



# MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI  
ISSN 2316-1663

VOLUME 12, NÚMERO 1 | JAN.-MAR. 2023

<https://doi.org/10.47295/mren.v12i1.805>

## O QUE HÁ EM UM NOME? O FLORESCE DE *ULYSSES* NO LITORAL



## WHAT'S IN A NAME? *ULYSSES'S* BLOOM ON THE SEASHORE

HÊMILLE PERDIGÃO

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA

RECEBIDO EM 01/03/2023 • APROVADO EM 07/03/2023

---

### Abstract

Departing from the question asked by William Shakespeare's character Juliet, from *Romeo and Juliet*, about what's in a name, this work proposes a reading of James Joyce's novels **A portrait of the artist as a young man** and **Ulysses**, discussing the possible meanings of the characters' names. It was noted that there is a balance among name and identity in some moments of the novels, but that balance keep being lost. The conclusion was that the novel **A portrait of the artist as a young man** is an work in which there is a false impression, by the protagonist Stephen Dedalus, that there is a perennial balance among name and identity. Whereas, in **Ulysses** the imbalance is perceived in scenes with images of blooms and seashores as metonymies of the processes of identity lived by the protagonists Stephen Dedalus and Leopold Bloom.

---

### Resumo

Partindo do questionamento da personagem Julieta, da peça *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, sobre o que há em um nome, o presente trabalho propõe uma leitura dos romances **Um retrato do artista quando jovem** e **Ulysses**, de James Joyce, discutindo os possíveis significados dos nomes dos personagens. Foi constatado que, em alguns momentos dos romances, há um equilíbrio entre nome e identidade, o qual é, em seguida, abalado. A conclusão foi que o romance **Um retrato do artista quando jovem** é uma obra na qual há uma falsa impressão, pelo protagonista Stephen Dedalus, de que nome e identidade se equilibram definitivamente, ao passo que, em **Ulysses**, o desequilíbrio entre identidade e nome é constatado, tendo

destaque, nessa descoberta, as cenas em que há imagens de flores desabrochando e do litoral como metonímias dos processos identitários vividos pelos protagonistas Stephen Dedalus e Leopold Bloom.

---

### Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Seashore. Bloom. Name. Identity.

**PALAVRAS-CHAVE:** Litoral. Florescimento. Nome. Identidade.

---

### Texto integral

---

## 1. INTRODUÇÃO

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;  
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 (SHAKESPEARE, 2011, p. 44).

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).

Stephen, apesar de ser uma criança, consegue compreender que há muitas coisas além do que o seu olhar alcança e, 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).

## 2. OS NOMES DOS PAIS

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

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).

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. Começamos 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 mudo que, mesmo ele, teve dificuldade em retornar à entrada” (OVÍDIO, 2019, p. 427). 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 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 pousa, 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 pretensão 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 a do pai de Stephen, a paternidade dele sim. Vejamos como 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.  
No meio da obra e das advertências, na velha face deslizaram  
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 frete 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 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 como 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, viu. 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 de a estire 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)

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 menos 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 – 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.

### 3. OS NOMES DA MÃE

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 tentar atingir a perfeição de uma divindade.

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, em contraposição a Deus que se define como “eu sou o 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, 2016, p. 133).

É importante destacar que os nomes da Virgem Maria poderiam ser murmurados pelos mesmos lábios usados, por Stephen, em suas aventuras sexuais, o que mostra o tamanho do acolhimento dessa criatura que, embora santa, se deixa nomear e se rodear pelos pecadores.

#### 4. O NOME DO ARTISTA

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, 2016, p. 197).

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 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)

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). 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 e 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)

Stephen, se descobrindo como artista, se sente longe das figuras humanas e do som. O som é o que lhe 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 tufos 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)

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

Após isso, até o estilo de narrativa do romance muda bruscamente em consonância com a mudança de Stephen para a vida artística. 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)

Por fim, abandonando tudo, vai a Paris, se sentindo sustentado pelo pai mítico Dédalo, a quem ele dirige a saudação no momento de saída da casa da família: “Velho pai, velho artífice, sustenta-me agora e para sempre com mão firme” (JOYCE, 2016, p. 308-9).

