs:

a incapacidade de esse mundo realmente integrar-se em sua hostilidade (alheia a ideais) contra a interioridade; a incapacidade tanto de encontrar para si próprio, como um todo, a forma da totalidade, quanto de encontrar a forma da coerência para a relação com seus elementos e a relação desses entre si. Em outras palavras, a irrepresentabilidade (LÚKACS, 2009, p. 80).

A coincidência entre o pensamento de Leopold e a teoria de Lúkacs endossa a relação metonímica entre a mulher e a vida. Tal relação vai se tornando ainda mais clara com a brincadeira joyciana a seguir. Na descrição da posição de Molly na cama, Joyce nos fornece uma descrição espelhada da famosa pintura de Velázquez, *Vênus ao espelho*: “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, 2016a, p. 1036).<sup>222</sup>

---

<sup>219</sup> Tradução de Sérgio Medeiros.

<sup>220</sup> (JOYCE, 2012, p. 45).

<sup>221</sup> “eastern and western terrestrial hemispheres[...] curves of amplitude, insusceptible of moods of impression or of contrarities of expression” (JOYCE, 2010, p. 637).

<sup>222</sup> “Listener: reclined semilaterally, left, left hand under head, right leg extended in a straight line and resting on left leg, flexed” (JOYCE, 2010, p. 640).



Figura 1 - Diego Velázquez, *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 referida com um espelho de tamanho reduzido, como o da *Vênus de Velázquez*, e é associada à *Vênus*. A fim de ver isso, voltemos, mais uma vez, para a importantíssima 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, 2016a, 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, 2016a, p. 586).<sup>223</sup> 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. Ruginhas nos olhos dela” (JOYCE, 2016a, p. 183)<sup>224</sup>. O espelho de mão de Molly complementa a descrição dela como uma *Vênus de Velázquez* invertida. É importante destacar

<sup>223</sup> “Best place for an ad to catch a woman’s eye on a mirror” (JOYCE, 2010, p. 336).

<sup>224</sup> “The mirror was in shadow. She rubbed her handglass briskly on her woollen vest against her full wagging bub. Peering into it. Lines in her eyes. It wouldn’t pan out somehow” (JOYCE, 2010, p. 61).



que, no presente da narrativa, Molly está na cama, haja vista a personagem aparecer apenas na cama 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. Etiene Duarte explica o motivo: “o mar é metáfora da instabilidade do próprio amor” (DUARTE, 2019, p. 40). 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, após todos os espelhamentos do romance, 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 indissolivelmente 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 mulher na cama, a mulher que 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 destacar Molly do ambiente doméstico que ela compõe, da vida de casados, o que inclui todos os problemas que os afligiram na construção daquela vida. Trago, mais uma vez, a defesa de Zérafra de que, no romance da virada do século, “a sociedade, em vez de construir um todo exterior à vida “pessoal” do herói, seja integrada, concreta, viva na subjetividade deste, transformada em força diretriz da narração” (ZÉRAFFA, 2010, p. 24). A impossibilidade de destacar a Vênus de Velázquez do seu entorno é como a impossibilidade de o “eu que os personagens eram então” de se desligarem do externo em seu *re-membering*.

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 e, também, quando pensa que a foto de Molly não a registrava como ele a viu porque não era arte. Logo, a ideia da obra de arte que Leopold tinha em mente era de uma pintura que, ao contrário da fotografia, representasse Molly como ela *deveria ser* e não como ela *era*. Como ela *era*, estava na fotografia, 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).

A concepção de pintura de Velázquez se assemelha, inclusive, à proposta de Joyce para o seu romance: uma renúncia a objetos perfeitos, mas com a ciência de que, sendo a arte encantadora, haverá um encantamento do espectador/ leitor pelo modo como foi feita. Assim, mesmo que Joyce narre personagens flatulentos, defecando, se masturbando e menstruando, em

um retrato real do corpo humano, haverá sempre o encanto sobre o domínio do autor sobre a linguagem.

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*, registrou a si mesmo no processo de criação e criou uma enigmática relação entre pintura e espelho. Mesmo uma pintura como *Vênus ao espelho*, na qual não há a representação direta do pintor como em *As Meninas*, podemos interpretar que há a representação do 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 o autor 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 pelos olhos de Leopold, a Molly do presente está na cama, analisando a sua própria imagem no espelho, vendo suas rugas, ou seja, analisando as metamorfoses da sua imagem enquanto seu marido busca nas ruas uma imagem que prolongue o que ela era no passado. E, quando ele vai para a rua, ao ver

outras mulheres, ele conclui, como o personagem do filme de Eric Rohmer (1972), que “aquelas belezas que passam são prolongamentos necessários da beleza de sua esposa”.<sup>225 226</sup>

Assim como Velázquez, James Joyce representou um autor na própria obra e, assim como Velázquez, ele tem noção de que as imagens de mulheres às quais tivemos acesso foram imagens subjetivas de Leopold e Stephen. 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, 2016a, p. 1033). É como se Leopold, que durante todo o romance buscou a mulher que se parecesse uma Vênus Calipigia, uma mulher que estivesse em uma obra de arte como espelho distorcido da vida, pode, agora, beijar as nádegas de uma mulher fora do espelho e inseparável do meio doméstico.

Levando adiante a relação metonímica entre Molly e a vida, a insucetibilidade de Molly “a humores impressionísticos e expressionísticos” (JOYCE, 2016a, p. 1033) tem a mesma noção de Lúkacs, de irrepresentabilidade da vida, apesar de todos os esforços dos escritores e pintores. Diante dessas considerações, pode parecer, então, que fazer romances e pinturas são tarefas vãs, que não levam a nada, e que Lúkacs e Joyce jogam a uma pá de terra sobre a arte que, aparentemente, já estava moribunda. Mas não. Lúkacs, define que “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. O simples fato de busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente” (LÚKACS, 2009, p. 60). Duas palavras são importantes nesse excerto: “intenção” e “busca”. Joyce e todos os romancistas que são seus precursores *buscavam*, tinham a *intenção* de representar a vida; os pintores anteriores a Velázquez *buscavam*, tinham a *intenção* de representar a vida. É nessa busca que surge a obra, haja vista *Ulysses* ser um romance produto da busca dos personagens por certas mulheres – metonímias da vida. A busca não os leva exatamente ao que desejavam. Stephen não encontra a mulher-pássaro, nem a mãe, nem a imagem de Nossa Senhora do colégio. Leopold não encontra a Molly que ele viu no passado. Contudo, apesar do fracasso de todas buscas, temos o resultado final: o romance *Ulysses*, de James Joyce,

---

<sup>225</sup> “ces beautés que passent sont prolongements nécessaires de la beauté de ma femme” (ROHMER, 1972).

<sup>226</sup> Tradução minha.

#### 4.5 DE VOLTA AO MARMATERNIO

“Hoje não passa de um dia perdido no tempo  
[...]  
Hoje não passa de um vaso quebrado no peito”  
(*Beijo partido* – Milton Nascimento).

“No romance de Joyce, vive-se realmente um dia de cada vez – mas amanhã não é outro dia”  
(Franco Moretti).<sup>227</sup>

“deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia,[...] pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura para receber de volta aquele enorme feto”  
(Raduan Nassar).<sup>228</sup>

Há um silenciamento progressivo no final do romance. Primeiro, Stephen sai, como artista. Depois, Leopold sai, como protagonista da obra. Quando Stephen, o artista, vai embora e Leopold Bloom permanece, o protagonista continua sem o artista, no que está embutida a ideia de que o artista não tem controle sobre os rumos da sua obra de arte; a ideia de *letter-litter* lacaniana. Por fim, Leopold Bloom vê a mulher que não é suscetível a impressionismos e expressionismos. Diante dela, logo após finalmente tocar uma mulher fora do espelho, Leopold se deita e dorme em posição fetal, como quem volta ao início de tudo porque quer recomeçar um ciclo: “Bloom se deita perto de Molly na mesma postura, ‘um homem-criança, exausto, uma criança-homem no útero’”<sup>229</sup> (ELLMANN, 1981, p. 71).<sup>230</sup> Começa, então, o monólogo de Molly.

Para onde Stephen foi após a saída da residência dos Bloom, não sabemos, mas essa saída é muito simbólica se levarmos em conta o que acontece ao mesmo tempo. Enquanto Stephen caminha sem rumo, temos Leopold em posição fetal e Molly Bloom menstruando na cama. Em *Ulysses on the Liffey*, em um capítulo intitulado *Why Molly Bloom menstruates*,

---

<sup>227</sup> (MORETTI, 2007, p. 233).

<sup>228</sup> (NASSAR, 2012, p. 84)

<sup>229</sup> “Bloom lies down by Molly in the same posture, ‘the childman weary, the manchild in the womb’” (ELLMANN, 1981, p. 71).

<sup>230</sup> Tradução minha.

Richard Ellmann alega que há uma combinação entre o mar de Gibraltar e a menstruação de Molly, e que essa temática paira, no romance, desde os episódios em que Stephen e Leopold estão próximos ao mar:

No episódio *Proteus*, Stephen se chocou com a transubstanciação de Deus ocorrendo em tantas comunhões em tantos lugares e horários diferentes. Então, em *Nausicaa*, Bloom meditou sobre a mesma identidade-variedade na menstruação. [...]  
Essas duas passagens parecem, em uma primeira leitura, não dizer nada. Mas Joyce está estabelecendo um paralelo secreto e uma oposição: o corpo de Deus e o corpo da mulher têm, em comum, o sangue. Ao fazer com que Molly menstruasse no final, Joyce consagra o sangue no penico mais que o sangue no cálice, mencionado por Mulligan no início do livro [...] É o sangue humano, não o divino<sup>231</sup> (ELLMANN, 1974, p. 171).  
<sup>232</sup>

A leitura de Ellmann está em consonância com esta dissertação, cujo primeiro capítulo discute a eucaristia. O sangue de Jesus é derramado em sua morte pela humanidade, na instituição da eucaristia. Em *Ulysses*, a eucarista é uma eucaristia-espelho que relembra a morte, enquanto Molly, ao contrário de Jesus eucarístico, ao contrário da coruja empalhada, ao contrário de Shakespeare, é uma perfeita metonímia da vida por ser aquela que permanece irrepresentável, fora de todos os espelhos dos mortos, ou, em termos joycianos, permanece na cama com suas “curvas de amplitude, insuscetíveis a humores impressionísticos ou a contrariedades expressionísticas” (JOYCE, 2016a, p. 1033).

A menstruação é o óvulo que poderia ter sido fecundado e se tornado um feto, mas, ao invés de um corpo com forma, o que sai de Molly é sangue, algo sem forma, o óvulo não fecundado, sendo liberado como menstruação. Richard Ellman destaca a particularidade do episódio, que é o único “para o qual Joyce não atribui nenhuma hora específica – o tempo é hora nenhuma, ou, como ele disse no esquema, é o tempo matematicamente indicado pela figura ligeiramente disproporcional  $\infty$  ou lemniscata deitada de lado – o número da eternidade e do infinito (ELLMANN, 1974, p. 163).<sup>233</sup> O fato de a menstruação, no presente do livro, ocorrer quando Molly se lembra de uma cena em Gibraltar e em um capítulo cujo tempo é a eternidade,

---

<sup>231</sup> Tradução minha.

<sup>232</sup> “In the Proteus episode Stephen brooded on the oddity of God’s transubstantiation into flesh occurring in so many communions in so many times and places.[...] Then in Nausicaa Bloom meditated on the same identity-variety in the process of menstruation. [...]

These two passages seem at first to be idle. But Joyce is establishing a secret parallel and opposition: the body of God and the body of woman share blood in common. In allowing Molly to menstruate at the end Joyce consecrates the blood in the chamberpot rather than the blood in the chalice mentioned by Mulligan at the beginning of the book. [...] It is human blood, not divine” (ELLMANN, 1974, p. 171).

<sup>233</sup> “to which Joyce assigns no specif hour – the time is no o’clock, or as he said in one schema, it is the time indicated mathematically by the slightlydisproportioned figure  $\infty$  or lamniscate lying on its side – the number of eternity and infinity” (ELLMANN, 1974, p. 163).

também ganha um novo sentido se lembrarmos que o estreito de Gibraltar, na Idade Média, era o limite, era o local impossível de ser ultrapassado. O fato de Joyce mencionar Gibraltar em um capítulo de tempo infinito, após Stephen, o autor da obra, ter sumido, traz a ideia de que a infinitude da vida não é passível de ser representada, por isso, ele, como autor, reconhece a sua própria falha em dar forma à vida através da narrativa e termina o romance com a ausência de forma da menstruação e com uma nova visão de Gibraltar que, ao invés de ser o local que não pode ser ultrapassado, ganha, em *Ulysses*, o papel de ser um convite para que outras pessoas assumam a missão de dar forma à vida, que ultrapassem o que ele fez.

Essa ideia de ausência de definição de tempo e de espaço indica, também, um retorno à *chora* semiótica: “a *chora* aproxima-se de um ritmo, sendo anterior à espacialidade e à temporalidade” (JARDIM, 2018, p. 309). Além da ausência de tempo e espaço, o ritmo da *chora* é representado pelo ritmo do mar, que aparece no monólogo de Molly como memória do local onde ela disse sim. Ram Mandil explica que, inclusive, a última frase do romance é ritmada: “convém lembrar que, à última frase de *Ulisses*, toda ela escrita no ritmo de um hexâmetro homérico” (MANDIL, 2003, p. 232).

Há, então, uma ideia de retorno ao feminino pois é o retorno à condição inicial do homem e, como vimos, cenas marcantes de espelhamento com mulheres, para ambos os personagens, acontecem próximo ao mar. A saída do útero da mãe, no início de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, marcou a infância de Stephen como um menino mal compreendido e assustado pelos padres. No final do romance, a separação da mãe, por Stephen, marcou sua saída rumo a Paris para ser artista, no que fracassou. No início de *Ulysses*, a separação do corpo da mulher, através da morte de May Dedalus, marcou o luto prolongado de Stephen. A separação do filho Rudy do corpo de Molly Bloom marcou o início da morte do bebê. A separação de Molly Bloom, para Leopold Bloom, marcaria, a seu ver, sua morte, tão vinculado à esposa ele se sentia.

Karen Lawrence, em seu texto *Joyce and Feminism*, escreve:

Nos primeiros retratos do artista, *Stephen Hero* e *Um Retrato*, as mulheres parecem ser colocadas novamente no papel de auxiliar o desenvolvimento masculino – como tutoras sexuais (as prostitutas), musas (E.C, a mulher-pássaro) e símbolos das armadilhas atraentes que o homem em desenvolvimento deve evitar [...]. O desenvolvimento do artista dedaliano parece acarretar um voo das mulheres, particularmente a mãe, como uma condição de crescimento. Ela é uma das “redes” das quais ele tem que se afastar. Para adentrar o mundo simbólico da linguagem e do

Pai, o menino precisa se remover do sofrimento das mulheres, da fraqueza das mulheres, da fraqueza dos seus corpos e mentes <sup>234</sup> (LAWRENCE, 1990, p. 46).<sup>235</sup>

Estou de acordo com Lawrence que, nos romances de Joyce, as mulheres têm um papel auxiliar. Neste trabalho, comprovamos isso ao ver que, já em um estágio avançado de *Ulysses*, no penúltimo episódio, a busca pelas figuras femininas tinha servido apenas para o aprendizado dos personagens masculinos sobre sua própria humanidade. Todavia, discordo que as mulheres sejam “redes” para longe das quais os personagens tenham que voar. Pelo contrário, todo o processo de aprendizado dos personagens de *Ulysses* se baseia na busca pelo feminino que lhes falta naquele dia. Em função de serem imagens femininas subjetivas, elas são intangíveis, o que explica a interpretação de Lawrence de que o aprendizado se dá com o afastamento do feminino. Contudo, minha discordância da defesa da autora se baseia no fato de o aprendizado se dar com a busca pelo feminino e, também, no fato de o desfecho do enredo ser um retorno ao feminino, um retorno à *chora* semiótica, recém ultrapassada por Stephen no episódio *Circe*, e evitada com sucesso por Leopold Bloom durante todo o romance. Apesar dessas vitórias, ambos se colocam, por fim, como bebês em busca do útero materno.

Então, o ritmo da *chora* é representado pelo ritmo do mar, que aparece no monólogo de Molly como memória do local onde ela disse sim. O final do romance, com a menstruação, remete a um mar cor de vinho, além de haver, nas memórias da personagem, um retorno ao próprio mar, em referência ao que Stephen contemplou no início do primeiro episódio: o “mar cor de vinho (*oinopa ponton*), a mãe além de todas as mães, mãe ausente, distante, misteriosa, caos original.” (SCHÜLER, 2017, p. 49). Em seu livro *Joyce era louco?* Donaldo Schüler faz Stephen dizer: “Prefiro a convivência com as ondas, o mar, a mãe originária.” (SCHÜLER, 2017, p. 50). É uma ótima explicação para o paradeiro do personagem, que, por fim, após ultrapassar a *chora* semiótica, acaba por retornar a ela. Isso se confirma, também, pela resposta de Stephen a Haines no primeiro episódio do romance. Ao ser convidado a falar sobre arte, Dedalus responde: “We are always tired in the morning”. A confissão de Stephen, de estar

---

<sup>234</sup> Tradução minha.

<sup>235</sup> “In the early portraits of the artist, *Stephen Hero* and *A Portrait*, women seem to be once again cast in roles auxiliary to male development – as sexual tutors ( the prostitute), muses (E.C., the bird girl), and symbols of the entangling snares the developing male must avoid [...]. The development of the Daedalian artist seems to entail a flight from women, particularly the mother, as a condition of growth. She is one of the ‘nets’ he must fly by. In order to enter the symbolic world of language and the Father, the boy must remove himself from the suffering of women, the weakenss of women, the weakness of their bodies and souls” (LAWRENCE, 1990, p. 46).



*sempre* cansado de manhã, é uma confirmação de que todas as manhãs ele tem que recomeçar esse cansativo processo de artista em *chora* semiótica para artista que se reconhece como tal. Oxalá haja sempre um Leopold Bloom para ajudá-lo.

Assim, o começo da vida é, na obra de Joyce, o começo de um dia. *Ulysses* é a narrativa de um dia na vida de um ser humano comum: com suas andanças até encontrar, em algum desconhecido, um substituto para a pessoa amada de quem a vida lhe separou violentamente; com a esperança de haver alguém que o ajude a se reconhecer na profissão tão sonhada desde a infância; com o desafio de se olhar no espelho e acreditar ser aquela a sua imagem, mesmo sem compreender a ação do tempo em seu corpo; com o medo de ir adiante, mesclado ao desejo de retornar para um local em que esteja “alimentado e escondido da vista dos outros”(JOYCE, 2016a, p. 129)<sup>236</sup>. Joyce mostra, ao leitor, a beleza do reconhecimento entre duas pessoas diferentes que, sem saber, precisavam uma da outra, e, assim, permite ao leitor testemunhar que um simples e inesperado encontro pode fazer com que o dia (ou a vida?) atinja seu ponto alto. Todavia, Joyce não nos poupa da crua verdade de que esses encontros são temporários e que, à noite, cada um retorna ao ser lar sem aquele que lhe foi precioso naquele dia. E, ao dormir, a tendência é se deitar, como Bloom, tomado pelo cansaço, em posição fetal, como quem sinceramente abandona todos os anseios que teve durante o dia (ou durante a vida?), como quem realmente gostaria de ser embalado no ritmo atemporal de um corpo materno. Até que, na manhã seguinte, seja violentamente apartado desse corpo sonhado para um novo começo de dia. A repetição desse processo, dia após dia, é que leva Stephen a dizer: “We’re always tired in the morning”. O retorno no tempo que o romance faz no quarto capítulo, para recomeçarmos o dia na residência dos Bloom, remete ao esforço de qualquer ser humano que, após ter começado o dia com o humor de Stephen, tenta recomeçar como Leopold, conversando alegremente com os animais, apesar do cansaço e do luto internos. O que Joyce faz é representar, em um romance, o corpo de um ser humano em seu processo de despertar do sono, pela manhã e, também, o corpo de um bebê, em seu começo de vida, afinal, em *Ulysses*, acordar e nascer são sinônimos.

---

<sup>236</sup> “she had fed him and hid from sight of others” (JOYCE, 2010, p. 26).

## CAPÍTULO 5

### O ÚLTIMO ESPELHO

OU

### A VIDA EM SUAS METAMORFOSES

“compreendia também como a vida podia parecer medíocre, embora tão bela se mostrasse em certos momentos, sendo, no primeiro caso, apreciada e depreciada através de coisas a ela alheias, de imagens que não a reproduzem”<sup>237</sup>  
(Marcel Proust).<sup>238</sup>

“Devemos aceitar a vida tal com essa se apresenta diante de nossos olhos, e os homens e as mulheres tal como nós os encontramos no mundo real, e não como os imaginamos no reino das fadas”  
(James Joyce).<sup>239</sup>

“Cambia lo superficial  
Cambia también lo profundo  
Cambia el modo de pensar  
Cambia todo en este mundo  
[...]  
Cambia todo cambia  
Cambia todo cambia”  
(*Todo cambia* – Mercedes Sosa).