## 5. MEA CULPA

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). 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 literal, de se assemelhar. Primeiro, no sentido cristão, porque a sensação de liberdade e separação que Stephen experimentou vieram carregados de uma culpa de 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 a família que ele rejeitou. Ambas as aproximações são paralelas em **Ulysses**. Vejamos como elas se desenrolam através de excertos do romance.

Começamos pela cena inicial. Buck Mulligan encena uma missa do alto da escada que seria o seu altar. Suas primeiras palavras são: “*Introibo ad altare dei*”. No rito católico, conforme era no início do século XX, 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*”. Stephen, então, se olha no espelho e constata que sua identidade não está tão definida quando 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 já subiu *ad altare Dei*. Percebendo isso, Stephen, da janela da torre onde mora, volta o olhar para o mar. Mais tarde, não se contentando em olhá-lo de longe, ele se dirige à praia de Sandymount. A escolha do mar é algo a que devemos atribuir importância. Como vimos, 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. Stephen não quer retornar nem para a 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 queria dizer algo, a ter certeza de um equilíbrio perene entre nome e identidade. Tomado por esse desejo, ele retorna à praia, cenário em que ele se descobriu como

artista. Todavia, dessa vez a experiência é assaz diferente: ao invés de procurar estar apenas em local firme, com areia sob os pés, 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). Aqui, nota-se que o momento vivido por Stephen é de estar exatamente nesse litoral, em que, ao mesmo tempo em que se sente a areia sob os pés, 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). Estando nesse litoral, ele rememora os momentos do seu passado.

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! Viva! 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 servem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria?” (JOYCE, 2016a, p. 145).

Aqui está uma recapitulação de toda a trajetória de Stephen, que já vimos em *Um Retrato do Artista quando Jovem*. Primeira, 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 pecado. Por fim, ele começa a pensar na vida artística. Isso mostra como, não podendo ser o mártir Stephen em função da sexualidade, ele resolve ser apenas Dedalus.

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, 2016, p. 157). Por fim, percebe que, além de não ter fugido do pai divino, ele também 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). 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). Stephen reconhece a voz e os olhos como características de Simon Dedalus que ele herdou. Com isso, ele é semelhante ao seu pai terreno, continua em posição de pecador diante de Deus Pai, e, o pior, ainda não se tornou deus da criação, como ele almejava. 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:

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 e novo lentos afundando em cavidades mais recentes. A fria sala abobadada da torre aguarda. Pelas barbacãs os feixes de luz se movem permanentemente, lenta e permanentemente como meus pés afundam, rastejando crepusculares pelo chão, mostrador (JOYCE, 2016a, p. 150)

A cena de Stephen no litoral conta com uma flor desabrochando: “espumempoça flutuante, flor desabrochando” (JOYCE, 2016a, p. 158). É nesse litoral, com essa flor desabrochando, que deixamos 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?

## **6. BLOOM NO LITORAL**

O relógio de Ulysses volta para 8 horas da manhã novamente. Recomeçamos o dia com Leopold Bloom tendo uma conversa amigável com sua gata, enquanto prepara o café da manhã. Ele recebe as correspondências, deduz que uma delas, endereçada a sua esposa Molly Bloom, é o agendamento de um encontro sexual com o pretexto de um ensaio musical. Ciente disso, Leopold tenta ocupar seu dia e evitar sua própria casa. Analisemos, então, o sobrenome Bloom: trata-se de um verbo que, na língua inglesa, significa florescer. É interessante que o sobrenome do personagem

não é nem “Seed” nem “Flower”, mas sim o verbo “Bloom”, que indica o processo de florescer. A alusão a Bloom já surge, como vimos, antes de sua aparição, na cena de Stephen no litoral. Vejamos agora alguns dos momentos do romance em que há um equilíbrio entre o nome de Bloom e sua identidade.

O primeiro equilíbrio acontece pela manhã, quando ele toma um banho:

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, ungido por flagrante 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 língua flor flutuante (JOYCE, 2016a, p. 206).

Contemplando seu próprio pênis, Bloom imagina uma flor flutuante, assim como a que Stephen visualizou no seu litoral, no final do episódio três. Qual seria a relação entre essas duas flores 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 visualiza 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 ver a flor desabrochando e flutuando, há, também, uma descontinuidade no seu dia e, sem muitas explicações, 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 lacanianos após os personagens verem ou imaginarem flores desabrochando como forma de mostrar que é nas descontinuidades que surge o enredo.