No fim do penúltimo episódio de *Ulysses*, o que temos, então, são os personagens se colocando, voluntariamente, em um ciclo. Mesmo após todo o aprendizado do dia, Leopold se coloca em posição fetal. Associando o *always tired* da frase de Stephen ao seu sumiço no final, deduz-se que ambos os personagens optam por um retorno à *chora* semiótica. Leopold e Stephen se colocam em um ciclo, dando a entender que amanhã eles buscarão o mesmo que buscaram no dia 16 de junho de 1904. Mas, não nos esqueçamos que os ciclos joycianos são ciclos lunares. Dessarte, assim como a lua, quando Leopold e Stephen se colocam no ciclo, a vida não permite que ele permaneçam em um ciclo confortável, mas lhes impõe a linearidade do tempo, de modo que novas coisas acontecem e, em cada busca, eles aprenderão coisas

---

<sup>237</sup> “je comprenais que la vie pût être jugée médiocre, bien qu’à certains moments elle parût si belle, parce que dans le premier cas c’est sur tout autre chose qu’elle-même, sur des images qui ne gardent rien d’elle, qu’on la juge et qu’on la déprécie” (PROUST, 1954b, p. 869).

<sup>238</sup> (PROUST, 1970b, p. 123).

<sup>239</sup> (JOYCE, 2012, p. 46).

novas sobre si e sobre a vida. Afinal, mesmo que os personagens insistam em se colocar em um ciclo, a vida continua em seu desabrochar linear que nunca se conclui. É por isso que, após o retorno à *chora* de Stephen e Leopold, tem início o monólogo de Molly Bloom.

Até aqui, adentramos espelhos que imortalizam momentos, que transubstanciam, que transformam magicamente, que abrigam mortos. Agora, enfim, o último espelho do romance: o espelho no qual estão as metamorfoses da mulher e da vida, o espelhinho de mão de Molly Bloom, para descobrirmos como ela se vê após suas metamorfoses.

## 5.1 ESTE ERA O SEU CORPO!

“Em cada esquina cai um pouco a sua vida  
Em pouco tempo, não serás mais o que és”  
(*O mundo é um moinho* - Cartola).

“Only a story, only a song  
Something to do while life rolls along”  
(*Lucky for some* - Pilot).

Em seu monólogo, Molly retoma algumas questões que aparecem anteriormente no romance. A primeira é a infidelidade da reprodução do espelho, que reaparece com uma certa semelhança com a cena inicial de *Ulysses*, do estranhamento de Stephen diante do espelho oferecida por Mulligan. Molly destaca que o espelho não a reproduz: “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, 2016a, p. 1055).<sup>240</sup> A frase é semelhante ao drama de Stephen no início, de sentir que o espelho não dava conta de representar o invisível em si.

Adiante, Molly reclama das representações das mulheres nos romances:

Que nem uns livros daqueles que ele me traz as obras do Mestre François fulano de tal que parece que era padre sobre uma criança que nasceu do ouvido dela porque a tripa traseira dela despencou bela palavra pra qualquer padre me sair escrevendo e a b-----a dela como se qualquer imbecil não pudesse ver o que é que é isso é ódio esse fingimento convenhamos com aquela cara de tratante dele que todo mundo percebe que não é verdade e aquela da Ruby e das Belas Tiranas ele me trouxe esse duas vezes eu lembro quando eu cheguei na página 50 a parte quando ela pendura ele num gancho com uma corda flagelar claro que não tem nada ali pras mulheres tudo invencionice inventada de ele tomar champagnhe no sapato dela depois que o baile acabou que nem o menino Jesus no berço em Inchicore nos braços da Virgem Santa e

---

<sup>240</sup> “I looked a bit washy of course when I looked close in the handglass powdering a mirror never gives you the expression” (JOYCE, 2010, p. 651).

claro que nunca iam conseguir tirar uma criança daquele tamanho de nenhuma mulher (JOYCE, 2016a, p. 1058-9).<sup>241</sup>

A crítica de Molly é da representação tanto da mulher em relações sexuais quanto da Virgem Maria; não coincidentemente, dois tipos distintos de mulheres, ambos presentes nas obras de Joyce. No primeiro capítulo desta dissertação, a partir do estranhamento de Stephen diante do espelho, trabalhei com a relação metafórica entre espelho e obra de arte. No quarto capítulo, trabalhei com a relação metonímica entre as mulheres e a vida. Essa frase de Molly une as duas relações que estabeleci anteriormente no meu trabalho, haja vista a mulher, como metonímia da própria vida, afirmar que o espelho é insuficiente para representá-la e, em seguida, afirmar que as obras de arte são igualmente insuficientes para representá-la. Em outras palavras, a mulher não se reconhece nos espelhos e nas obras de arte que a representam, como uma metonímia de que a própria vida não é fielmente representada nas obras de arte-espelhos da vida. Com isso, as relações metonímicas e metafóricas propostas por mim anteriormente se confirmam no monólogo de Molly.

Também aparece, no monólogo, outro ponto discutido nesta dissertação, a saber, a falta de controle da passagem de *letter* a *litter*, representada na trajetória do jornal e que remete à falta de controle sobre os rumos do próprio *Ulysses*:

que bom que eu queimei metade daqueles Freemans e daquelas Photo Bits deixa as coisas desse jeito largadas por aí ele anda ficando muito desleixado e joguei o resto no toailete eu vou fazer ele vender aquilo tudo pra mim amanhã em vez de deixar ali mais um ano pra pegar uns pence naquilo ter que aguentar ele perguntando cadê o jornal de janeiro passado (JOYCE, 2016a, p. 1063).<sup>242</sup>

Leopold quer manter jornais antigos, o que está em acordo com seu comportamento de querer se manter no ciclo repetitivo de buscar a imagem de Molly com aparência de Vênus Calipígia. Molly, por sua vez, não quer se apegar a registros passados de um só dia, por isso, prefere se desfazer dos jornais. Com isso, a protagonista feminina do romance demonstra acompanhar a

---

<sup>241</sup> “like some of those books he brings me the works of Master François somebody supposed to be a priest about a child born out of her ear because her bumgut fell out a nice word for any priest to write and her a – e as if any fool wouldnt know what that meant I hate that pretending of all things with the old blackguards face on him anybody can see its not true and that Ruby and Fair Tyrants he brought me that twice I remember when I came to page 50 the part about where she hangs him up out of a hook with a cord flagellate sure theres nothing for a woman in that all invention made up about he drinking the champagne out of her slipper after the ball was over like the infant Jesus in the crib at Inchicore in the Blessed Virgins arms sure no woman could have a child that big taken out of her”(JOYCE,2010, p. 653).

<sup>242</sup> “Im glad I burned the half of those old Freemans and Photo bits leaving things like that lying around hes getting very careless and threw the rest of them up in the W C Ill get him to cut them tomorrow for me instead of having them there for the next year to get a few pence for them have him asking wheres last Januarys paper” (JOYCE, 2010, p. 656).

ideia de que a vida segue enquanto os protagonistas masculinos insistem em retornar, recomeçar, reviver o mesmo.

Algo que ocupa os pensamentos de Molly é a ação do tempo sobre ela, ou seja, suas metamorfoses:

eu estou com quantos anos eu tenho mesmo eu vou fazer 33 em setembro será que é isso que ah enfim olha a tal da senhora Galbraith ela é bem mais velha que eu eu passei por ela quando sai semana passada a beleza dela está minguando ela era bonita (JOYCE, 2016a, p. 1058).<sup>243</sup>

Ela percebe que, em se tratando dos homens, essa ação do tempo é menos cobrada: “fica tudo bem pra eles mas quanto a ser mulher assim que você fica velha dava na mesma eles te jogarem no cesto de lixo” (JOYCE, 2016a, p. 1069).<sup>244</sup> Isso confirma o que percebi na leitura do romance, que Leopold tinha ciência dos desequilíbrios entre sua imagem e sua identidade, mas buscava uma imagem de um feminino único que fosse resistente à ação do tempo. Na relação metonímica com a vida, vimos que, no novo século, as questões da identidade foram bem compreendidas, ao passo que as metamorfoses da vida não o foram.

Se as representações da mulher nos romances incomodam Molly por não corresponderem à realidade, a representação da realidade explícita em livros também não a agrada. Ela revela isso em seu comentário sobre *A obra prima de Aristóteles*, um livro publicado na Inglaterra no século XVII e que aborda temas como gravidez, sexualidade, partos, representações de fetos: “e aí se enroscam na cama que nem aqueles nenês na Obraprima de Aristocrata que ele me trouxe da outra vez como se a gente já não estivesse cansada dessas coisas na vida real” (JOYCE, 2016a, p. 1090).<sup>245</sup> Repercutindo a reclamação anterior, de Leopold buscar jornais repetidos ciclicamente, Molly reclama de Leopold se colocar em posição fetal, se colocando em ciclo todas as noites. O que ela revela é que esse retorno diário à *chora* a incomoda. Sobre *A obra prima de Aristóteles*, o desagrado vem do fato de ser um livro que retrata os sofrimentos reais de uma mulher, pois, pra ela, já basta o sofrimento da realidade. Mas, como vimos, ela também rejeita um livro que deturpe totalmente a realidade de ser uma mulher.

---

<sup>243</sup> “Im what am I at all Ill be 33 in September will I what O well look at that Mrs Galbraith shes much older than me I saw her when I was out last week her beautys on the wane she was a lovely woman magnificent” (JOYCE, 2010, p. 653).

<sup>244</sup> “its all very fine for them but as for being a woman as soon as youre old they might as well throw you out in the bottom of the ashpit” (JOYCE, 2010, p. 660).

<sup>245</sup> “then tucked up in bed like those babies in the Aristocrats Masterpiece he brought me another time as if we hadn’t enough of that in real life” (JOYCE, 2010, p. 673).

Bem, para uma mulher com tantas críticas às representações, nada seria melhor do que conhecer um escritor. Em função disso, Molly pensa na possibilidade de Stephen como um amante:

Eu fico imaginando como é que será o filho dele ele disse que ele é escritor e que vai ser catedrático de italiano na universidade e que é pra eu ter aula o que ele está armando agora mostrando a minha foto pra ele não me faz jus eu devia ter tirado de túnica que nunca sai de moda pelo menos eu estou parecendo mais jovem naquela foto (JOYCE, 2016a, p. 1093).<sup>246</sup>

Molly acredita que a fotografia não lhe faz jus. Aparentemente, a crítica à fotografia pode nos fazer entender que ela teve a mesma rejeição que Leopold. Contudo, devemos ter atenção ao fato de ela declarar que deveria ter usado uma roupa que não saísse de moda, o que indica que o problema de Molly com a foto não é o fato de ela estar representada no passado, mas sim o fato de a foto não se atualizar, ou seja, o fato de a foto perpetuar o “eu que ela era então”. Concluo que, ao contrário dos personagens masculinos, para a protagonista feminina, não é atraente a ideia de uma estagnação em um momento do passado.

Ela, então, continua a imaginar um possível relacionamento com Stephen Dedalus:

todos eles escrevem sobre alguma mulher nas poesias bom imagino que ele não vá encontrar muitas como eu onde suaves os suspiros do amor a leve guitarra onde a poesia paira no ar o azul do mar e a lua reluzindo tão linda na volta de Tarifa no barco da noite o farol na ponta da Europa o violão que aquele sujeito estava tocando era tão expressivo será que eu nunca vou voltar lá só caras novas dois olhos espiando ocultados por uma gelosia eu vou cantar essa pra ele são os meus olhos se ele tem alguma coisa de poeta dois olhos de um brilho tão escuro quanto o da própria estrela do amor mas não é uma letra linda quanto a jovem estrela do amor Deus bem sabe que vai vir a calhar pra variar ter uma pessoa inteligente pra conversar sobre você mesma sem ficar sempre ouvindo ele (JOYCE, 2016a, p. 1094).<sup>247</sup>

Molly pensa que a mulher é sempre tema das obras e, inclusive, menciona o mar e a lua como lugares comuns das poesias sobre mulheres. Não coincidentemente, o mar e a lua foram duas metáforas para a mulher no próprio *Ulysses*. Ela reclama, também, de estar sempre ouvindo. De fato, no episódio anterior, ao chegar em casa, Leopold é referido como “narrador”, ao passo que Molly, descrita como a Vênus de Velázquez invertida, é referida como “ouvinte” (JOYCE,

---

<sup>246</sup> “I wonder what sort is his son he says hes an author and going to be a university professor of Italian and Im to take lessons what is the driving at now showing him my photo is not good of me I ought to have got it taken in drapery that never looks out of fashion still I look young in it” (JOYCE, 2010, p. 674).

<sup>247</sup> “they all write about some woman in their poetry well I suppose he wont find many like me where softly sighs of love the light guitar where poetry is in the air the blue sea and the moon shining so beautifully coming back on the noightboat from Tarifa the lighthouse at Europa point the guitar that fellow played was so expressive will I never go back there again all new faces two glancing eyes a lattice hid Ill sing that for him theyre my eyes if hes anything of a poet two eyes as darkly bright as loves own star arent those beautiful words as loves young star itll be a change the Lord knows to have an intelligent person to tal to about ourself not always listening to him” (JOYCE, 2010, p. 675).

2016a, p. 1036). Essa distinção entre narrador e ouvinte reforça, inclusive, a noção do próprio Joyce de que a mulher, para além de ter sido tema de todo o romance, não teve, até então, a chance de se narrar, sendo reduzida à condição de ouvinte.

Sobre esse excerto do monólogo de Molly, comenta Karen Lawrence:

Assim que Stephen tem suas “epifanias” da mulher-pássaro no final da parte IV, ele sente “a imagem dela dentro de sua alma para sempre”. Contudo, ele começa a perceber que a imagem precisa desvanecer, se ele será um “sacerdote da imaginação eterna” e transmutar o espírito em uma imagem material. A musa é crucial para essa encarnação, pois, de certa forma, é o espírito dela que precisa ser materializado. Alguém pode dizer, com Molly, que todos os poetas meramente “querem escrever sobre alguma mulher”, mas o feminino é mais do que um tópico aqui; o feminino é projetado como a musa da representação, da materialização. A imagem da mulher assombra seus dias e suas noites à medida que ele luta para refiná-la em poesia<sup>248</sup> (LAWRENCE, 1990, p. 247-8).<sup>249</sup>

De fato, a mulher é mais do que um tópico na obra de Joyce. Se, como Lawrence bem defende, a mulher é, para Stephen, aquilo que precisa se tornar sua obra, devo acrescentar que, para Leopold, a mulher é apenas a obra. A explanação de Lawrence ao monólogo de Molly nos permite perceber que quando Leopold, mais cedo, mostrou a Stephen a fotografia da esposa quando jovem, ao invés de se tratar de um convite para que Stephen fosse o novo amante dela - como é comumente interpretado - o que se tem, na verdade, é um apelo de Leopold para que Stephen, como artista, aperfeiçoasse a imagem da mulher na fotografia e a transformasse em uma obra de arte. Vale lembrar que, naquele momento da narrativa, para Leopold, a arte tinha a função de aperfeiçoar a mulher. Dessarte, a cena da fotografia mostra o encontro entre um artista, que quer representar as mulheres, e um homem comum que busca uma versão artística aperfeiçoada de sua mulher. Há indícios, no próprio romance, de que *Ulysses* é a obra escrita por Stephen, os quais se tornam mais fortes com o comentário de Molly, citando o mar e a lua como lugares comuns que estariam presentes na obra de Stephen sobre ela, em seu hipotético relacionamento com ele. Isso deixa margem para a possível interpretação de que Stephen fez o que foi sugerido por Leopold na cena da fotografia e transformou a mulher em uma obra de

---

<sup>248</sup> Tradução minha.

<sup>249</sup> “As he has his ‘epiphany’ of the bird girl at the end of part IV, Stephen feels ‘her image pass into his soul for ever’. But he begins to realize that the image must pass out as well, if he is to be a ‘priest of the eternal imagination’ and transmute the spirit into a material image. The muse is crucial to this incarnation; somehow it is her spirit that must be embodied. One might say with Molly that all poets merely ‘want to write about some woman’, but the female is more than a topic here; she is projected as the muse of representation, of embodiment. Her image haunts his days and his nights as he struggles to refine it into poetry” (LAWRENCE, 1990, p. 247-8).

arte. Contudo, como é possível ver ao longo de todo o romance, tal transformação não resultou exatamente em uma obra de arte que aperfeiçoou a mulher.

Adiante no monólogo, a fantasia do relacionamento com Stephen continua:

eu vou ler e estudar tudo que eu puder achar ou aprender um pedacinho de cor se eu soubesse de quem ele gosta pra ele não me achar burra se ele acha que todas as mulheres são iguais e eu posso ensinar a outra parte pra ele eu vou fazer ele sentir no corpo inteiro até ele quase desmaiar embaixo de mim aí ele vai escrever sobre mim amada e amante e em público com as fotografias dos 2 em tudo quanto é jornal quando ele ficar famoso Ah mas e aí o que é que eu vou fazer com ele daí (JOYCE, 2016a, p. 1095).<sup>250</sup>

Aparece, aqui, a necessidade de Molly por um homem que não julgasse todas as mulheres como iguais, o que é algo que Leopold toma como verdade, incluindo estátuas, pinturas a óleo, esposa, filha, mulheres desconhecidas e até mesmo a gata, tudo em um feminino único.

Molly imagina sua representação literária por Stephen e sua representação fotográfica nos jornais. De repente, há uma ruptura brusca no entusiasmo da sua fantasia. A explicação é que, quando ela pensa em si na fotografia e em si na escrita, vem o vazio de não saber o que ela “vai fazer daí”, ou seja, ela relembra o que ela mesmo disse anteriormente no monólogo: a fotografia não acompanhará suas metamorfoses; a obra de arte poderá aperfeiçoá-la demasiadamente, fazendo com que busquem, nela, uma perfeição que ela nunca teve; o jornal registrará um dia e, em algum momento, a *letter* se transformará em *litter*. Molly não quer nada que a immortalize, nem em uma fotografia, que mostre suas imperfeições, nem em um jornal, que mostre fatos reais de um dia de sua vida, nem em uma obra de arte escrita. Diante disso, Molly cessa sua fantasia de se relacionar com um escritor, pois, no fim das contas, ela chegará ao mesmo ponto em que se encontra no momento: tendo suas metamorfoses, de mulher viva e real, ignoradas.

Molly não gosta de que uma imagem fique perpetuada porque ela muda. Para além das representações, o problema de ter uma imagem de si no passado se agrava em função da existência de sua filha Milly, cuja imagem é semelhante à dela no passado, conforme fica evidente nos seguintes excertos do monólogo:

---

<sup>250</sup> “Ill read and study all I can find or learn a bit off by heart if I knew who he likes so he wont think me stupid if he thinks all women are the same and I can teach him the other part Ill make him feel all over hum till he half faints under me then hell write about me lover and mistress publicly too with our 2 photographs in all the papers when he becomes famous O but then what am I going to do about him though” (JOYCE, 2010, p. 676).



eles ficavam sacudindo e dançando pra lá e pra cá dentro da minha blusa *que nem os pequeninhos da Milly agora quando ela sobe a escada*<sup>251</sup> (JOYCE, 2016a, p. 1073).<sup>252</sup> eles todos olham pra ela *que nem eu* quando eu tinha a idade dela claro que qualquer trapinho fica bem em você nessa época<sup>253</sup> (JOYCE, 2016a, p. 1081).<sup>254</sup>

também os trapinhos velhos que eu tenho querendo prender o cabelo com 15 anos o meu pó também só vai acabar estragando a pele dela ela tem bastante tempo pra isso na vida pela frente claro que ela fica inquieta sabendo que é bonita com aquela boca tão vermelha pena que não vai ficar assim *eu era também* mas não adianta nada<sup>255</sup> (JOYCE, 2016a, p. 1083).<sup>257</sup>

porque ninguém manda nela que nem ela mesma disse com se ele não der um jeito nela juro que eu dou foi a última vez que ela abriu a torneirinha de choro *eu era igualzinha*<sup>258</sup> (JOYCE, 2016a, p. 1083).<sup>259</sup>

Os termos grifados por mim mostram que Molly vê sua filha Milly como alguém que preserva o que ela foi um dia. Ou seja, a imagem de si no passado, causa de sua crise no casamento, está materializada na própria filha que, até poucos dias antes, estava perambulando em sua casa, em Eccles Street. Convém retomar, aqui, o conceito de *amor matris* de Stephen Dedalus, segundo o qual na relação entre mãe e filhos não há a expectativa de prolongação e igualdade. Ao contrário do problema da relação entre pai e filho, em que há o desejo de que o descendente se iguale ao progenitor, o monólogo de Molly confirma que, de fato, ela, como mãe, não deseja uma filha semelhante a ela. Contudo, não se trata apenas de um *amor* genuíno de uma mãe que *aceita* as diferenças, mas sim de um *incômodo* genuíno de uma mulher que *rejeita* as semelhanças porque a filha é uma versão viva da fotografia, das obras de arte, do jornal, ou seja, ela perpetua uma imagem de Molly do passado, antes de sofrer as metamorfoses do tempo. Assim, a imagem de Milly é uma imagem que se equilibra com a identidade de Molly quando jovem. Se a imagem fotográfica já incomoda Molly, pior ainda é uma imagem viva, um outro ser humano cujo simples ato de transitar pela casa parecia dizer a Molly: este era o seu corpo!

---

<sup>251</sup> Grifos meus.

<sup>252</sup> “they were shaking and dancing about in my blouse like Millys little ones now when she runs up the stairs” (JOYCE, 2010, p. 662)

<sup>253</sup> Grifos meus.

<sup>254</sup> “they all looked at her like me when I was her age” (JOYCE, 2010, p. 667).

<sup>255</sup> Grifos meus.

<sup>256</sup> Grifos meus.

<sup>257</sup> “the few old rags I have wanting to put her hair up at 15 my powder too only ruin her skin on her shes time enough for that all her life after of course shes restless knowing shes pretty with her lips so red a pity they wont stay that way I was too but theres no use” (JOYCE, 2010, p. 668).

<sup>258</sup> Grifos meus.

<sup>259</sup> “because she has nobody to command her as she said herself well if he doesnt correct her faith I will that was the last time she turned on the teartap I was just like that myself” (JOYCE, 2010, p. 668).

## 5.2 AFINAL, O QUE HÁ EM UM NOME?

“Vai a me levar como se fosse  
Indo pro mar num riacho doce  
Onde ser eternamente passar  
[...]  
Mas viver é mansamente brotar  
[...]  
A correnteza me levou  
Me apaixonei em todo cais que fui parar  
Cada remanso um grande amor  
Por esses breves eternos momentos  
Que tive o dom de navegar  
São vida dos belos horizontes  
Gente das mais preciosas fontes  
Onde ser eternamente brotar  
Vai cantando as voltas do moinho  
Onde a beleza teceu teu ninho  
Mas viver é mansamente passar”  
(*Rio Doce* -Beto Guedes).

O tema do nome, levantado por Stephen em *Um Retrato do Artista quando Jovem* e discutido por mim no início desta dissertação, também aparece no monólogo de Molly:

deu a Pedra da lua pra ler que foi o primeiro que eu li do Wilkie Collins Lynne do Leste eu li e a sombra de Ashlydyat senhora Henry Wood Henry Dunbar daquela outra mulher eu emprestei depois pra ele com a foto do Mulvey dentro pra ele ver que não estava me faltando e Eugene lorde Lyrtton Aram Molly Bela ela me deu da senhora Hungerford por causa do nome eu não gosto de livro que tem alguma Molly que nem aquele que ele me trouxe sobre aquela de Flandres uma puta sempre roubando tudo que conseguia (JOYCE, 2016a, p. 1065).<sup>260</sup>

A discrepância entre a vida e a representação nas obras, percebida por Molly, é, pra ela, pior quando há o seu próprio nome nas obras. Mais um tema trabalhado nesta dissertação é retomado por Molly, a saber, o desequilíbrio entre nome e identidade, uma vez que o nome ao qual ela está associada, na literatura, é de uma personagem que muito se difere dela. Ela, então, reflete sobre o nome que ela tem e o que ela gostaria de ter:

aquele bispo velho que falou no altar aquele sermão bem comprido sobre as funções mais elevadas da mulher sobre as mocinhas que agora andavam de bicicleta e usavam bonés pontudos e as calças de mulher que eles chamavam de Bloomers que Deus lhe dê juízo e pra mim mais dinheiro imagino que seja por causa dele o nome eu nunca achei que ia ser o meu nome esse Bloom quando eu ficava escrevendo em letra de

---

<sup>260</sup> “she gave me the Moonstone to read that was the first I read of Wilkie Collins East Lynne I read and the shadow of Ashlydyat Mrs Henry Wood Henry Dunbar by that other woman I lent him afterwards with Mulveys photo in it so as he see I wasnt without and Lord Lytton Eugene Aram Molly bawn she gave me by Mrs Hungerford on account of the name I don’t like books with a Molly in them like that one he brought me about the one from Flanders a whore always shoplifting anything she could” (JOYCE, 2010, p. 657).

forma pra ver como ia ficar nu cartão de visita ou treinando pro açougueiro e por favor senhora Bloom a senhora está uma flor a Josie dizia depois que eu casei com ele bom é melhor que Breen ou Briggs brigão ou aqueles nomes horrorosos que terminam em bottom senhora Ramsbottom ou algum outro tipo de bottom imagem ter bunda no nome Mulvey também não me deixar louca de feliz ou se eu divorciasse dele senhora Boylan a minha mãe seja la que ela foi podia ter me dado um nome mais bonito sabe Deus inspirado no lindo nome que ela tinha Lunita Laredo (JOYCE 2016a, p. 1073).<sup>261</sup>

Molly diz que nunca imaginou ter Bloom no nome, mas também não o rejeita. Ela rejeita um nome que tenha “bottom”, pois não quer um nome com ênfase justamente na parte do corpo que é a única que Leopold ainda valoriza, apesar das metamorfoses do tempo no corpo da esposa. Retomemos a questão inicial deste trabalho que era, também, o questionamento da Julieta de Shakespeare e de Stephen em *Um Retrato do Artista quando Jovem*: o que há em um nome? O nome que Molly deseja é um inspirado no da sua mãe: Lunita Laredo. O primeiro nome, Lunita, remete à lua. O segundo nome, Laredo, significa conjunto de recifes. Recifes são, justamente, formações rochosas litorâneas. O nome com o qual Molly se sente confortável remete tanto à sua imagem litorânea, que Leopold busca, quanto à lua, com a qual Leopold a comparou mais cedo, ou seja, o nome que Molly deseja reúne duas coisas sobre as quais os olhares de Leopold foram pousados naquele 16 de junho de 1904. O nome Laredo, como algo fixo nas rochas litorâneas, remete ao lugar onde Leopold a procura ciclicamente. Lunita é diminutivo da lua, que, quando vista por Leopold, desencadeou todo um pensamento que culminou no aprendizado de que, quando os eus do passado retornam ciclicamente, precisam acompanhar as mudanças lineares da vida.

Todavia, ao contrário do que deseja Molly, seu nome não se parece com Lunita Loredo. A personagem feminina que é metonímia da vida em *Ulysses* tem, como nome de solteira, Marion Tweedy e, como nome de casada, Marion Bloom. Marion é um diminutivo do nome de Maria, mãe de Jesus. Molly nasceu no dia 08 de setembro, assim como a Virgem Maria, entretanto, em oposição a esta, cujo sim gera Jesus, o sim de uma mulher, em *Ulysses*, está associado à menstruação, à não fecundação. O primeiro nome ser o de uma mãe traz de volta, também, o *amor matris*, buscado por Stephen. Ademais, Molly compara sua própria menstruação ao mar, que é, no romance, um espelhomar: “Será que a gente tem sangue demais

---

<sup>261</sup> “that old Bishop that spoke off the altar his long preach about womans higher functions about girls now riding the bicycle and wearing peak caps and the new woman bloomers God send him sense and me more money I suppose theyre called after him I never thought that would be my name bloom when I used to write it in print to see how it looked on a visiting card or practising for the butcher and oblige M Bloom youre looking blooming Josie used to say after I married him well its better than Breen or Briggs does brig or those awful names with bottom in them Mrs Ramsbottom or some other kind of a bottom Mulvey I wouldn’t go mad about either or suppose I divorced him Mrs Boylan my mother whoever she was might have given me a nicer name the Lord knows after the lovely one she had Lunita Laredo” (JOYCE, 2010, p. 662).

por dentro ou o que será ah paciência divina está jorrando de mim que nem o mar pelo menos ele não me deixou grávida” (JOYCE, 2016a, p. 1085).<sup>262</sup>.

O sobrenome dela de solteira, Tweedy, remete ao ato de tecer de Penelope, da *Odisseia*: um ciclo, que ela começa e recomeça continuamente. O sobrenome de casada, Bloom, é um processo de abertura de flor já assaz discutido neste trabalho. Assim, Tweed e Bloom apontam para Molly como aquela que tem ciclos, como o processo de tecer e destecer, porém não um ciclo homérico, como o de Penélope, mas sim um ciclo paralelo ao processo de abertura da flor, que aparece no sobrenome *Bloom*. O nome completo, Molly Tweedy Bloom, condensa o mar, o *amor matris*, os ciclos lunares e as flores desabrochando. As cenas de Stephen e de Bloom no litoral trazem a ideia do romance como um processo inacabado. O mar é, ao mesmo tempo, um espelho dos mortos e um local de descontinuidade lacaniana com sua onda que vai e volta. Os ciclos lunares, conforme já discutidos, também são essenciais à poética de Joyce no romance. Respondendo à pergunta do capítulo 1 desta dissertação, do que há em um nome, no nome completo Molly Tweedy Bloom há os principais elementos do romance *Ulysses*.

Convém, por fim, que nos perguntemos o que há no nome da própria obra. Aliás, qual nome dar a uma obra que é como as estrelas, que traz passados mortos? Qual nome dar a uma obra que é um *blooming*, um processo de desabrochar, algo inacabado? Qual nome dar a uma obra que apresenta ciclos atrelados a uma linearidade, como os da lua? O nome dado a essa obra, por Joyce, foi *Ulysses*. O título não é o nome do personagem deus e humano da criação Stephen Dedalus. O título também não é o nome do protagonista e principal humano da criação, Leopold Bloom. O título, por fim, não é o nome da protagonista feminina, que tem as metáforas mais importantes da obra. O título é *Ulysses*, referência justamente ao tipo de pai que foi criticado, se levarmos em conta que Odisseu era pai de Telêmaco e mal conviveu com ele, embora houvesse a pressão para que o filho se igualasse ao pai. Mas, por outro lado, Odisseu se assemelha a Leopold e Stephen, que passam o dia evitando voltar para casa. Então, há um equilíbrio entre o nome do romance e a identidade dos personagens do romance. Todavia, o nome do livro não é *Odisseia*, obra sobre o retorno de Odisseu para casa; o título é uma referência ao nome do personagem, Odisseu. Sabemos que Odisseu está tentando voltar para casa apenas na *Odisseia*; em outras tragédias e epopeias em que ele aparece, ele está em meio à guerra de Troia. Sendo assim, o nome não está em equilíbrio com a identidade dos

---

<sup>262</sup> “have we too much blood up in us or what O patience above its pouring out of me like the sea anyhow he didnt make me pregnant”(JOYCE, 2010, p. 670).

personagens do romance, os quais, além de não serem guerreiros, são totalmente contrários à guerra. Leopold ao ver dois garotos com armas de brinquedo se questiona: “Como é que as pessoas podem mirar uma arma na cara da outra?” (JOYCE, 2016a, p. 597).<sup>263</sup>Claramente, nem de forma lúdica ele aprova lutas. Stephen, também, pensa sobre vários assuntos mas não se engaja em questões bélicas. Por esse lado, então, não há um equilíbrio entre o nome do livro e o perfil dos personagens.

Afinal, o que há em um nome? Aleida Assmann responde que somente pelo nome “o sujeito não se compreende como um indivíduo, mas como o portador de um nome, como elo de uma corrente. Sua identidade, ele a recebe do todo que integra” (ASSMANN, 2018, p. 85). E se o todo que integramos não é algo fixo, mas sim constituído de “elementos instáveis como o sangue e a palavra humana” (JOYCE, 2012, p. 177)<sup>264</sup>, por consequência, essa identidade que recebemos do nome é igualmente instável. Em função disso, para saber o que há em um nome

não se deve iludir sobre a ideia de que a linguagem é modelada por uma apreensão simples e direta do real (LACAN, 2020a, p. 141).

Sob os mesmos significantes, há no curso das idades esses resvalamentos de significação que provam que não se pode estabelecer correspondência biunívoca entre dois sistemas (LACAN, 2020a, p. 143).

De fato, como vimos nesta dissertação, em alguns momentos da vida, há um equilíbrio entre o nome e a identidade. Stephen Dedalus, quando era uma criança religiosa, experimentou o equilíbrio entre o nome Stephen e a sua identidade. Quando se descobriu como artista, experimentou o equilíbrio entre o nome Dedalus e sua identidade de artista. Por fim, em *Ulysses*, ele experimenta o equilíbrio entre sua identidade e o nome completo, Stephen Dedalus, como alguém que retorna ao litoral, para o encontro entre o mundo religioso e o mundo artístico, no qual ele adentra o mundo do corpo humano. O nome de Bloom se equilibra com sua identidade naquele dia, com seu desabrochar de um novo conceito de hombridade, paternidade e padrões femininos. O momento da vida de Odisseu em que ele está exilado e tentando voltar para casa se equilibra com os momentos da vida de Stephen e Leopold narrados no romance, mas outros momentos da vida de Odisseu já não se equilibram. Isso mostra como os equilíbrios entre nome e identidade que conseguimos estabelecer valem quiçá por um dia, quiçá por meses, quiçá por um ano... afinal, como saber até quando tal equilíbrio será mantido? Sempre haverá, em um nome, algo que define a pessoa em um momento da vida, mas não o que a define em

---

<sup>263</sup> “How can people aim guns at each other?” (JOYCE, 2010, p. 343).

<sup>264</sup> Tradução de Dirce Waltrick do Amarante.

todos os momentos. O equilíbrio entre nome e identidade pode, sim, ser alcançado, mas será abalado em seguida, pois “a todo momento o sistema em evolução das significações humanas se desloca, e modifica o conteúdo dos significantes, que ganham empregos diferentes” (LACAN, 2020a, p. 142). Por isso *Ulysses* é um livro no litoral, o qual metaforiza bem essa constante oscilação entre ter os pés sobre a areia firme e, em seguida, não ter nada sob os pés.

### 5.3 TAKE A LOOK AT ME NOW

“A vida não é para ser criticada, mas para ser encarada e vivida”<sup>265</sup>  
(James Joyce).<sup>266</sup>

“Tira os seus olhos do mar  
Vem ver que a vida ainda vale  
O sorriso que eu tenho  
Pra lhe dar”  
(*Morena dos olhos d’água* - Chico Buarque).

“Olhos nos olhos, quero ver o que você faz”  
(*Olho nos olhos* - Chico Buarque).

Vimos, então, que a fotografia, o jornal, os livros e até mesmo a filha causam, em Molly, o desconforto de trazerem de volta o “eu que ela era então”, de perpetuarem um equilíbrio entre a imagem e a identidade dela quando jovem. Isso é a diferença essencial entre a protagonista feminina do romance e os protagonistas masculinos.

Bem, se todas as perpetuações de um equilíbrio instantâneo entre imagem e identidade a incomodam, há algo que Molly supervaloriza:

Eu olhei primeiro pra igreja e aí pras janelas e aí pra baixo os nossos olhos se encontraram eu senti alguma coisa me atravessar um arrepio enorme os meus olhos estavam dançando eu lembro que depois quando eu me olhei no espelho eu mal me reconheci que mudança eu estava com uma pele esplêndida por causa do sol e a empolgação que nem uma rosa eu não preguei o olho de noite (JOYCE, 2016a, p. 1065).

---

<sup>265</sup> Tradução de Sérgio Medeiros.

<sup>266</sup> (JOYCE, 2012, p. 70).

Molly narra o momento de encontro com o olhar de uma mulher, em seguida ao que, ela se olha no espelho e mal se reconhece, em função das mudanças. As metamorfoses de si encantam Molly, fazem com que os espelhos, enfim, lhe dêem algum prazer de ver sua representação.

É interessante notar que o que dá prazer a Molly, de ver suas metamorfoses, é o fato de ela ter sido *olhada nos olhos*. O que essa mulher fez, olhar nos olhos de Molly, é o oposto do que Leopold Bloom faz todos os dias. Em seu monólogo, a esposa de Leopold afirma que ele se coloca em uma posição fetal ao retornar para a cama: “e aí se enroscam na cama que nem aqueles nenês” (JOYCE, 2016a, p. 1090).<sup>267</sup> A leitura que faço do romance é de que Leopold faz isso ciclicamente. Antes de se deitar nessa posição, Leopold, também ciclicamente, beija as nádegas de Molly, o que se deduz da frase “o beijo *de sempre* na minha bunda”<sup>268</sup> (JOYCE, 2016a, p. 1039).<sup>269</sup> Isso mostra que Leopold, além de não ouvir Molly, não a olha nos olhos, não a vê, não analisa suas metamorfoses.

No penúltimo episódio, conforme vimos, ele dá preferência à mulher real sobre a cama, que é uma Vênus de Velázquez invertida, porém, em seguida, ele se coloca em um ciclo. Ademais, algo do monólogo de Molly nos conta que Leopold sempre a procura em seus sonhos, porém do lado invertido: “tão frio nunca me abraça a não ser de vez em quando quando está dormindo o lado errado de mim sem saber” (JOYCE, 2016a, p. 1097). Pouco depois de, no fim do dia, beijar a mulher real, a Vênus de Velázquez invertida, Leopold se recoloca no ciclo de busca pela mulher do espelho-obra de arte, a qual ele, já em sonho, antes de acordar, já recomeça a buscar. E a verdade é que, mesmo quando viu a mulher fora do espelho, Leopold não a encarou nem sequer quis dialogar com ela; apenas beijou-lhe as nádegas. O desejo de Molly, de que Leopold a olhasse, é um desejo de ter suas metamorfoses notadas.

A relação metonímica proposta por mim, entre mulher e vida, se fortalece mais uma vez por Molly manifestar seu desejo de ser olhada e, em seguida, definir a vida com as seguintes palavras: “a vida é sempre alguma coisa pra pensar a cada minuto e ver tudo em volta como um mundo novo” (JOYCE, 2016a, p. 1069). O desejo de Molly, de ser olhada sempre, de ter suas mudanças percebidas e apreciadas pelo esposo, é o mesmo que ela recomenda em sua concepção da vida, que, na opinião dela, precisa ser olhada em suas novidades. Aqui está

---

<sup>267</sup> “then tucked up in bed like those babies in the Aristocrats Masterpiece he brought me another time as if we hadn’t enough of that in real life” (JOYCE, 2010, p. 673).

<sup>268</sup> Grifos meus.

<sup>269</sup> “the usual kissing my bottom” (JOYCE, 2010, p. 642).

embutida, também, as ideias defendidas no capítulo anterior da dissertação, de que “os eus que os personagens eram então”, quando voltam, devem lidar com as mudanças no externo.

Entretanto, os personagens masculinos não encaram a mulher e sequer tentam uma relação com ela. Stephen sai da residência dos Bloom após ter visto apenas uma foto de Molly, ou seja, se contenta com uma imagem estática da mulher e recusa o convite de Leopold para permanecer. Leopold, por sua vez, simplesmente admite que a esposa está adormecida, de modo que, além de não a penetrar sexualmente, exclui a possibilidade de penetrar seus pensamentos e de dialogar com ela. Na verdade, o que aprendemos no monólogo de Molly é que ela, uma perfeita metonímia da vida, jamais foi penetrada de fato. É o que ela confessa já no final do seu monólogo: “E eu dei todo o prazer que eu pude dando corda até ele pedir pra eu dizer sim e primeiro eu não respondia e fiquei olhando para longe pro mar e o céu eu estava pensando em tanta coisa que ele não sabia” (JOYCE, 2016a, p. 1105).

A mensagem trazida pelo monólogo de Molly é que a vida deve ser olhada em suas metamorfoses. Já comentei, nesta dissertação, que o início do século XX veio com muitas discussões sobre como melhor representar a vida. Tal discussão veio com um conflito entre alguns gêneros:

A disputa travada no decorrer do século XIX entre a pintura e a fotografia acerca do valor artístico de seus produtos parece-nos hoje absurda e confusa [...] *Embora já se tivesse gasto muita perspicácia em vão na resolução da questão de se a fotografia é uma arte – sem ter se colocado a pergunta anterior: se, por meio da invenção da fotografia, o caráter geral da arte não foi modificado -, os teóricos do cinema logo assumiram o mesmo questionamento precipitado* (BENJAMIN, 2021, p. 69).

Embora para Benjamin pareça absurda a disputa entre fotografia e pintura, ainda mais já seguida de uma disputa parecida envolvendo o cinema, em 1954, Adorno afirma: “assim como a pintura perdeu muitas de suas funções tradicionais para a fotografia, o romance as perdeu para a reportagem e para os meios da indústria cultural, sobretudo para o cinema” (ADORNO, 2003, p. 56). O que está implícito no monólogo de Molly Bloom é uma resposta a essa discussão toda; aliás, uma resposta que dialoga com o que propõe Benjamin, a saber, que o caráter geral da arte foi modificado. Explico. Molly, em seu monólogo, lista algumas possibilidades de ser representada: em jornal, em fotografia, em uma obra de arte composta por Stephen, na qual ela estaria metaforizada por lua e mar. Como vimos, ela rejeita todas, porque todas fariam com que suas mudanças fossem ignoradas. O que Molly deseja é um espelho que mostre suas mudanças após ela ter sido, de fato, olhada e ouvida. Sendo a mulher, em Joyce, uma metonímia da própria vida, a solução de representação proposta por Joyce, no monólogo feminino de seu romance, é



que a obra de arte, assim como defende Benjamin, tem de ser modificada. A proposta de Joyce é que, antes de dispensar tempo discutindo como melhor representar a vida, antes de ver os novos gêneros como ameaças, é preciso olhar a vida de frente, ouvir a vida, analisar as mudanças e as novas demandas. Se a arte é um espelho da vida, ela deve ser como os espelhos de *Ulysses*: espelhos que mostrem os equilíbrios entre imagem e identidade por apenas alguns instantes e que deem ênfase ao que muda, ao invés de haver uma ênfase no que permanece. Assim, enquanto há toda a discussão do que melhor representa a vida, Molly equipara todos os gêneros em uma característica: jornal, fotografia, poesia, romance, todos imortalizam um momento, apenas; o que é capturado, em todas essas representações, é uma imagem fugaz, somente uma imagem de uma sequência de imagens de uma vida que passa. E, como Leopold, que evita o olhar da mulher todas as noites, romancistas, fotógrafos, jornalistas, poetas, todos que almejam representar a vida, pouco a tem olhado, ignorando, assim, o quão metamórfica ela pode ser.

#### 5.4 ESPELHOS ESTILHAÇADOS

“E o meu medo maior é o espelho se quebrar...  
E o meu medo maior é o espelho se quebrar...  
E o meu medo maior é o espelho se quebrar...”  
(*Espelho* - João Nogueira).

Um romance que tem início com a busca, por Stephen, de uma imagem especular que lhe deixasse confortável com o equilíbrio entre imagem, identidade e nome, termina com Molly quebrando todos os espelhos possíveis: jornal, fotografia, romance, poesia, como um apelo para que ela fosse olhada e ouvida, fora do espelho. O que Molly faz com o último espelho do romance, o seu espelhinho de mão, é quebrá-lo para chamar a atenção para si.

É curioso que um romance que começa com um estranhamento de Stephen diante do espelho e com todos os seus anseios de alcançar um espelho-eucaristia, um espelho perfeito, que representasse a alma da vida, chega ao fim com uma mensagem implícita, ao leitor, de que é preciso olhar a vida que está fora do espelho-romance, pois aquele romance-espelho é subjetivo e registra apenas um instante, ao passo que a vida é longa e está em constante metamorfose. De certa forma, essa quebra do espelho de Molly no final se liga ao início do

enredo. Basta nos lembrarmos de que o romance começa com Stephen estranhando sua imagem em um espelho rachado. O que Stephen fez, ao ver o espelho partido no início do enredo, foi procurar essa imagem na praia em Sandymount, onde ele encontra uma flor em processo de abertura que, como descobrimos quase no final do romance, remete à metamorfose de Narciso no rio Estiges, no Hades. Com isso, podemos nos arriscar a dizer que, nos três primeiros episódios de *Ulysses*, o percurso de Stephen é uma miniatura do que nós, leitores, percorremos lendo toda a obra, e do que somos convidados, por Molly, a fazer: abandonar, por um momento, o espelho rachado e olhar a vida, ouvir a vida, com toda a sua polifonia. Em um *mise en abyme*, o resultado e o processo de Stephen olhando a vida é um romance, ou seja, um espelho da vida cujo final é um convite para que nós, leitores, quebrems o espelho e olhemos a vida. Pela milésima vez: um espelho dentro de outro espelho, dentro de outro espelho, dentro de outro espelho...

## 5.5 O EU QUE ELA ERA ENTÃO

“Num leito de rio  
Nos braços do mar  
Vai, alegria  
Que a vida, Maria  
Não passa de um dia”  
(*Olha Maria* – Chico Buarque).

“Brief candles in her mind  
Bright and tiny gems of memory”  
(*Brief Candles* -The Zombies).

Com esse convite de quebrar espelhos, olhar a vida e acabar produzindo e/ou olhando outros espelhos, Joyce nos deixa cientes de que as metamorfoses são difíceis de serem encaradas e despertam uma melancolia, um desejo de retorno a uma posição fetal como Leopold no fim do dia, ou uma assumpção de que estará sempre cansado, como Stephen no início do dia. Afinal, as metamorfoses da vida incluem, também, uma certa contradição. Basta lermos mais um pouco do monólogo de Molly e veremos que, contraditoriamente a todos os pensamentos anteriores, após não ter sido olhada ao longo de todo o enredo, Molly faz como Stephen e Leopold: se entrega às memórias e deixa voltar o eu que ela era então, o mesmo eu que, durante a maior parte do monólogo, ela rejeitou. Vemos isso nas seguintes afirmações:

pra que foi que deram esses desejos todos pra gente isso eu queria saber eu não posso fazer nada se eu ainda sou nova né me diga é de espantar que eu não seja uma velha megera encarquilhada antes da hora vivendo como ele (JOYCE, 2016a, p. 1097).<sup>270</sup> eu declaro diante de Deus que não me sinto nem um dia mais velha do que naquele tempo (JOYCE, 2016a, p. 1100).<sup>271</sup>

Molly declara ser a mesma que no passado, depois de insistir e valorizar tanto as suas metamorfoses, depois de sofrer as consequências de seu marido não olhar para ela, não aceitar suas metamorfoses. Para nosso maior espanto como leitores, Molly se aproxima tanto do comportamento de Leopold, criticado por ela, que ela tem o desejo de retornar ao mar e rever belos rapazes e ver belas estatuetas:

Aqueles belos rapazes que eu conseguia ver lá na área de banho da praia de Margate escondida do lado da pedra de pé no sol nus como um Deus ou alguma coisa assim e aí me atirar no mar com eles por que é que todos os homens não são daquele jeito ia ser um consolo pras mulheres que nem aquela estatueta linda a que ele comprou eu podia ficar o dia inteiro olhando pra ele cabelo comprido cacheado e aqueles ombros com o dedinho levantado pra você ouvir isso que é poesia e beleza de verdade (JOYCE, 2016a, p. 1095).<sup>272</sup>

Vimos que houve um silenciamento progressivo, do personagem artista, do protagonista da obra para, por fim, a mulher, ou a vida, tomar a palavra. Ao reservar o episódio final de seu romance a Molly, Joyce passa o lápis especificamente a ela, e deixa, para a mulher-vida do seu romance, a chance de escrever a si mesma, como quem reconhece, em sua obra, um projeto inacabado, por não conseguir conhecer a vida, por não conseguir representá-la. Entretanto, a própria mulher, metonímia da vida, se define como cambiante e, por fim, se assemelha aos personagens de *Ulysses*: ela se apega às memórias de prazeres breves do passado. O que Molly faz, afinal, é seguir o plano de escrita do narrador proustiano, de “captar o que algumas vezes, no curso da existência, eu sentira [...] e me fizeram julgar a vida digna de ser vivida” (PROUST, 1970b, p. 239-240).<sup>273</sup> E, ao captar esses momentos, ela acaba por se assemelhar àqueles que mal a representaram e àqueles que a limitaram a representações. Assim, Joyce pega os estilhaços dos espelhos recém-quebrados por Molly e cola.

---

<sup>270</sup> “I cant help it if Im young still can I its a wonder Im not an old shrivelled hag before my time living with him” (JOYCE, 2010, p. 677).

<sup>271</sup> “I declare to God I dont feel a day older than then” (JOYCE, 2010, p. 679).

<sup>272</sup> “those fine young men I could see down in Margate strand bathing place from the side of the rock standing up in the sun naked like a God or something and then plunging into the sea with them why arent all men like that thered be some consolation for a woman like that lovely little statue he bought I could look at him all day long curly head and his shoulders his finger up for you to listen there real beauty and poetry for you” (JOYCE, 2010, p. 675-6).

<sup>273</sup> “atteindre ce que j’avais quelquefois senti au cours de ma vie [...] et qui m’avait fait considérer la vie comme digne d’être vécue” (PROUST, 1954b, p. 1032).

O que Joyce quer dizer, com isso, é que mesmo que seja problemático as pessoas se manterem em ciclos enquanto a vida corre, mesmo que haja uma irrepresentabilidade da vida num todo, alguns momentos da vida, que fazem com que ela seja digna de ser vivida, são, sim, passíveis de serem representadas. Ou será que, o que Joyce quer dizer com isso é que a vida, em certos momentos, é tão digna de ser vivida que se assemelha à arte? Bem, enquanto tentamos, ciclicamente, responder essa questão, enquanto desejamos reviver os momentos da vida passíveis de serem imitados pela arte, ou enquanto buscamos os momentos da arte passíveis de serem imitados pela vida; enquanto quebramos e colamos os espelhos, enquanto voltamos em nossos ciclos lunares, a vida passa por suas metamorfoses, e a imagem da vida que mais apreciamos escapa de nós como todos os mortos dos espelhos, como o rio Liffey que leva embora o jornal, como um rio que flui, corre. *Riverrun*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com isso, em *Ulysses*, temos: primeiro, Stephen, o protagonista masculino que busca o confortável equilíbrio entre imagem e identidade e que, no decorrer do enredo, passa por um processo de aprendizado de que tais equilíbrios são efêmeros. Segundo, temos Leopold Bloom, um personagem que, desde o início do enredo, sabe que os equilíbrios entre sua identidade e sua imagem são efêmeros, mas persegue esse equilíbrio para a esposa por acreditar na existência de uma imagem de um feminino único. No penúltimo episódio do romance, ele tem um aprendizado de que o mesmo desequilíbrio entre imagem e identidade, que é válido para si, é válido, também, para sua esposa. Por fim, temos Molly, a protagonista feminina que, ao contrário de Stephen, encontra conforto nas metamorfoses e desconforto nos equilíbrios entre imagem e identidade. Todavia, Molly termina o romance se assemelhando aos personagens por também buscar as memórias dos confortáveis equilíbrios entre imagem e identidade do passado.

O fio narrativo dos espelhamentos, que se forma no romance de Joyce, teve início com o estranhamento de Stephen, um artista em potencial, diante do espelho. As relações dos personagens com os espelhos, com as imagens de si mesmos e dos outros são, ao mesmo tempo, o processo e o produto de uma obra de arte que Stephen almejava escrever. Em função disso, toda a discussão sobre os equilíbrios entre imagem, nome e identidade que se forma no romance é, em escala maior, uma discussão sobre os desequilíbrios das obras de arte como espelhos da vida. E essa discussão se desenvolve enquanto toma forma o romance *Ulysses* como mais um espelho da vida que, em certos momentos, será uma imagem que se equilibra com a vida, mas, com pouco tempo, tal equilíbrio será abalado. Enquanto os personagens tentam se equilibrar com o eu que eles eram então, com a imagem no espelho que os confortava, os seus eus já se modificaram e, também, as pessoas e coisas do mundo ao redor já não são os mesmos. Da mesma forma, enquanto tentamos definir a obra de arte como espelho da vida, a vida se modifica. É essa a ideia contida no monólogo final do romance, por Molly Bloom, conforme vimos no último capítulo. Cabe, aqui, uma definição de romance que está em *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal: “Pois bem, senhor, um romance é um espelho que se carrega ao longo da estrada. Tanto pode refletir para os seus olhos o azul do céu como a imundície do lamaçal da estrada” (STENDHAL, 2015, p. 364). A ideia trazida por Stendhal é confirmada em *Ulysses* e por *Ulysses*: a obra de arte é um espelho móvel, que percorre uma estrada. Sendo algo móvel, o romance, espelho da vida, e todos os outros espelhos – humanos ou objetos - estarão em uma

eterna e iterativa não coincidência com algum trecho dessa longa estrada pela qual eles passam, cada vez carregado por mãos diferentes.

## UMA EPOPEIA DA PAZ?

“A moment is lost, but time is free”  
(*Sooner or later* - Pilot).

No filme *Asas do Desejo*, de Wim Wenders, há um ancião que pensa:

Eu deixei de vasculhar séculos inteiros como costumava fazer. Agora só penso no dia de hoje, um de cada vez. Meus heróis não são mais os guerreiros e os reis, mas as coisas ligadas à paz, todas com o mesmo valor. As cebolas postas a secar são tão boas quanto o tronco de árvore sobre o alagadiço. Mas até hoje ninguém conseguiu entoar uma epopeia da paz. O que há de errado com a paz, que sua inspiração não dura e a sua história quase não é contada? Será que eu devo desistir? (WENDERS, 1987).

Em um primeiro momento, lembrando de “*Ulysses*, um livro, como o próprio Joyce registrou, onde o único sangue que corre é de menstruação” (GALINDO, 2016, p. 98), podemos nos sentir tentados a dizer que já temos uma epopeia da paz, em que os heróis não são guerreiros nem reis e em que coisas comuns como as cebolas postas a secar e o tronco de árvore sobre o alagadiço têm grande espaço. Todavia, mudamos de ideia quando pensamos bem e lembramos que *Ulysses* é um romance sobre o desequilíbrio entre nome e identidade e sobre os ciclos lunares que são todos os dias da vida. E, nesses ciclos, é impossível manter uma epopeia da paz, pois algum dia a paz do dia 16 de junho de 1904 será rompida. James Joyce quis que seu romance registrasse um dia na vida de homens comuns, mas fez com que o romance fosse iniciado de novo, deixando em aberto a possibilidade de surgir o desequilíbrio entre nome e identidade. Bloom e Stephen se equilibraram com o desabrochar da flor no dia 16 de junho de 1904. Mas quanto tempo durou tal equilíbrio? Alguma vez se repetirá? Quando? O Leopold Bloom daquele dia tinha repulsa até por armas de brinquedo; o Stephen daquele dia se preocupava apenas com suas questões artísticas, religiosas e familiares, mas nada garante que ambos seriam poupados de todas as guerras que o século XX trouxe e, quem sabe, anos depois, eles podem ter sido forçados a se tornarem violentos guerreiros. Toda vez que afirmamos uma identidade, fatores internos ou externos podem nos forçar a mudar; principalmente se os fatores externos forem um mundo em chamas. Ciente disso, talvez, é que Wim Wenders faz seu personagem concluir que não há epopeia da paz. Ao optar por um romance de todos os dias, Joyce optou por acolher, como protagonistas, homens e mulheres das gerações vindouras, e, com isso, ele abriu mão da

paz do seu dia 16 de junho de 1904, que lhe era tão preciosa, pela guerra e paz do porvir. Todavia, mesmo sabendo que essa paz seria abalada, ele não quis descrever a guerra. Ele escreveu seu dia de paz e deixou que a história, esse pesadelo do qual Stephen está tentando acordar, se encarregasse de trazer à vida aqueles que, com a mesma vocação artística de Stephen, escrevessem os próximos dias e, também, trazer à vida aqueles que, sem vocação artística, como Leopold Bloom, simplesmente vivessem os próximos dias.

## A PARTE QUE NOS CABE NESSA OBRA

“Nesses vastos ciclos que nos envolvem e nessa grande memória, maior e mais generosa que a nossa memória, nenhuma vida, nenhum momento de exaltação se perde para sempre; todos aqueles que escreveram com nobreza não escreveram em vão”<sup>274</sup>  
(James Joyce).<sup>275</sup>

“Eu disse sim, mas sim, mas não, nem isso”  
(*Ele me deu um beijo na boca* – Caetano Veloso).

Os *re-memberings* de *Ulysses* ensinaram aos personagens que esses lugares confortáveis que lhe são caros na memória são assaz efêmeros e que, para revivê-los, é necessário lidar com todas as metamorfoses da vida. As mulheres, na maior parte do romance, são o que os protagonistas masculinos buscam no retorno do “eu que eles eram então”, e, com isso, são parte essencial do processo de autoconhecimento desses personagens. Por fim, a mulher finalmente deixa de ser a ouvinte e toma a palavra. E Molly, ou a Vida, quando diz algo, reclama que não se reconhece no que já foi escrito sobre ela em romances dos séculos anteriores. Molly, ou a própria Vida, se define a partir da análise das metamorfoses sofridas, da constatação do tempo já decorrido. Todavia, em sua chance de se descrever, a Vida termina por fazer o mesmo que os personagens e se entrega às memórias de um passado feliz. Dessarte, se o artista falha em fazer do seu romance uma obra acabada, a Vida, também, não finaliza sua narrativa, mas recorre ao passado e, em seguida, deixa páginas em branco para serem eterna e infinitamente preenchidas, haja vista ser o último episódio de *Ulysses* o único ao qual Joyce não atribui nenhum horário específico: a hora é “no o’clock” ou  $\infty$ , o número do infinito e da eternidade

---

<sup>274</sup> Tradução de André Cechinel.

<sup>275</sup> (JOYCE, 2012, p. 86).

(ELLMANN, 1974, p. 163).<sup>276</sup> Dessa forma, todos nós, leitores aspirantes a artistas, como Stephen, ou leitores comuns com um quê de artista, como Leopold, estamos, ainda hoje, preenchendo páginas, assim como estarão os próximos leitores e artistas, eterna e infinitamente preenchendo páginas.

E nós, que protagonizamos e/ou escrevemos as páginas seguintes do romance inacabado de Joyce, prosseguimos em uma eterna espera de um retorno do “eu que éramos então” e que talvez há muito tempo esteja desaparecido, do eu que, por um momento breve, de fato encarou a Vida com os olhos, e beijou a Vida no pé do muro e a Vida pensou que ora tanto fazia ele quanto outros ela pediu com os olhos para pedir de novo sim e aí o eu perguntou se a Vida sim diria sim e primeiro a Vida passou os braços em volta daquele eu sim e o puxou pra baixo para perto dela para poder sentir os peitos só perfume sim e o coração bateu que nem louco e sim esse eu disse sim eu quero Sim.

---

<sup>276</sup> “Joyce assigns no specific hour – the time is no o’clock, or as he said in one schema, it is the time indicated mathematically by the slightly disproportioned figure  $\infty$  or lamniscate lying on its side – the number of eternity and infinity” (ELLMANN, 1974, p. 163).



## Referências Bibliográficas

ABRAMS, M.H. **O Espelho e a Lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BECKER-LECKRONE, Megan. **Julia Kristeva and Literary Theory**. New York: Palgrave Macmillian, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2021.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2011.

DEANE, Seamus. Joyce the Irishman. In: ATRIDGE, Derek. **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2018.

DUARTE, Etienne Martins Lage. *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.

EAGLETON, Terry. **The English Novel**: an Introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. Método de realização de um filme operário. IN: XAVIER, Ismail (Org.) **A experiência do cinema**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

ELIOT, T.S. Ulysses, Order, and Myth. In: KERMODE, Frank (Org.). **Selected Prose of T.S. Eliot**. New York: A Harvest Book, 1975.

ELLMANN, Richard. **Ao longo do riocorrente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ELLMANN, Richard. **The Consciousness of Joyce**. New York: Oxford University Press, 1981.

ELLMANN, Richard. **Ulysses on the Liffey**. London: Faber and Faber, 1974.

FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Chrstian Art**. New York: Oxford University Press, 1959.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica: Quatro Ensaios**. Tradução de Marcus de Martiani. São Paulo: eRealizações, 2014.

GALINDO, Caetano W. **Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao *Ulysses* de James Joyce**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

GILBERT, Stuart. **James Joyce's Ulysses**. New York: Vintage Books, 1955.

GIRARD, René. **Shakespeare: teatro da inveja**. São Paulo: É Realizações, 2010.

GOLDBERG, S. L. **Joyce**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o Tempo Modernista. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. **Modernismo: Guia geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

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

HUMPHREY, Robert. **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.

JARDIM, Luciana Abreu. Deslocamentos do imperativo visual em recortes do feminino. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 53, n.2, p. 306-314, abr. -jun, 2018.

JOYCE, James. **A Portrait of the Artist as a Young Man**. New York: Penguin Popular Classics, 1996.

JOYCE, James. A Portrait of the Artist as a Young Man. In LEVIN, Harry. **The Essential James Joyce**. Whitehorse: Penguin Books, 1963.

JOYCE, James. **De Santos e Sábios**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

JOYCE, James. **Ulysses**. Great Britain: Wordsworth Classics, 2010.

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

JOYCE, James. **Um Retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

KENNER, Hugh. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

KENNER, Hugh. *Ulysses: Revised Edition*. London: The John Hopkins Press, 1987.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abject**. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Visions Capitales**. Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.

LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro 3 as psicoses**. Tradução de Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23: o sinthoma**. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAWRENCE, Karen. Joyce and feminism. In: ATRIDGE, Derek. **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra: Lacan, leitor de Joyce**. Belo Horizonte: Contra Capa Livraria e Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MORETTI, Franco. **Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Márquez**. New York: Verso, 1996.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias**. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira, 2007.

MORETTI, Franco. **The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture**. New York: Verso, 2000.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

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

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

PROUST, Marcel. À l'ombre des jeunes filles en fleurs. In: **À la recherche du temps perdu I**. Paris: Gallimard, 1954a.

- PROUST, Marcel. La Fugitive. In: **À la recherche du temps perdu III**. Paris: Gallimard, 1954b.
- PROUST, Marcel. Le Temps Retrouvé. In: **À la recherche du temps perdu III**. Paris: Gallimard, 1954b.
- PROUST, Marcel. **A Fugitiva**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Editora Globo, 1970a.
- PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.
- PROUST, Marcel. **O Tempo Redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Editora Globo, 1970b.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Fio Perdido**: Ensaios sobre a ficção moderna. Tradução de Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- SCHÜLER, Donaldo. **Joyce era louco?** Cotia: Ateliê Editorial, 2017.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2014.
- SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SHAKESPEARE, William. **The Complete Works of William Shakespeare**. London: Wordsworth Editions Limited, 2007.
- STENDHAL. **O Vermelho e o Negro**: Crônica do século XX. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- TINDALL, William York. **A reader's guide to James Joyce**. New York: Farrar, Straus Giroux, 1967.
- ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: WILDE, Oscar. **Intenções**. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, n/d.
- WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray. O Retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Landmark, 2016.
- WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