O segundo momento em que o nome de Bloom e a sua identidade se equilibram está no episódio Nausicaa. Inicialmente, Leopold, contemplando uma mulher, Gerty Macdowell, se masturba, em uma atitude assaz máscula, nos parâmetros de masculinidade. 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).

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 das mulheres. É possível perceber como esse desabrochar no litoral acontece em três etapas. Na primeira etapa, ele parte de uma ideia fechada, da mulher como um objeto sexual estático e com perfeição estética, cuja função é possibilitar prazer. Na segunda etapa, ele descobre que a mulher se movimenta, ou seja, não é apenas um objeto de apreciação e, nesse movimento, é fica evidenciado que ela está fora dos padrões estéticos. Na terceira etapa, ele finalmente vê a mulher como um ser humano com processos corporais naturais, como a menstruação.

O desabrochar de Bloom nesse litoral remete, também, à mudança de conceito de arte como algo abstrato e perfeitamente estético, que predominava em 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 como matéria-prima de sua arte. Em um furo do romance, no momento de Stephen 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 de Bloom na banheira seja preenchido pelo desabrochar de uma flor no litoral, contemplada por 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. 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.

Além de remeter às modificações no conceito de belo por Stephen, a cena de Bloom em Sandymount marca também o desabrochar as concepções de masculinidade. Inicialmente, ele se masturba, se encaixando no modelo de másculo ideal, depois ele começa a pensar e até a sentir os sintomas das mulheres no período menstrual. Adiante, ainda no litoral, ver umas crianças com armas de brinquedo é o suficiente para Leopold questionar o modelo de homem guerreiro: “Como é que as pessoas podem mirar uma arma na cara da outra?” (JOYCE, 2016, p. 597). Fica claro, aqui, que Leopold não se encaixa no que se espera de um homem másculo. Vemos outro indicativo disso quando Bloom escreve, na areia “EU SOU UM” e deixa a frase sem um predicativo do sujeito:

EU  
Algum 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).

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). 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. demais, 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 de pai divino e se aproxima do modelo da mãe de Jesus, a qual sempre foi tão cara a Stephen. Diante disso, temos uma pista de que Leopold Bloom, em algum momento, poderá ser um refúgio para o jovem Dedalus.

## 7. O DEUS DA CRIAÇÃO

No final de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, Stephen afirma a seu amigo:

“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, 2016b, p. 293). Unir sua vontade à vontade de Deus é, para Stephen, ter a mesma vontade 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 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).

O Stephen que vemos agora parece estar livre da condição de servo humilhado de Deus, pois está seguro de seu papel de artista. “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, a qual é justamente essa palestra, pois, conforme defende René Girard, “o episódio da Biblioteca Nacional é um romance dentro de um romance” (GIRARD, 2010, p. 487). E, em uma paráfrase das palavras do deus cristão, ele 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:

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 esttuto místico, um sucessão apostólica, de único genitor e único gerado. É neste mistério e não na madona que a sagracidade 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).

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). 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 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 sinta ela o que sentir, isso, pelo menos isso, deve ser real. Tem que ser As nossas ideias ou ambições são o que? (JOYCE, 2016b, p. 295).

Ele [Jesus] parece mais filho de Deus que filho de Maria (JOYCE, 2016b, p. 296).

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 *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 morrer tentando percorrer o mesmo caminho que o pai, voar como o pai e apreciar as artes do pai. Na Odisseia, Telêmaco é admirado por Atenas quando ele se assemelha a Odisseu

Telêmaco, o futuro há de fazer de ti  
herói notável, perspicaz, se herdaste o ímpeto  
de alguém tão bom no que labora e no que fala! 275  
A viagem pelo mar será hiperfrutuosa.  
É raro um filho equiparar-se ao genitor:  
(HOMERO, 2020, p. 55).

Deus pai se esconde e aparece, com ameaças, apenas 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 o 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.

## 8. AMOR MATRIS E FICÇÃO PATERNA

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 resignificação do conceito de paternidade ao acrescentar um elemento comumente associadas apenas à maternidade, a saber, a aceitação de um filho que seja distinto de si.

Leopold Bloom, fazendo jus ao seu nome, 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 rosnou. 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. Caminhando do lado da Molly com um terninho de Eton. Meu filho. Eu nos olhos dele. (JOYCE, 2016a, p. 208-9)

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 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 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.

Diante de Stephen, Leopold tem uma ilusão de estar diante de um espelho que lhe possibilita, magicamente, visualizar, ao mesmo tempo, Stephen e ele mesmo quando mais novos:

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).

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*.

Todavia, 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, 2016, p. 133). 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.

A ressignificação da paternidade de Stephen ocorre especificamente no momento em que ele e Leopold se olham no espelho: “*Stephen e Bloom olha no espelho. O rosto de William Shakespeare, glabro, surge nele, estático em uma paralisia facial, coroadado pelo reflexo do cabide de chapéu galhado da entrada*”. (JOYCE, 2016a, p. 818). 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 à risca como 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.

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 humanidade deles. 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 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, correspondente para elas. Com isso, Stephen consegue ser deus da criação e em um romance no qual os personagens se masturbam, vão a bordeis, 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.

## 9. A PARTE QUE NOS CABE NESSA OBRA

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. Então prendeu a calça, abotoou-se e prendeu os suspensórios” (JOYCE, 2016a, p. 183). Mais tarde, ele usa o jornal para ocultar a carta da sua amante. (JOYCE, 2016a, p. 192). Por fim, ele encontra o personagem Garnizé Lyons, que lhe pede o jornal para ver o que há naquele dia. Bloom pensa: “Melhor deixar o jornal com ele para largar do meu pé”. Todavia, há uma falha de 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. Boca boba daquele sujeito, Jogo (JOYCE, 2016a, p. 204).

O jornal cuja página serviu de papel higiênico e virou lixo, serviu também de embrulho para ocultar uma carta e se tornou, sem intenção, a dica de uma aposta de corrida de cavalos. O jornal que teve uma folha suja de fezes, tem outra 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, faz com que seu diálogo sobre o jornal se torne uma aposta. E 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 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. Talvez tendo isso em mente é que James Joyce não encerrou seu romance, mas preferiu reabri-lo ao final:

“Yes”. The first and last word of Molly’s monologue: the last in the book, then but also the one that reopens it, carrying us back to the beginning of the chapter – or even the beginning of the beginning, seeing that the last letter of ‘Yes’ is likewise the first letter of ‘Stately’, which is the first word of the first chapter (MORETTI, 1996, p. 166).

Nessa reabertura do romance, as páginas que vêm são páginas em branco, das quais hoje, noventa e nove anos depois, uma parte já está preenchida e outras tantas páginas ainda estão aí por preencher.

Qual título, então, dar para um romance que não acaba, mas recomeça com a palavra final? Retomemos, para isso, 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 dado a essa obra, por Joyce, é *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 é *Ulysses*, referência justamente ao tipo de pai que foi criticado na obra, 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 nome e 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 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, 2016, p. 597). 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, pela última vez, 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), 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 neste texto, 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 para 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 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 estar com os pés sobre a areia e, de repente, virem as ondas do mar.

## 10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme *Asas do Desejo*, de Wim Wender, 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 o ciclo do início de todos os dias da vida. E, nesse ciclo, 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.

---

## Referências

---

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, Editora da UNICAMP, 2018.

ELLMANN, Richard. Joyce's library in 1920. *In*: ELLMANN, Richard. **The consciousness of Joyce**. New York: Oxford University Press, 1981.

GALINDO, Caetano W. **Sim, eu digo sim**: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GIRARD, René. **Shakespeare**: teatro da inveja. São Paulo: É Realizações, 2010.

JOYCE, James. **A portrait of the artist as a young man**. New York: Penguin Popular Classics, 1996.

JOYCE, James. **De santos e sábios**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

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.

KRISTEVA, Julia. **La ré/volution du langage poétique**. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

LACAN, Jacques. **Escritos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020b.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 3 as psicoses**. Tradução de Aluisio Menezes. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

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.

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

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

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

---

#### **Para citar este artigo**

---

PERDIGÃO, H. O que há em um nome? O florescer de Ulysses no litoral. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 12, n. 1, 2023, p. 20-46.

---

#### **A autora**

---

HÊMILLE PERDIGÃO é bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), mestra em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e doutoranda em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR).