

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS
LINHA DE PESQUISA: ALTERIDADE, MOBILIDADE E TRADUÇÃO

NATASHA SUELEN RAMOS DE SABOREDO

**OS ESTADOS LIGADOS À MORTE: LUTO E MELANCOLIA EM
“ULYSSES”, DE JAMES JOYCE**

CURITIBA
2016

NATASHA SUELEN RAMOS DE SABOREDO

**OS ESTADOS LIGADOS À MORTE: LUTO E MELANCOLIA EM
“ULYSSES”, DE JAMES JOYCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

**CURITIBA
2016**

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Saboredo, Natasha Suelen Ramos de

Os Estados ligados à morte: luto e melancolia em "*Ulysses*" de James Joyce / Natasha Suelen Ramos de Saboredo – Curitiba, 2016. 128 f.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Literatura – Sec. XX - Crítica e interpretação. 2. Psicanálise. 3. Morte – Aspectos psicológicos. 4. Perda (Psicologia). 5. Vida urbana – Ficção. I.Título.

CDD 823



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda NATASHA SUELEN RAMOS DE SABOREDO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados CAETANO WALDRIGUES GALINDO, PAULO FERNANDO HENRIQUES BRITTO e ZAMA CAIXETA NASCENTES arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

OS ESTADOS LIGADOS À MORTE: LUTO E MELANCOLIA EM “ULYSSES”, DE JAMES JOYCE”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
CAETANO WALDRIGUES GALINDO		Aprovada
PAULO FERNANDO H. BRITTO		aprovada
ZAMA CAIXETA NASCENTES		Aprovada

Curitiba, 23 de junho de 2016.

Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

Dedico este trabalho aos meus pais, Antonio Saboredo e Angela Saboredo, aos meus avós, Marta Ramos e Celso Ramos (*in memoriam*), e à minha madrasta, Ivana Goreri, por todo o amor, incentivo e apoio dados desde sempre.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao meu orientador, o professor Caetano W. Galindo, por ter colocado o *Ulysses* na minha vida e por ter aceitado me orientar.

Aos professores da banca, Zama Caixeta Nascentes e Paulo Henriques Britto, por avaliarem e contribuírem significativamente com o resultado final desse trabalho.

À minha grande amiga Carolina Ceccon, que me indicou a disciplina sobre *Ulysses*, me ajudou nesses dois últimos anos e segurou minha barra.

E deixo por último, novamente, o agradecimento aos meus familiares, Celso Ramos (*in memoriam*), Marta Ramos, Antonio Saboredo, Angela Saboredo, Ivana Goreri e aos eternos companheiros Anya, Boris e Nikolai. Não há como registrar em palavras a gratidão pelo grande apoio que sempre tive, nem o imenso orgulho que tenho por ter essa família maravilhosa, que é uma em um bilhão.

Todo dia é uma pequena vida – todo o ato de despertar e levantar, um pequeno nascimento; toda fresca manhã, uma pequena juventude, e todo ato de deitar-se e adormecer, uma pequena morte. (SCHOPENHAUER, 2013)

RESUMO

A seguinte pesquisa visa explorar a morte na obra *Ulysses*, de James Joyce, a partir dos conceitos psicanalíticos do luto e da melancolia, que, segundo Freud (1920), são dois estados ligados à morte. Para explorar cada um desses temas, fez-se necessário analisar a morte a partir de como Bloom, Dedalus e Molly lidam com a perda. Embora haja semelhanças entre o comportamento dessas personagens, elas divergem na forma como lidam com seus respectivos problemas. Além disso, apesar dos pontos em comum, cada um está passando por um tipo de dor: enquanto Dedalus está passando pela experiência do luto, ou seja, da perda real de uma pessoa amada (a mãe), Bloom e Molly parecem tentar afastar um princípio de melancolia ocasionado pelo problema conjugal – e, assim, estão vivenciando outro tipo de perda e frustração. Por outro lado, Dedalus parece experimentar a melancolia por meio do relacionamento conturbado com o pai e da decepção com Mulligan, enquanto Molly e Bloom evocam a memória do filho morto e de como o luto deste parece ter interferido negativamente na vida do casal. Dessa maneira, a análise da obra sob esse viés permitiu perceber de que maneira as frustrações de cada uma das três personagens principais se interligam e movem a obra.

Palavras-chave: Literatura do Século XX. Psicanálise. Pulsão de Morte. Perda do Objeto Amado.

ABSTRACT

This research aims to explore the death in the novel *Ulysses*, by James Joyce, from the psychoanalytical concepts of mourning and melancholia. According to Freud (1920), those are two states linked to the death. To explore each one of these issues, it was necessary to examine death from like Bloom, Dedalus and Molly deal with the loss. Although there are similarities between the behaviors of these characters, they differ in how they deal with their problems. Moreover, despite of the commonalities, each of these characters is experiencing a kind of pain: while Dedalus is going through the mourning experience, that is, the actual loss of a loved one (the mother), Bloom and Molly try to ward off the melancholia caused by the marital problem - and thus, they are experiencing another kind of waste and frustration. On the other hand, Dedalus seems to experience the melancholy through troubled relationship with his father and disappointment with Mulligan, while Molly and Bloom evoke the memory of their dead son and how this loss seems to have interfered negatively in their marital life. Thus, the novel's analysis in this perspective allowed realizing how the frustrations of each main character intertwine and move the novel.

Keywords: Twentieth-Century Literature. Psychoanalysis. Death Drive. Loss of the Loved Object.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA	12
2 O LUTO E A MELANCOLIA EM “ULYSSES”	16
2.1 O LUTO DE DEDALUS	21
2.1.1 O Tabu dos Mortos e o Sentimento de Culpa	25
2.1.2 O Sofrimento de Dedalus a Partir de uma Análise da Vida e Obra de Shakespeare...	45
2.2 A MELANCOLIA DE BLOOM.....	54
2.3 O LUTO DE BLOOM.....	81
2.4 A PROJEÇÃO DE RUDY EM DEDALUS E A ALUCINAÇÃO EM “CIRCE”	92
3 A MELANCOLIA DE MOLLY A PARTIR DAS FRUSTRAÇÕES CONJUGAIS	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
ANEXO I – Esquema de leitura de “Ulysses”	128

INTRODUÇÃO

Dentro da literatura, a morte tem uma força temática equivalente à do amor, com abordagens que vão do grotesco ao sublime. Sendo assim, a análise deste tema na literatura (não coincidentemente um dos mais recorrentes na tradição literária) oferece possibilidades extremamente ricas.

Embora a morte não apareça como tema principal no romance *Ulysses*¹, de James Joyce, sua sombra paira sobre a obra. O livro é basicamente um dia na vida dos cidadãos de Dublin – pois, apesar de apresentar protagonistas (Dedalus, Bloom e Molly), também traz o cotidiano de diversos outros personagens menores. Dessa forma, ao abordar esse dia na vida dessas pessoas, o livro também trabalha com a noção de cotidiano, além de se revelar, predominantemente, como uma afirmação da vida.

A morte aparece como um elemento que cerca grande parte da obra, mas que é constantemente afastado (assim como os estados associados a ele). No caso de Dedalus, ele se prende ao luto da mãe e aos diversos problemas que vêm acontecendo em sua vida, sendo o único dos três protagonistas a realmente deixar, em certa proporção, sua vida ser impregnada pelos estados ligados à morte. Por ter rompido o tabu de atender ao último pedido de um moribundo (no caso, a mãe), Dedalus, além do sofrimento decorrente do luto, sente-se assombrado pelo sentimento de culpa advindo dessa negação. Já no caso de Molly e Bloom, apesar do problema conjugal que estão enfrentando e de esse problema reavivar em suas memórias a perda do filho (e, no caso de Bloom, também a do pai), a partir de suas reflexões percebemos que ambos tentam afastar a tristeza que os ronda, chegando inclusive a um desfecho de conformidade com a vida (inclusive a conjugal).

Tendo isso em vista, a presente pesquisa visa analisar:

- o luto de Stephen Dedalus;
- o rompimento de um tabu ligado aos mortos e o sentimento de culpa decorrente disso;
- a aproximação da melancolia e os pensamentos que perturbam Bloom;
- a provável melancolia de Molly.

Freud (1920) afirma que a vida é conduzida por duas pulsões conflitantes: a de vida e a de morte. Ao analisarmos *Ulysses* a partir dessa informação, confirmamos novamente que o romance é predominantemente uma afirmação da vida, pois a noção de cotidiano, de um dia comum, torna-

¹ JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. Doravante, todas as menções à obra se referem a essa edição.

-se uma alegoria da vida, que engloba momentos bons e ruins. E é justamente por isso que a análise aqui proposta, que aborda os problemas enfrentados ao longo do dia por Dedalus, Bloom e Molly, é apenas um recorte dos diversos temas que aparecem ao longo da obra. É válido também ressaltar que a pulsão de vida, quase sempre, se sobressai à pulsão de morte, assim como ocorre ao longo da obra, em que a sombra da morte é constantemente afastada.

Além disso, os estados ligados à morte que aparecem ao longo da obra (o luto e a melancolia) são aspectos internos das personagens, não externos (o único acontecimento externo realmente *triste* dentro da obra é o funeral de Paddy Dignam) – exceto no caso de Dedalus, que se apresenta como uma pessoa de natureza lúgubre.

Dessa forma, a presente análise visa explorar de que maneira as personagens lidam com os problemas que as cercam, relacionados aos estados ligados à morte, e a qual desfecho suas reflexões os levam.

1 APRESENTAÇÃO DO AUTOR E DA OBRA

James Augustine Joyce nasceu em Dublin, na Irlanda, no dia 2 de fevereiro de 1882. Seu primeiro trabalho publicado, aos 18 anos de idade, foi um ensaio intitulado *Ibsen's New Drama*. Em 1902, Joyce vai para Paris estudar medicina, mas retorna em 1903 após receber um telegrama do pai dizendo que sua mãe, May² Joyce, está à beira da morte.

Embora tenha sido incapacitada pelo câncer, May Joyce passa por uma pequena melhora com a volta do filho James ao lar – na Páscoa. John Joyce, seu pai, era um alcoólatra, mas manteve-se longe do vício devido ao estado de sua esposa. De acordo com Ellmann (1982, p. 136)³, entretanto, por estar frustrado com a doença de May, John acaba bebendo e indo ao quarto da esposa embriagado, dizendo que se ela não podia melhorar, que morresse. O irmão de Joyce, Stanislaus, estava no quarto da mãe nesse momento e colocou o pai para fora.

No dia de sua morte, May Joyce entra em coma, e seu irmão, John Murray, e os demais presentes se ajoelham para rezar. Ao ver que os sobrinhos James e Stanislaus não estavam rezando, Murray pede-lhes que também se juntem à oração, mas os dois o ignoram. Essa recusa em prestar uma última oração à mãe é algo que escandaliza a família, além de ser um dos

² Esse é o nome utilizado por Joyce para se referir à mãe de Dedalus em “Circe”. Já em “Ítaca” ela é lembrada como Mary Dedalus.

³ Biógrafo de James Joyce. Os eventos descritos nesse trabalho, referentes à vida de Joyce, têm como embasamento predominante a sua obra.

episódios autobiográficos que aproximam Joyce de sua personagem Stephen Dedalus. Como veremos mais adiante, a obra de Joyce traz diversos elementos de cunho autobiográfico.

Joyce permanece na Irlanda até 1904, ano em que conhece Nora Barnacle, sua futura esposa. Ele a conhece no dia 10 de junho de 1904, em uma caminhada. Após conversarem por um tempo, combinam de se encontrar no dia 14 de junho, mas ela não comparece. No dia 15, Joyce lhe envia uma carta e os dois combinam um novo encontro para o dia seguinte. Sendo assim, no dia 16 de junho eles passeiam juntos pela primeira vez, combinando um novo encontro.

Brenda Maddox (1991), biógrafa de Nora Joyce, menciona que na primeira vez que viu Nora, Joyce estava sem óculos (pois um médico falou que talvez isso ajudasse a fortalecer sua visão), mas isso não fez com que Nora (e a forma como se movimentava, que Joyce descreveu posteriormente como pertencente a uma mulher orgulhosa, ousada e segura) passasse despercebida: “Fazia parte da genialidade de James Joyce captar miopicamente no meio da multidão a mulher essencial à sua arte.” (MADDOX, 1991, p. 31).

Ellmann (1982) aponta que a partir do momento em que Joyce conhece Nora, ele consegue deixar para trás a solidão que sentiu devido à morte da mãe. O biógrafo ainda menciona que o próprio Joyce, anos depois, diz à esposa que ela o tornou um homem (ELLMANN, 1982, p. 156).

O dia escolhido para a história de *Ulysses*, 16 de junho de 1904, é um tributo indireto à esposa, como aponta Ellmann (1982), que mostra o efeito determinante de Nora na vida de Joyce e do seu amor por ela. É esse o dia que divide Stephen Dedalus, o jovem que Joyce foi, de Leopold Bloom, o marido complacente (ELLMANN, 1982, p. 156).

A relação do casal Joyce é descrita por Brenda Maddox (1991, p. 44) como a de dois solitários que se completavam e protegiam um ao outro, visto que ambos foram afastados da família ainda cedo e tinham relações familiares conturbadas. Além disso, quando se conheceram, ambos já haviam perdido a mãe e estavam afastados da família, sendo que Joyce alegava que, dentre os familiares, apenas se sentia próximo a Stanislaus. Em uma das cartas enviadas a Nora, Joyce atribui a culpa pela morte da mãe ao comportamento do pai e a seu alcoolismo.

Nora e Joyce saem juntos de Dublin em 1904 e passam a viver em constante peregrinação pela Europa, instalando-se nas cidades de Trieste, Zurique, Roma e Paris.⁴ E foi nessas três primeiras cidades mencionadas que, entre os anos de 1914 e 1921, Joyce produziu *Ulysses*.

Quem o ajuda a publicar a obra é o escritor Ezra Pound, que o apresenta a Sylvia Beach, dona da livraria *Shakespeare and Co.*, localizada em Paris – apesar de jamais ter

⁴ Os dois permanecem juntos até a morte do autor, em 1941, em Zurique.

publicado um romance antes disso, ela decide editar o livro de Joyce. A obra foi publicada no dia 2 de fevereiro de 1922, no 40º aniversário de Joyce.

De maneira bastante simplificada, podemos dizer que em *Ulysses* acompanhamos as trajetórias de Stephen Dedalus e Leopold Bloom ao longo do dia 16 de junho de 1904, uma data simbólica para Joyce, como foi visto anteriormente.

Estruturalmente, a obra pode ser dividida segundo ao menos dois esquemas de leitura/explicação, que Joyce forneceu em momentos diferentes a leitores diferentes, em que cada um dos 18 episódios do livro celebraria uma arte específica, um lugar, um símbolo, uma técnica, etc. (ver Anexo I). Além disso, cada um desses capítulos representa um dos episódios da obra homérica *A Odisseia*.

Leopold Bloom é um homem empático e singular que está casado há cerca de 16 anos com Marion Tweedy, mais conhecida pelo apelido Molly. Bloom se considera judeu, e é considerado judeu pelos outros, mas além de ter sido batizado, em momentos diferentes de sua vida, como católico e protestante, ele é judeu apenas por parte de pai, visto que a mãe era católica, o que em termos estritos e normativos na verdade não garante sua judaicidade. Entretanto, pela atmosfera antissemita que acompanhamos ao longo do dia em que a obra se passa, percebemos que mesmo não sendo um judeu *legítimo*, Bloom sofre com o preconceito daquela sociedade predominantemente católica. Molly, a esposa, é uma cantora talentosa e muito cobiçada desde a juventude, o que faz com que certa revolta masculina paira sobre Bloom: o que uma mulher como ela viu em Bloom?

O casal tem uma filha (Millicent) que, como veremos ao longo do romance, completou 15 anos no dia anterior e está vivendo longe de casa. Milly (como é mais comumente chamada), pelo que se vê na carta que ela envia ao pai e no cartão que envia à mãe, não tem uma relação muito boa com Molly, mas se dá muito bem com Bloom.

Além de Milly, o casal teve um menino há 11 anos, Rudy, que morreu ainda recém-nascido. Essa morte do filho é, provavelmente, o principal fantasma na vida do casal, que modifica a vida conjugal e talvez até provoque a crise no casamento que se consumará na tarde deste dia 16: o adultério de Molly.

Inicialmente, Bloom sai de casa pela manhã para ir ao funeral de um conhecido, Paddy Dignam. Entretanto, ele sai mais cedo de casa, para encomendar alguns produtos na farmácia para a esposa e resolver algumas coisas pequenas, e em seguida vai ao funeral. Após o enterro, vai até um jornal solucionar um problema e, após isso, termina as tarefas do dia. Só que Bloom não quer retornar ao lar: ele sabe (devido a uma carta que ela recebeu de manhã) que, no período da tarde, a esposa se encontrará com aquele que ele suspeita que passará a ser seu amante.

E é nesse sentido já no mínimo polêmico que se pode dizer que Bloom é o Ulisses dessa odisseia inversa⁵, pois sai de casa de manhã e tenta evitar o retorno ao lar o máximo possível, voltando apenas na madrugada do dia seguinte, quando acredita que sua esposa já estará adormecida. Essa saída de casa, também impulsionada pela ida ao funeral de Paddy Dignam, é uma forma de Bloom evitar tanto o flagrante do adultério quanto a conversa que teria com a mulher após o ocorrido: ou seja, uma forma de evitar o desconforto proporcionado por um ato que, provavelmente, transformaria a vida conjugal do casal.

Em alguns momentos, Bloom pensa em retornar para casa e tentar evitar o adultério, mas desiste ao lembrar que não conseguiria impedir isso sempre e, mais cedo ou mais tarde, o adultério se consumaria; por outro lado, mesmo não tentando evitar, Bloom não sabe qual será sua reação na próxima vez que vir a esposa, motivo que parece levá-lo a querer evitar encontrá-la acordada. Vale ressaltar que essa fuga não é propulsionada apenas pelo ciúme, mas principalmente por uma tendência a evitar conflitos, um desconforto que é fruto da ansiedade⁶ gerada pela possível modificação na rotina conjugal.

Outra personagem cujo trajeto acompanhamos ao longo da obra é Stephen Dedalus, já conhecido de *Retrato do artista quando jovem*. Dedalus é um rapaz com problemas relacionados à família e constantemente assombrado pela memória da falecida mãe, a quem negou uma última oração no leito de morte. Além de se culpar e lamentar pela morte da mãe, Dedalus condena o comportamento de seu pai, apesar de seguir seus passos. É ele que aparece no primeiro episódio do romance, “Telêmaco”, em referência ao filho de Odisseu que ele se *tornará* entre os episódios 15 e 17, ao estabelecer, de certa maneira muito tentativa, uma espécie de relação de pai e filho com Bloom. Bloom, que perdeu um filho recém-nascido, projeta em Dedalus o futuro que Rudy (o filho) teria.

Enquanto Dedalus parece, interior e exteriormente, imerso em sua tristeza, a de Bloom é perceptível apenas por meio de seus pensamentos, sendo que ele tenta o dia todo afastar a ansiedade despertada pelo adultério e pela lembrança das mortes do filho e do pai.

⁵ Ao contrário do que ocorre com o herói de *A Odisseia* (que tenta por 10 anos retornar ao lar), Bloom tenta evitar o dia todo esse retorno.

⁶ Nesse sentido, definimos como ansiedade o sentimento de Bloom devido ao significado atribuído por Freud (1920), que difere ansiedade de medo. A ansiedade, segundo o autor, é o estado em que a pessoa se prepara para o perigo ou espera por ele, enquanto o medo é dirigido a um objeto definido. Essa preparação ocasionada pela ansiedade, quando extrapola o normal, faz com que o indivíduo sofra por antecipação, pois a ansiedade nada mais é do que uma pressão dos instintos insatisfeitos ou a percepção externa de algo aflitivo.

2 O LUTO E A MELANCOLIA EM “ULYSSES”

Segundo Freud (1920)⁷, os cursos mentais tomados são regulados automaticamente pelo princípio de prazer, sendo o prazer e o desprazer regulados pela excitação. O desprazer corresponde ao aumento da excitação, enquanto o prazer corresponde à sua diminuição. A partir disso, Freud (1920) cita os estudos de Fechner acerca da estabilidade que tenta equilibrar esse princípio e que também opera no nível consciente. O aparelho mental se esforça para manter a excitação baixa e/ou constante, de forma que qualquer aumento pode tornar-se desagradável (como no caso da ansiedade). É válido ressaltar que esse princípio não deve ser visto como dominante sobre os outros processos mentais, e sim como parte deles: é um método primário de funcionamento deste aparelho.

Antes de explicar melhor esses princípios, faz-se necessário explicar os mecanismos de funcionamento da psique humana, divididos em Id, Ego e Superego. O Id é a parte completamente inconsciente, que abarca os instintos e desejos e a energia das pulsões da vida: a libido. O Id é regulado pelo princípio do prazer, ou seja, ele não tolera tensões e busca sempre a realização do prazer. Ele não entra em contato com a realidade e, portanto, sempre busca a satisfação imediata. O Id está presente no ser humano desde seu nascimento, à diferença do Superego, que é formado a partir das normas e restrições impostas à criança pelos pais.

No Superego são internalizadas as normas ético-morais que tornam necessária a repressão de alguns impulsos do Id (ou seja, as restrições⁸). No Superego também se encontra uma parte chamada de Ego Ideal, que corresponde à imagem do indivíduo que seria *ideal*, socialmente falando, a partir do sistema de recompensas dos pais e da sociedade. É no Superego que se manifesta, por exemplo, o sentimento de culpa e de melancolia, pois o Superego, ao conseguir um ponto de apoio na consciência, dirige-se com violência ao Ego. Segundo Freud (1923), isso é motivado pelos instintos de morte que tentam conduzir o Ego à morte, ou seja, ao impulso de autodestruição.

Dessa forma, pode-se perceber que enquanto o Id é puramente instintual, o Superego é impregnado pelas normas sociais, ou seja, os dois são conflituosos entre si. Para mediar essa tensão há o Ego, cuja maior parte é inconsciente, sendo a menor parte pré-consciente. É o Ego o responsável pelas resistências do ser humano, pois ele funciona a partir do princípio de

⁷ Ao longo do trabalho as obras de Freud serão referenciadas com o ano da primeira publicação do autor. Para saber qual a edição traduzida consultada, conferir as referências bibliográficas.

⁸ Essas restrições são impostas por um sistema de punição e recompensa, a partir do qual se internaliza o que é ou não socialmente adequado ou *certo*.

prazer, que tenta evitar os desconfortos, mas que apela ao princípio de realidade para torná-los toleráveis. O Ego serve para mediar o Id e o Superego, pois é a parte da mente que tem contato com a realidade, que constitui a personalidade do indivíduo e, por meio do princípio de realidade, tenta regular as exigências tanto do Id (quais os desejos que podem ser satisfeitos e em qual momento) quanto do Superego (que quer a inibição do Id). Há duas forças contrárias que pressionam o Ego: uma que busca o alívio das tensões e a realização imediata dos desejos e outra que quer reprimir isso, pois busca a perfeição social com base nas restrições sociais que definem o que é certo ou errado.

Os processos mentais estão ligados tanto à pulsão de vida quanto à de morte. No segundo caso, há os estados ligados à morte, que muitas vezes ocorrem quando o desejo de aniquilamento, repouso e fuga do sofrimento é tão forte que conduz à vontade de morrer.⁹ Embora a pulsão de vida busque a preservação da vida, segundo Freud (1920), há um desejo inconsciente de morrer dentro de cada indivíduo (algo que é ofuscado pelo instinto de sobrevivência). A pulsão de morte é mais difícil de ser observada do que a de vida e, em um primeiro momento, observa-se que parte do instinto se volta com agressividade para o mundo externo, dando à luz os sentimentos de agressividade e destruição.

Ao entrelaçar essas duas pulsões conflitantes (vida e morte), tendo como limiar o desejo, Freud (1920) busca definir as forças que conduzem nossa existência. O objetivo da pulsão da morte é conduzir a vida orgânica novamente ao seu estado inanimado, enquanto Eros tenta prolongar sua existência e preservá-la. Ambos os instintos, segundo Freud (1923), são conservadores, tornando o surgimento da vida tanto a causa de sua continuação quanto a de seu fim. Ou seja, a vida seria tanto um conflito quanto uma conciliação entre as duas pulsões (FREUD, 1923). Devido a isso, é provavelmente impossível conseguir identificá-las sozinhas, em diferentes graus. Quando a agressividade se volta para o mundo externo e visa destruir objetos, é a atividade do Ego que tenta se preservar, voltando a raiva para fora. Entretanto, em outras situações e em diferentes graus, essa agressividade pode não se voltar para fora e se transformar em um instinto autodestrutivo, pois o sentimento não é lançado para objetos do mundo externo, mas para o próprio indivíduo.

⁹ De um ponto de vista mais técnico, quando a libido (procedente do Id) se transforma em libido do Ego, há uma dessexualização da libido do Id, que se transforma de libido objetual (sexual) em libido narcísica. Quando lançada por Eros em uma contracorrente (contrária ao instinto de autopreservação), essa libido dessexualizada se torna uma pulsão de destruição, ou seja, é uma energia colocada a serviço das pulsões da morte.

Inicialmente, admitia-se apenas a relação erótica dessa pulsão a partir da aparição da destruição/autodestruição no masoquismo e sadismo. Em suas análises, entretanto, Freud (1930) percebeu a presença desses instintos fora do terreno sexual, o que o fez admitir a pulsão de morte. É válido reforçar que a libido é a força propulsora dos instintos de Eros. O masoquismo seria o voltar-se contra si mesmo, nas palavras de Freud (1930), pois a raiva se volta contra o próprio Ego.¹⁰

Entre os estados ligados à morte se encontram o luto e a melancolia. Em seu ensaio *Luto e Melancolia* (1917b), Freud elucida que a melancolia, dentro do ramo da psiquiatria, não tem uma definição muito clara, visto que ela se refere a uma diversidade de casos. Ainda assim, Freud (1917b) consegue explicar o termo ao compará-lo com outro estado semelhante: o luto. Ao comparar esses dois estados, o autor expõe diversas semelhanças, como o abatimento doloroso, perda de interesse pelo mundo externo e da capacidade de amar, mas os separa por uma diferença central: no luto não há autorrecriminação (a menos que não seja um luto normal, mas sim um processo com tendências patológicas), portanto, a autoestima não é afetada e não há recriminações e ofensas a si próprio (FREUD, 1917b, p.172-173).

De maneira geral, o luto é um estado relacionado à perda real de alguém/algo, raramente visto como patológico e respeitado por se acreditar que se trata de um estado passageiro. Já na melancolia também há, geralmente, esse sentimento de perda, mas ele é causado por uma decepção ou mudança (e não pela morte).

Freud (1917b) aponta que no luto o mundo externo só interessa ao enlutado se lembrar, de alguma forma, o objeto perdido, pois o afeto que era anteriormente direcionado a este objeto permanece vinculado a ele, o que desperta a dor e o sofrimento. De maneira figurada, seria como a amputação de um membro, pois o ente querido perdido, principalmente no caso dos pais, são sentidos como uma extensão do próprio indivíduo que sofreu a perda. Freud (1915b) explica isso ao apontar que, devido à dor causada pela morte, o colapso sofrido e a forma como a pessoa fica inconsolável, pois recusa-se a substituir o objeto perdido por um novo, é enterrada, juntamente a essas pessoas que foram importantes, parte da vida do indivíduo: ambições, esperanças, etc.

Para compreender melhor o que ocorre com o enlutado em seu período de luto, faz-se necessário elucidar o que ocorre com a libido nesse processo. No ensaio *A transitoriedade*,

¹⁰ Aqui podemos perceber que o masoquismo é ambivalente, visto que este pode ser a manifestação do sadismo (que deveria ser direcionado ao objeto) para o próprio Ego, assim como ocorre com a autorrecriminação na melancolia (que, muitas vezes, é a recriminação do objeto).

Freud (1916) define a libido como a medida da capacidade de amar que possuímos, que nos primeiros momentos da nossa vida dirige-se a nós mesmos, ou seja, ao Ego, e posteriormente se volta aos objetos do mundo exterior. Quando os objetos que amamos são perdidos (morte), a libido direcionada a eles deveria ser novamente liberada e se dirigir a um novo objeto ou retornar temporariamente ao Ego, mas isso não ocorre. A morte faz com que o objeto desapareça, e isso rompe sua conexão com a libido que era direcionada a ele pelo enlutado, sendo o processo de luto a reação a essa perda (assim como ocorre com a melancolia).

O enlutado, ao mesmo tempo em que se afasta da realidade, se apega ao objeto perdido, pois só lhe interessa no mundo externo o que tenha relação com sua perda. No luto, a impossibilidade de desapego é temporária porque na medida em que o tempo passa os sentimentos do luto vão se atenuando. Entretanto, essas são as características pertencentes ao luto normal, pois quando ele se transforma em patológico há a autorrecriação e o apego ao objeto perdido pode não ser temporário (dando origem à melancolia).

Já a melancolia, segundo Freud (1917b, p. 172-173), se caracteriza pelo mesmo abatimento doloroso que faz a pessoa se desligar/desinteressar do mundo exterior, mas nela a autoestima é abalada, assim como a capacidade de amar um novo objeto. A diminuição da autoestima pode ocasionar a recriação e a autopunição. E esse rebaixamento do Ego, a autorrecriação, o que distingue a melancolia do luto. Algumas vezes, não se conhece o motivo real da melancolia, mas apenas o objeto que a desperta.

Quando falamos em perda da capacidade de amar, isso está vinculado ao afeto direcionado ao objeto que despertou a melancolia (por meio da decepção, rejeição, etc.). O melancólico não consegue transferir esse afeto a outro objeto – e, como vimos anteriormente, o mesmo ocorre com o enlutado:

As ocasiões para a melancolia [...] abrangem todas as situações de ofensa, menosprezo e decepção, em que uma oposição de amor e ódio pode ser introduzida na relação, ou uma ambivalência existente pode ser reforçada. Entre as condições da melancolia não devemos negligenciar esse conflito da ambivalência, que ora se origina na realidade, ora na constituição do indivíduo. (FREUD, 1917b, p.183-184)

Uma das características do luto e da melancolia é a ambivalência emocional em relação ao objeto: ódio, amor, decepção etc., sentimentos que lutam entre manter a libido ligada ao objeto e desligá-la dele para se mover para um novo objeto. Nesse estado, a pessoa dirige ao objeto, ao mesmo tempo, sentimentos conflituosos. Freud (1913) chama esse conflito de ambivalência dos afetos humanos, pois um sentimento opera a nível consciente e o outro a nível inconsciente, como no caso do amor e do ódio (amar alguém e,

inconscientemente, desejar sua morte). Entretanto, essa ambivalência se manifesta em diferentes graus, sendo raros os casos em que chega à recriminação obsessiva. Quando aparece em abundância, contudo, essa recriminação está ligada às pessoas mais amadas, por mais contraditório que isso possa parecer.

Ao explicar a neurose obsessiva, por exemplo, Freud (1913) salienta de que forma opera a ocorrência do carinho excessivo. Esse carinho surge quando há, em uma corrente oposta e inconsciente, também uma grande hostilidade, que é abafada por meio da intensificação desse carinho, que busca manter reprimida a corrente oposta inconsciente (a hostilidade). Essa ambivalência emocional pode ser detectada em diversos relacionamentos, como o de mãe e filho e o de casais, e também abre caminho à veneração e idealização (que emerge no lugar da hostilidade reprimida).

Segundo Freud (1915d, p. 52), o amor tem três oposições: amor e ódio (embora o ódio só seja oposto ao amor tendo em vista a organização genital do amor, pois o ódio, segundo o autor, é mais antigo, pois surge nos tempos primitivos a partir da rejeição primordial ao mundo externo – como estimulante – pelo Ego narcísico); amar e ser amado (amor correspondido); e amor e ódio x indiferença e insensibilidade (em que sentimentos viscerais se deparam com a apatia da outra pessoa). O desejo de morte está numa contracorrente do amor. No caso de *Ulysses*, essa ambivalência por meio do amor e do ódio aparece sutilmente em Bloom ao longo do dia, mas “cai por terra” quando ele se depara com a esposa adormecida no penúltimo episódio, pois apesar de seus sentimentos ambivalentes, nesse momento há conformidade perante a situação e o amor se sobressai (antes de se deitar, Bloom beija as nádegas da esposa em um gesto de carinho). O mesmo ocorre com Dedalus, em que ao mesmo tempo em que ele idealiza a falecida mãe, ele também lhe dirige o ódio (algo que se confirma ao este *atacar* o fantasma da mãe em “Circe”).

Já em relação ao abalo da autoestima presente na melancolia, este pode ser entendido como uma recriminação de si próprio, um rebaixamento. Embora essas autorrecriminações pareçam sem sentido, na verdade são recriminações que deveriam ser direcionadas ao objeto amado (causador da decepção), mas que a pessoa direciona para si mesma. Freud (1917b, p. 133) dá o exemplo da mulher que se acusa de ser tão incapaz, quando na verdade o que esse sentimento tenta acusar, inconscientemente, é a incapacidade do próprio marido.

Em *Ulysses*, temos ambos os estados representados por duas personagens: Stephen Dedalus e Leopold Bloom. No caso de Bloom há três problemas: o adultério da esposa, o amadurecimento sexual da filha e as lembranças da morte do filho recém-nascido e do suicídio do pai. Bloom teme o amadurecimento da filha enquanto mulher, mas, de certa

forma, sente-se reconfortado pelo fato de a distância poupá-lo de encarar esse amadurecimento e a perda dela para outro homem, assim como ele também prefere não encarar a *perda* da esposa. Dentro dessa perspectiva, Bloom parece tentar afastar, ao longo da obra, um princípio de melancolia referente a quatro perdas, e não apenas uma (a da esposa), sendo que veremos todas elas ao longo da análise, em graus de aprofundamento diferentes.

Já no caso de Dedalus, além dos problemas relacionados à morte da mãe, há o relacionamento ruim com o pai, a decepção com o melhor amigo (Mulligan), o retorno para a Irlanda após a morte da mãe, o emprego ruim e a solidão que o atormenta ao longo do dia.

Tendo tudo isso em vista, iniciaremos a análise na próxima subseção a partir de como Dedalus lida com o luto e com os problemas que o atormentam ao longo do dia.

2.1 O LUTO DE DEDALUS

A partir do que foi exposto no início da seção, essa subseção será dedicada à análise do luto de Stephen Dedalus e dos demais problemas que o cercam ao longo do dia. A análise será iniciada pelos três primeiros episódios da obra: “Telêmaco”, “Nestor” e “Proteu”, em ordem mais ou menos cronológica. Nestes primeiros episódios analisaremos, primeiramente, a forma como Dedalus se porta diante do seu luto e o possível sentimento de culpa advindo da não realização do último pedido da mãe, que parece conduzi-lo ao rigor do luto enquanto convenção social (vestir-se de preto). A partir da fala de Mulligan, veremos de que forma a negação de Dedalus é encarada pela sociedade, e também o descontentamento de Dedalus com o amigo. Considerando as reflexões de Dedalus no episódio “Nestor” e o seu monólogo interno em “Proteu”, analisaremos de que maneira se articula o seu sofrimento a partir da idealização do amor materno, um dos pontos que torna a sua solidão ainda mais latente. Por fim, a partir da *palestra* dada por Dedalus sobre Shakespeare na biblioteca, veremos de que forma ele encara também o seu pai e a sua desilusão diante da vida.

O primeiro episódio da obra, “Telêmaco”, se inicia com Buck Mulligan subindo as escadas da torre em que ele, Dedalus e outro rapaz estão alojados, levando consigo seus utensílios para fazer a barba, enquanto simula uma missa:

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.* (JOYCE, 2013, p. 97).

A linguagem de Mulligan é polida e ativa, refletindo a pompa do discurso sacerdotal. Apesar disso, há o contraste da brincadeira, o que faz esse início de episódio ser leve, pois, ao mesmo tempo em que adota o tom sacerdotal, Mulligan utiliza na sua simulação instrumentos para se barbear (como no caso do espelho e da navalha cruzados, que lembram uma cruz). A frase em latim, que remete à entrada do padre, é a primeira pronunciada na obra – o que é algo curioso, visto que nenhuma das personagens principais (e nem Mulligan) têm inclinação para a religião. Já a vestimenta amarela, segundo Galindo (2016, p. 64), remete a uma paródia de uma missa ou missa negra.

Já nessa abertura captamos a maneira como Mulligan encara a religião e os seus ritos ao longo do episódio, visto que diversas vezes ele os satiriza e trata do assunto como mera banalidade. Um exemplo é quando ele feminiza Jesus, referindo-se ao filho de Deus como Christina (*Christ*): “Pois isto, ó mui estimados, é a genuína Christina: corpo chagado, alma e sangue.” (JOYCE, 2013, p. 97-98).

Logo após essa introdução, a atmosfera leve é quebrada pela aparição sombria de Stephen Dedalus, que surge quando Mulligan examina “o escuro recurvo da escada” (JOYCE, 2013, p. 97). Ao perceber Dedalus ali, Mulligan reage como se ele fosse um demônio (pois Dedalus está de *cara feia*), chamando-o para perto de si pela expressão *jesuíta medonho*. Quando Dedalus se aproxima, Mulligan faz uma série de cruces no ar, que podem ser compreendidas como uma forma tanto de abençoar quanto de *expulsar* os demônios do amigo, relacionados à perda da mãe, à ofensa de Mulligan (que veremos adiante) e aos demais problemas em sua vida. Isso pode ser percebido na forma como Dedalus retribui a brincadeira do amigo, com um olhar *frio, sonolento e contrafeito* – nas palavras do narrador. A conversa entre os dois, principalmente no que diz respeito às reações e pensamentos de Dedalus, revela certa tensão entre eles. Isso só melhora na hora do café, quando Haines, o inglês que está morando com eles (e que será apresentado adequadamente mais adiante) também está presente.

A partir desse primeiro contraste entre as personalidades de Dedalus e Mulligan, já no primeiro episódio é possível perceber a maneira como o narrador (em terceira pessoa) de *Ulysses* funciona, visto que inicialmente ele acompanha a altivez jocosa de Mulligan para, em seguida, mostrar a atmosfera sombria de Dedalus. Neste caso, o narrador se mescla com os pensamentos/sentimentos/personalidade das personagens, o que permite ver, de uma maneira diferente, a forma como cada um encara o mundo. A partir dos trechos expostos anteriormente, é possível perceber que o narrador, naquele momento embebido pela presença de Mulligan, revela sua personalidade despreocupada e bem-humorada. Quando Mulligan

avista Dedalus, o narrador sofre uma alteração gradual e fica impregnado pelos pensamentos, sentimentos e visão de mundo de Dedalus.

No trecho a seguir podemos ver a alteração na linguagem do narrador quando este acompanha Dedalus, pois agora ele passa a utilizar uma linguagem mais erudita, poética e *melancólica*:

Sombras vegetavam silentes na paz da manhã flutuantes da escada ao mar para onde olhava. Na praia e mais além embranquecia o espelho d'água, pisado por pés lépidos e leves. Seio branco do mar turvo. Parelhas de pulsos, dois a dois. Mão tangendo as cordas de harpa fundindo-lhe os acordes geminados. Palavras pálidas do pélagos aos pares rebrilhando na turva maré. (JOYCE, 2013, p. 105).

O mundo à volta de Dedalus parece sombrio, pois assim ele o enxerga. A abertura do trecho, *sombras vegetavam silentes na paz da manhã*, já remete a algo mórbido ao atribuir às *sombras* o adjetivo *silentes* (e trazer o substantivo *paz*), pois esse conjunto de palavras lembra um cemitério. Nesse sentido, há um contraste em relação ao descanso dos mortos a partir do termo *sombras*, que são elementos *desconhecidos* e podem remeter ao medo associado à morte, ou aos fantasmas, visto que a morte não é realmente encarada como descanso pelos vivos, como veremos ao longo da análise. Nesse sentido, essa paz e esse silêncio são paradoxais, ao analisarmos o trecho do ponto de vista do que está acontecendo internamente com Dedalus.

Nessa segunda interpretação, essas *sombras* são os problemas que, ainda na quietude da manhã, já se manifestam em seus pensamentos, enquanto ele fita a paisagem de maneira reflexiva. Além disso, são *sombras* porque o sofrimento de Dedalus é complexo de se compreender, e nem ele parece compreender tão bem o que o aflige, visto que, além da morte da mãe que ocorreu há meses, sua vida está toda bagunçada: devido à doença da mãe, ele precisou retornar de Paris; está decepcionado com o melhor amigo; nega a figura paterna e vive distante do pai; suas condições financeiras não estão boas; e seu emprego parece frustrante.

Para complementar o que se segue, na observação de Dedalus o mar já aparece como uma figura feminina (*seio branco do mar turvo*), em referência à mãe pela qual ainda guarda luto e que ao mesmo tempo teme (assim como também tem horror à água¹¹). A música aparece aqui pela primeira vez, mas aparecerá em outros momentos em que ele se recordará da mãe, remetendo à música que ele tocava para mãe e ao seu sofrimento na solidão. O trecho, além disso, aproxima

¹¹ Esse comportamento pode ser interpretado como a libido recolhida no Ego (o corpo recolhido na roupa que se nega a ser lavado). Isso é confirmado explicitamente no episódio “Ítaca”, em que tomamos conhecimento de que Dedalus não toma banho desde outubro: “Ser ele hidrófobo, odiando o contato parcial por imersão ou total por submersão em água fria (tendo seu último banho tido lugar no mês de outubro do ano anterior) [...]” (JOYCE, 2013, p. 952).

Dedalus de personagens dramáticas e/ou românticas, como no caso do próprio Hamlet – com o qual Dedalus desenvolve um paralelo ao ser assombrado pelo *fantasma* da mãe.

Aliás, dentre as muitas referências a *Hamlet* que a obra traz, uma delas se dá pela semelhança da abertura do episódio em questão com o começo da peça, como menciona Galindo (2016): um soldado chega para fazer companhia ao primeiro enquanto aguardam a aparição de um fantasma (do rei Hamlet). Esse fantasma, como veremos, acaba sendo evocado por Mulligan, mas remete a Dedalus: é o fantasma da mãe, que o assombra por meio da culpa.

Além dessas peculiaridades do narrador e da conexão entre ambiente e personagem, há também o contraste entre a aparência de Mulligan e Dedalus:

O rosto roliço na sombra e a mandíbula oval melancólica evocavam um prelado, patrono das artes na Idade Média. Um sorriso agradável rompeu calado seus lábios.
— Brincadeira, ele disse, alegre. Esse teu nome absurdo, um grego antigo! (JOYCE, 2013, p. 98).

Como é possível perceber no trecho supracitado, a própria imagem de Mulligan (*rosto roliço*) remete a alguém viçoso, alegre e agradável, algo que se confirma com o sorriso que surge em seus lábios e a brincadeira que ele faz posteriormente. É válido ressaltar que a gordura, até o início do século passado, era vista como um sinal de saúde e beleza. Já os olhares frios e vagos com que Stephen encara Mulligan ao longo do episódio, a seriedade e as poucas palavras que dirige ao amigo, acrescentam à sua aparência certa tristeza e amargura.

Dedalus interrompe as brincadeiras de Mulligan para falar sobre Haines, de quem Dedalus não gosta, inclusive ele diz a Mulligan que ambos não podem viver no mesmo recinto (ou seja, é Haines ou ele). Na noite anterior ao dia retratado na obra, Haines, em estado de sonambulismo, começou a delirar sobre atirar em uma pantera negra, o que deixou Dedalus assustado, visto que os dois mal se conhecem. Como Dedalus e Haines dividiam o quarto e ele se recusa a dormir mais uma noite no mesmo cômodo que o inglês, no terceiro episódio Dedalus se considera sem casa. Contudo, como veremos na subseção seguinte, isso também se deve a uma decepção com Mulligan (que não está unicamente relacionada a Haines).

Além dos recursos narrativos supracitados, outro ponto interessante a ser verificado é que há, em alguns momentos, uma ligação entre o estado de espírito da personagem com o ambiente externo, como veremos no trecho a seguir:

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. Por causa daquelas palavras, Stephen: *o amargo mistério do Amor* (JOYCE, 2013, p. 106, grifo nosso).

A nuvem é uma imagem que aparece algumas vezes tanto nos episódios de Dedalus quanto nos de Bloom, e em todos os casos a nuvem que cobre o sol representa o despertar das memórias dolorosas. Sendo assim, quando a nuvem cobre o sol, ambos os personagens são dominados por pensamentos sombrios. No caso do excerto supracitado, a nuvem que cobre lentamente o sol altera a cor da baía para um *verde mais fundo*, que lembra a Dedalus a *vasilha de águas amargas* de sua própria mãe (a vasilha em que ela vomitava bile). Nesse caso o mar, anteriormente comparado por Mulligan a uma mãe, ao lembrar Dedalus da doença que matou sua mãe, se converte nessa mãe doente. Nesse sentido, é como se essa mãe, convertida em um espírito sem descanso, pudesse levá-lo junto consigo por meio de suas águas.

No trecho supracitado, a nuvem traz ao cenário que envolve Dedalus uma atmosfera sombria, que traz à tona seu sentimento de culpa (*por causa daquelas palavras, Stephen*). Assim, aparece não só a tristeza de Dedalus ao lembrar da mãe, mas também sua solidão após a morte dela (*cantei sozinho em casa*) e como ele estava se sentindo vendo a mãe definhar (*calado por pavor e pena fui até sua cabeceira*), em que seus sentimentos oscilam entre o medo e a piedade de quem está à beira da morte. Entretanto, a seguir veremos de maneira mais aprofundada a forma como Dedalus lida com a morte da mãe.

2.1.1 O Tabu dos Mortos e o Sentimento de Culpa

Freud (1913) analisa o tabu a partir do que ele é dentro da sociedade: uma instituição social. Tabu é um termo de origem polinésia, cuja definição é complexa, pois se divide em duas direções opostas: quer dizer algo santo e sagrado, por um lado; e por outro, algo proibido, impuro, perigoso. Segundo a *Encyclopaedia Britannica* (apud FREUD, 1913, p. 13), o termo abrange “a) o caráter sagrado (ou impuro) de pessoas ou coisas, b) o tipo de proibição que resulta desse caráter, e c) a santidade (ou impureza) que resulta de uma violação da proibição”. O termo antônimo de tabu, em polinésio, é *noa*, que significa algo habitual, acessível a todos. Segundo Freud (1913), podemos encontrar um significado para o tabu a partir da expressão *temor do sagrado*, que une seus dois possíveis significados.

Embora o termo possua dois significados possíveis, Freud (1913) o analisa principalmente a partir do mecanismo das restrições e proibições, a fim de compreender a ambivalência emocional enquanto categoria psíquica – visto que o tabu, enquanto instituição social, opera da mesma maneira ambivalente. O tabu ajuda a compreender a ambivalência

emocional ao se perceber que determinada coisa não seria tabu (como o assassinato e o incesto) se não houvesse um desejo primitivo, inconsciente, de se realizar tal ato: "o fundamento do tabu é uma ação proibida, para a qual há um forte pendor do inconsciente" (FREUD, 1913, p. 27).

Nesse ponto, Freud (1913) analisa a ambivalência emocional a partir de como os neuróticos obsessivos¹² lidam com o conflito de considerar algo proibido e, ao mesmo tempo, ter o desejo (inconsciente) de transgredir o que é considerado proibido. Essa proibição se aproxima do tabu devido ao fato de ser enigmática, ou seja, surgir sem se saber qual sua motivação, sabendo-se apenas que ela deve ser cumprida (FREUD, 1913, p. 21).

Freud (1913) explica melhor a ambivalência nessa perspectiva a partir de um exemplo de toque (sexual) na infância, em que o ato recebeu uma repreensão externa e, a partir disso, o instinto foi reprimido. Ao banir o instinto para o inconsciente, sempre que esse instinto tenta voltar para a consciência ele sofre a condenação da proibição. Dessa forma, a ambivalência aparece por meio do desejo do toque (o prazer que ele proporciona) e da abominação que provém da proibição advinda da represália. O desejo é inconsciente, mas a proibição é consciente. Nesse exemplo, a ocorrência do fato em uma época precoce da vida (a infância) contribui para o esquecimento e para o desejo se tornar inconsciente, o que faz com que o motivo que despertou a proibição seja inacessível para o consciente (o que a torna, aparentemente, desprovida de motivação): "A proibição deve sua força – seu caráter obsessivo – justamente à relação com sua contrapartida inconsciente, o desejo oculto e não amortecido, ou seja, uma necessidade interna, inacessível à compreensão consciente" (FREUD, 1913, p. 25).

Para a análise que se seguirá, faz-se importante compreender o tabu vinculado aos mortos. Dentro do tabu há um sentimento que predomina: o medo. E é justamente o medo que, no tabu dos mortos, impõe uma série de restrições aos parentes enlutados e a quem tem qualquer contato com o morto, pois a pessoa morta converte-se em inimiga. Isso ocorre porque, segundo Westermarck (apud FREUD, 1913), a morte é encarada como o pior castigo/infortúnio, motivo pelo qual se crê que o morto está insatisfeito com sua condição. Sendo assim, essa insatisfação e a saudade dos velhos amigos levam o espírito desencarnado a enviar doenças e outras causas de morte para levar os que lhe são queridos, ao mesmo tempo em que ele também tem inveja dos vivos. De maneira geral, essa essência má que é atribuída ao espírito do morto é nada mais do que o medo instintivo da morte, que leva o ente querido a se converter em um temido demônio. Do ponto de vista psicanalítico, Freud (1913, p. 19-20)

¹² A ambivalência afetiva original, presente em todos os indivíduos, aparece em abundância no caso da neurose obsessiva.

expõe que tanto a divindade quanto o demônio são criações das forças psíquicas humanas, sendo que a crença em demônios é própria do tabu original, que remonta a um poder oculto (maldito) relacionado ao objeto/pessoa etc., que nada mais é do que o medo objetivado.

Os pontos supracitados ajudam a compreender também o estado do luto e o surgimento do sentimento de culpa relacionado à morte de um ente querido. Ao mencionar a perda de parentes, dentre elas a do filho que perde a mãe, Freud (1913) explora os casos em que o parente enlutado é dominado por dolorosas apreensões, chamadas de restrições obsessivas. Nesse caso, há a expressão patológica do luto, pois a pessoa é incapaz de reconhecer o que fez de bom ao ente perdido e acredita que tem culpa em sua morte, seja por indiretamente causá-la ou por negligência. Entretanto esse sentimento é ambivalente, pois a questão não é se a pessoa tem culpa na morte do outro, mas sim que houve o desejo inconsciente de que a pessoa morresse ou de ocasionar essa morte. A autorrecriação age contra esse desejo desconhecido pelo próprio indivíduo, algo presente, segundo o autor, na maioria dos casos em que há intensa ligação afetiva. É válido mencionar aqui que quando há autorrecriação no luto, esse luto não é visto como saudável porque, ao invés de se atenuar, ele se transforma em melancolia.

O sentimento de culpa é também chamado de *angústia da consciência de culpa*, pois além de trazer bastante da natureza da angústia, Freud (1913) afirma que a consciência “é a percepção interna da rejeição de determinados desejos existentes em nós [...]” (FREUD, 1913, p. 66). A consciência também parece surgir com base em uma ambivalência emocional, pois ela serve para reprimir os desejos vistos como errados e justifica internamente a necessidade da condenação e da recriação.

O tabu difere da neurose obsessiva porque na segunda não é necessária uma repreensão externa, pois o neurótico tem uma certeza consciente de que a proibição violada trará desgraça. Uma dessas possíveis desgraças é prejudicar quem lhe é próximo. Já no tabu a repreensão é externa (social) e o medo do indivíduo é prejudicar a si próprio. Nesse ponto, Freud (1913) aponta que a não violação do tabu é motivada pelo egoísmo, enquanto o neurótico é motivado a não violar o que acredita ser proibido por uma motivação altruísta. Entretanto, o autor aponta que o desejo de morte existente nos primitivos se converte, nas sociedades atuais, em medo de que a pessoa morra, ou seja, quanto mais altruísta parece ser a neurose, mais brutalmente egoísta ela se revela em sua essência.

Uma das formas de se defender dessa satisfação inconsciente pela morte é observada no homem primitivo quando ele a projeta no objeto causador da hostilidade: o morto. Nesse processo, nega-se essa satisfação inconsciente, pois quem se torna hostil é o espírito

desencarnado. Quem está vivo apenas o pranteia, não se alegra com a morte; quem se converte em demônio é o espírito, que busca se satisfazer por meio da desgraça dos vivos (sendo assim, há projeção da satisfação no morto: é ele quem deseja a morte dos vivos, e não os vivos que desejaram sua morte). Entretanto, o sentimento de culpa se manifesta em forma de punição, arrependimento e restrições a que se submetem os homens para se defender da hostilidade demoníaca do espírito. Nesse caso, Freud (1913, p. 59) menciona que o tabu dos mortos também se embasa na dor consciente e na satisfação inconsciente pela morte, o que dá origem ao rancor dos espíritos e é motivo para os entes mais próximos temerem-nos mais, pois o caráter ambivalente de sua intensa afeição manifesta tanto o amor quanto a hostilidade: “Nós conseguimos chegar por trás dos demônios, por assim dizer, ao percebê-los como projeções dos sentimentos hostis que os sobreviventes abrigam em relação aos mortos.” (FREUD, 1913, p. 60). Nesse caso, a projeção surge para resolver um conflito emocional, constituindo um dos vários exemplos para justificar o tabu dos mortos, e Freud (1913) alerta que, apesar disso, nem todos os casos de projeção funcionam como defesa, pois às vezes surgem onde não há conflito.

Dentre as pessoas *tabuizadas* estão os familiares enlutados, que foram as pessoas mais próximas ao morto. Uma das crenças que compõem esse tabu é a de que o espírito do morto permanece junto aos familiares e os *ronda* durante o luto. Entretanto, é válido ressaltar que o parente enlutado quer evocar as lembranças do falecido e mantê-las vivas o quanto for possível.

Junto a isso, há o tabu, identificado em algumas tribos sul-americanas, por exemplo, de se pronunciar o nome do falecido, como se isso pudesse invocá-lo, pois a relação entre nome e objeto restabelece o que o indivíduo foi em vida. Em *Ulysses*, o nome da mãe de Dedalus é mencionado uma vez no episódio “Circe”, e é justamente nesse episódio que seu espírito é invocado. Dessa forma, o *fantasma* que parece rondá-lo de maneira figurada durante os demais episódios, evocando seu sentimento de culpa, acaba se *materializando* em “Circe”, e Dedalus finalmente pode *confrontá-lo*. Contudo, veremos esse ponto de maneira mais aprofundada na subseção 3.3.

Em relação a esse sentimento de culpa, ao longo da obra percebe-se que Dedalus possivelmente vive um conflito interno sobre ter feito algo *errado* ao ter negado a última oração à mãe, principalmente porque esse fantasma do *pecado*, como veremos mais adiante, o assombra. Dessa forma, ao mesmo tempo em que Dedalus age da maneira que bem entende, a fim de satisfazer suas próprias convicções (colocadas acima de todos, inclusive da mãe), ele sofre com a pressão moral e religiosa que o assombra desde a infância, ou seja, é como se nesse ponto pudéssemos observar o embate entre seu Id e o seu Superego. Em outras palavras, ele parece admitir a si mesmo a sua atitude no leito de morte da mãe como um ato ruim,

alimentando, assim, o seu sentimento de culpa, mas ao mesmo tempo nega essa culpa ao parecer culpabilizar, por exemplo, o pai com quem não se entende.

Dado que ao longo do primeiro episódio é explicado o motivo de Dedalus estar triste, a abertura do capítulo com Mulligan simulando uma missa é bastante simbólica, tendo em vista que Freud (1930) afirma que o papel do sentimento de culpa na cultura foi absorvido principalmente pela religião, em especial o Cristianismo, a partir da noção de pecado. A redenção dessa culpa da humanidade se dá por meio da morte sacrificial (Jesus Cristo) para redimir essa culpa (coletiva). Essa figura é invocada por Mulligan em um dos excertos apresentados anteriormente, mas como vimos, isso ocorre a partir de uma versão feminina: *Christina*. Afinal, Dedalus precisa do perdão dessa figura feminina ausente, que nessa referência se funde à figura do Redentor (visto que Dedalus teme o castigo religioso, apesar de negar a religião, e considera ter negócios inacabados com a mãe). Nesse caso, podemos acrescentar ao ato de Mulligan de fazer diversas cruces no ar (quando chega perto de Dedalus) a função redentora, ou seja, Mulligan tenta expulsar os *demônios* de Dedalus e redimir sua “alma” (livrá-lo dos pensamentos ruins e da culpa apresentada anteriormente).

Complementando essa ideia, o episódio se encerra com três estrofes em latim pertencentes a um dos rituais fúnebres católico: a missa de réquiem¹³, que visa trazer o descanso aos mortos. Nesse sentido, ao aparecer o coro do réquiem, isso traz novamente à tona a morte da mãe, mas provavelmente porque a negação do pedido pode ter resultado em um *negócio inacabado* para o espírito da mãe, assim como o é para Stephen (que é assombrado por essa culpa). Tendo em vista que em o *Retrato do artista quando jovem* (2014) Dedalus, durante a adolescência, passa a seguir metodicamente os rituais católicos devido ao medo de que os pecados o conduzam ao inferno¹⁴, essa antiga crença pode ter voltado a assombrá-lo, inconscientemente, devido à possibilidade de a sua recusa não ter permitido o descanso ao espírito da mãe, que, em razão disso, pode estar no purgatório (revelado a ele pelos padres como uma versão mais amena do inferno).

Dentro dessa perspectiva, o que desperta o sentimento de culpa de Dedalus se liga ao fato de não ter feito uma última oração pela mãe, pois ele não quis se curvar diante de suas (des)crenças, mas acaba se curvando posteriormente pela culpa (ao obedecer, por exemplo, às convenções sociais pertencentes ao luto – vestir-se de preto). Contudo, isso não se deve ao fato de ele se arrepender de não ter feito a oração, mas sim ao medo da reprovação da mãe e

¹³ Do latim *requiem*; significa *descanso*.

¹⁴ Isso ocorre durante um retiro em seu colégio, no qual um dos padres explica o que ocorre com a alma pecadora que não se arrepende e/ou que constantemente está em pecado.

da possível *consequência* de não ter orado: quando ele confronta a mãe em “Circe”, Dedalus deixa explícito que ele precisa saber que não *ocasionou* a morte da mãe, pois, no fim das contas, não se arrepende pelo ato não executado (a oração), embora se atormente pela morte da mãe.

Nesse sentido, é válido ressaltar que, de acordo com Freud (1914), a consciência de culpa original deriva do medo do castigo dos pais e da perda de seu amor. Quando um filho perde o pai, muitas vezes é acometido por um sentimento de culpa e arrependimento, cuja raiz está na sensação de que a pessoa tem culpa na morte ou culpa de não ter sido uma boa pessoa para a que partiu. Essa recriminação obsessiva (FREUD, 1913) revela que as coisas positivas que a pessoa realizou para o ente querido quando este ainda vivia não servem para aplacar o seu tormento.

Freud (1930) define como mal a ameaça da perda do amor, ou seja, pensamentos ou atitudes que possam levar à perda do amor. Ao se perder o amor de alguém, a pessoa deixa de ser protegida e é exposta ao mal do mundo, como forma de castigo (como ocorre com Dedalus). Sendo assim, o medo de exercer o mal também é o medo de, a partir do julgamento moral, se perder do amor (sofrer recriminação). E é justamente por isso que podemos afirmar que Dedalus precisa ouvir da própria mãe em “Circe” que ele não teve culpa: quando ele não é reconfortado e, além de tudo, acusado, ele ataca o fantasma. Isso novamente confirma que o seu sentimento de culpa não se vincula ao arrependimento de não ter feito a oração, mas sim à reprovação da mãe.

Quando Mulligan compara o mar a uma mãe, como mencionado anteriormente, trazendo à tona a morte da mãe de Dedalus, ele chama o amigo para também ver o mar e fala, de maneira despreocupada, que Dedalus matou a mãe, que não custava nada ter feito uma última oração¹⁵. Além disso, Mulligan menciona que sua tia não gostaria que ele fosse amigo de Dedalus, embora não saiba que Simon Dedalus, pai de Stephen, também não gostaria que o filho fosse seu amigo.

A partir da opinião da tia de Mulligan, percebe-se que um dos motivos que levam Dedalus a ser recriminado por uma espécie de Superego coletivo (o que o torna um pária social dentro de uma sociedade católica) é a negação de um dos tabus mais importantes e primitivos: atender ao último pedido de um moribundo. Visto que uma das funções do Superego, segundo Freud (1930), é vigiar/fiscalizar o Ego a fim de censurá-lo/recriminá-lo quando necessário, o Superego coletivo, desenvolvido por meio do processo cultural dentro da sociedade, serve para julgar e recriminar ações vistas como dignas de censura, tais como a culpa atribuída a Dedalus pela morte da mãe (condenação pela sociedade).

Do ponto de vista psicanalítico, quem infringe o tabu é *tabuizado* por ser visto como *mau exemplo*, capaz de levar os outros a infringir o tabu: ou seja, essa pessoa se torna

¹⁵ Dedalus teve criação jesuíta, apesar de ser/parecer ser ateu.

contagiosa. Além disso, esse indivíduo é invejado por ter infringido aquilo que todos têm vontade de violar, mas respeitam devido à proibição. Esse indivíduo *tabuizado* desperta a ambivalência em seus companheiros, que se sentem tentados a também violar a proibição, mas têm medo de transgredi-la.

Desviou abrupto seus grandes olhos mirantes do mar para o rosto de Stephen.

— **A tia acha que você matou a tua mãe**, ele disse. **Por isso que ela não quer que eu me dê com você.**

— Alguém matou, Stephen disse lúgubre.

— Porra, Kinch, você podia ter se ajoelhado, quando a tua mãe moribunda pediu, Buck Mulligan disse. Eu sou hiperbóreo tanto quanto você. Mas só de pensar na tua mãe implorando com o último alento pra você se ajoelhar e rezar por ela. E você recusou. Tem alguma coisa sinistra em você...

Ele se interrompeu e de novo suave espumou a bochecha de lá. Um sorriso tolerante curvou-lhe os lábios.

— Mas um gracioso lindo! murmurou consigo mesmo. Kinch, o gracioso mais lindo de todos!

Barbeava-se rente e cuidadosa, em silêncio, seriamente (JOYCE, 2013, p. 100-101, grifo nosso).

Dedalus é acusado de matar a mãe por ter se negado a fazer uma última oração: é como se o desgosto ocasionado pela negação tivesse adiantado sua morte. Isso é algo tão chocante perante a sociedade que até Mulligan, que tem um ponto de vista religioso convergente com o de Dedalus, o considera sinistro por ter negado a oração. Esse *sinistro* que Mulligan não entende e que o faz fugir em uma nova frase bem-humorada também remete ao quão obscuro é o que realmente se passa com Dedalus (o que motiva suas atitudes). Nesse excerto percebemos que o ato é condenável não apenas da perspectiva religiosa, mas também, de certa forma, da familiar. Em outras palavras, o ato é visto como condenável por ser a negação de algo importante, no leito de morte, para uma das pessoas mais importantes na vida de alguém: a mãe.

Em contrapartida, apesar de Dedalus não realizar o pedido para não trair suas convicções e (falta de) crença, ele guarda o luto da mãe. Por exemplo, quando Mulligan diz que irá dar uma calça de riscas cinza ao amigo, Dedalus diz que não poderá usá-la (devido ao luto), o que leva Mulligan a debochar: “Ele não pode usar a calça, Buck Mulligan contou a seu rosto no espelho. Etiqueta é etiqueta. Mata a mãe mas não pode usar calça cinza.” (JOYCE, 2013, p. 101). Apesar da falta de convicções religiosas, Dedalus não consegue deixar de seguir o ritual social do luto, ou seja, apesar de ter quebrado o tabu de atender ao último pedido de um moribundo (e familiar), ele não consegue fazê-lo com o do luto, pois parece querer compensar o primeiro tabu quebrado. Nesse sentido, encontramos em Stephen o luto enquanto convenção social (como, por exemplo, se vestir de preto) e a tristeza derivada do luto enquanto estado (a perda da mãe). Apesar de a morte da mãe ter ocorrido há meses,

sua tristeza faz parecer que a perda foi recente (inclusive por ele se sentir desnortado em relação à perda do amor que lhe era direcionado pela mãe).

Para Mulligan, não faz sentido Dedalus ter quebrado o primeiro tabu e insistir no segundo, pois sua mãe já está morta. Em *Retrato do artista quando jovem* (2014) ocorre uma situação parecida quando a mãe de Dedalus ainda está viva: Stephen tem uma conversa com Cranly, seu amigo, sobre ter discutido com a mãe acerca do jejum da Páscoa, que pretendia não fazer por não ser algo pertencente às suas convicções. Frente ao que Dedalus diz, Cranly pergunta se ele ama a mãe, mas Stephen não tem certeza do que responder. Sendo assim, pergunta a Stephen se ele já amou alguém ao menos uma vez na vida, e ele responde que já tentou amar Deus, mas não conseguiu¹⁶. Cranly aconselha Dedalus a ceder ao pedido da mãe, pois não lhe custa nada, e diz que muitas pessoas têm dúvidas, inclusive religiosas, mas as superam ou as deixam de lado (JOYCE, 2014, p. 295). Em síntese, Cranly acaba se expressando da mesma forma que Mulligan: por mais que Dedalus não tenha mais convicções religiosas, não seria algo penoso atender aos pedidos da mãe (o jejum ou, no caso do *Ulysses*, a oração no leito de morte), sendo que Cranly ainda menciona que a única coisa certa no mundo é o amor materno. Entretanto, a partir da maneira como a conversa dos dois se desenvolve, percebemos que Stephen, na verdade, tem muitas dúvidas em relação à religião, e não tem realmente certeza se seus dogmas são verdadeiros ou falsos. Assim como insiste em seguir o ritual do luto, em *Retrato do artista quando jovem* (2014) Stephen também não comungava, por não ter certeza se a eucaristia seria ou não o corpo e o sangue de Cristo. Sendo assim, ao deixar de lado a vida devota para se render aos prazeres (e, possivelmente, não se confessar mais), ele não tem coragem de comungar estando cheio de pecados. Cranly aponta essa incoerência em seu comportamento, assim como Mulligan o faz em relação a ele ter negado a última oração, mas ainda respeitar o luto.

Nos dois casos (eucaristia e luto), Dedalus parece respeitar por temer algo (como um resquício do medo da danação e do inferno que o atormentavam na infância e início da adolescência). Entretanto, quando se trata de realizar os pedidos da mãe, ele coloca suas convicções acima de tudo e se nega a respeitá-los (já que esses pedidos envolvem fé e ele a perdeu), pois não parecem casos que vão *atingi-lo* diretamente (em relação ao medo sentido) e, portanto, parecem não ter importância para ele. Entretanto, a partir do momento em que há a perda real da mãe, Dedalus é

¹⁶ Como veremos mais adiante, o amor de Dedalus se dirige basicamente a ele mesmo, revelando uma personalidade narcísica, visto que o *amor* a Deus, na infância, estava vinculado ao medo do inferno. Já em *Ulysses*, o sofrimento pela perda da mãe se dá, em grande parte, pela perda do afeto materno dirigido a ele e o sentimento de orfandade (visto que ele nega a figura paterna).

atingido pelas consequências de sua insubmissão, o que também colabora com o seu sentimento de culpa – e relativiza essa falta de importância mencionada anteriormente.

Em síntese, percebe-se que há certa dificuldade, para Stephen, em iniciar o processo de superação da perda da mãe, não necessariamente por ele ter perdido alguém que amava, mas sim por ter perdido alguém que o amava, ou seja: o problema maior não é a perda do objeto amado, para quem ele direcionava afeto, mas sim a perda de alguém que o amava e deixou de direcionar afeto a ele. E é nesse ponto que detectamos em Dedalus traços narcisistas. Antes de prosseguirmos, é necessário esclarecer que, segundo Freud (1914), o narcisismo é, de maneira simplificada, o resgate da figura idealizada de si próprio erigida na infância. Nesse sentido, narcisismo seria uma alocação da libido e, ao mesmo tempo, um complemento libidinal do egoísmo que busca a autopreservação (FREUD, 1914, p. 14).

Já em relação aos modelos de amor, Freud (1914, p. 36) aponta que um indivíduo pode amar, conforme o tipo narcísico: o que ele é, foi ou gostaria de ser; e a pessoa que foi parte dele mesmo. Nesse caso do *o que gostaria de ser*, o indivíduo tem a libido narcísica direcionada ao seu Ego Ideal, erigido ainda na infância, que serve de parâmetro para medir o Eu atual. Dessa forma, ao Ego Ideal é dirigido o amor a si mesmo, surgido e desfrutado na infância pelo Ego Real, que não quer se privar desse prazer desfrutado na infância, embora isso possa ter sido abalado, na vida adulta, pelas admoestações ocorridas durante seu desenvolvimento, o que leva o indivíduo a buscar um ideal do Ego (FREUD, 1914, p. 40). Entretanto, essa formação ideal aumenta as exigências sobre o Ego, o que favorece a repressão e, quando esse ideal é frustrado, a insatisfação se transforma em consciência de culpa (angústia social), que deriva primeiramente do medo do castigo dos pais na infância e, conseqüentemente, da perda do amor de ambos.

No caso de Dedalus, como observaremos ao longo da análise, há esse amor direcionado ao seu Ego Ideal (o que ele gostaria de ser ou acredita ser) e o amor à falecida mãe, que aparece como uma extensão do amor dirigido a si mesmo. Aqui é válido ressaltar que, segundo Freud (1914), o amor-próprio sofre uma dependência da libido narcísica, de forma que se pode afirmar que a satisfação da escolha narcísica do objeto está em ser amado (FREUD, 2014, p. 45).

Normalmente, há a necessidade de a psique ultrapassar o narcisismo e dirigir a libido a outros objetos, pois o amor dirigido aos outros é necessário para que não se adoça, embora haja um forte egoísmo que tente proteger o indivíduo do adoecimento que também pode provir desse amor (autopreservação). Segundo Freud (1914, p. 29), “é inevitável adoecer, quando, devido à frustração, não se pode amar”. Como percebemos na análise anterior, Dedalus não sabe ao certo se alguma vez realmente amou na vida, e é perceptível que ele não

está bem. Além disso, segundo Freud (1914), a percepção da incapacidade de amar tem efeito rebaixador no amor-próprio, motivo pelo qual encontramos certo embate em Dedalus entre seu orgulho e a decepção consigo mesmo, além, é claro, de autocomiseração.

Já no que diz respeito ao relacionamento de Stephen e Mulligan, a forma descompromissada e, de certa forma, insensível com que o último fala da morte da mãe de Stephen aponta como ele a encara como algo natural e sem muita importância, principalmente porque não passou pelo luto materno. Sendo assim, ele acha que compreende profundamente Dedalus, pois ambos são despidos das crenças religiosas e, como Dedalus colocou suas convicções acima do último pedido da mãe, Mulligan acredita que o amigo encara a morte da própria mãe como ele próprio encara.

No trecho a seguir, em que Mulligan acha erroneamente que Dedalus está desgostoso com ele por causa de Haines, é possível perceber o constrangimento de Mulligan quando este descobre que, na verdade, Stephen está ofendido pela forma vulgar como este comunicou à própria mãe a morte da sua. Todavia, logo em seguida ele utiliza como justificativa o fato de ver gente morrendo todos os dias (pois Mulligan é um estudante de medicina) e de que a morte é uma etapa natural. Dessa forma, fica extremamente claro que ele encara a morte como uma piada, algo estúpido, e acreditava que Dedalus partilhasse de sua visão (de que a morte é algo banal). Além disso, se ele, que era filho, se recusou a atender o último pedido da mãe, como poderia ficar bravo com Mulligan por este não prantear a morte de sua mãe (e por banalizá-la)? Mulligan não compreende que a morte de um desconhecido seja diferente da morte de um ente querido, principalmente a mãe, e por isso falha em compreender o momento difícil pelo qual Stephen está passando.

— Deixe que fique, Stephen disse. Não há nada de errado com ele, é só à noite.

— Então o que é? Buck Mulligan perguntou impaciente. Vomita de uma vez. Eu sou bem franco com você. O que é que você tem contra mim agora?

[...]

Stephen, deprimido pela própria voz, disse:

— Você lembra o primeiro dia em que eu fui à sua casa depois da morte da minha mãe?

Buck Mulligan fechou rápido a cara e disse:

— O quê? Onde? Eu não me lembro de nada. Eu só lembro ideias e sensações. Por quê? O que foi que aconteceu pelo amor de Deus?

— Você estava fazendo chá, Stephen disse, e eu cruzei o patamar para buscar mais água quente. A sua mãe e uma visita saíram da salada. Ela perguntou quem estava no seu quarto.

— É? Buck Mulligan disse. O que foi que eu disse? Eu não lembro.

— Você disse, Stephen respondeu, *Ah, é só o Dedalus; a mãe dele morreu estupidamente.*

Um rubor que o fez parecer mais jovem e mais atraente subiu à bochecha de Buck Mulligan.

— Eu disse isso mesmo? ele perguntou. E daí? O que é que tem?

Ele se livrava nervoso de seu constrangimento.

— E a morte é o quê, ele perguntou, a da tua mãe ou a tua ou a minha? Você viu só a tua mãe morrer. Eu vejo gente apagando todo dia na Mater e no Richmond e cortada em tripas na sala de vivisseccção. É uma coisa estúpida e só. Simplesmente não importa. Você não quis se ajoelhar pra rezar pela tua mãe no leito de morte quando ela pediu. Por quê? Porque você tem o maldito do sangue jesuíta, só que injetado ao contrário. Pra mim é tudo uma piada, e estúpida. Os lobos cerebrais dela não estão funcionando. Ela chama o doutor sir Peter Teazle e colhe amoresperfeitos da colcha. É animar a coitada até acabar tudo. **Você contrariou o último desejo dela à beira da morte e ainda assim se aborrece comigo porque eu não sou gemebundo que nem uma carpideira contratada no Lalouette.** É um absurdo! Digamos que eu tenha dito isso. Eu não quis ofender a memória da tua mãe. O discurso o levava à coragem. **Stephen, cobrindo as feridas escancaradas que as palavras lhe deixaram no peito, disse muito friamente:**

— Eu não estou pensando na ofensa à minha mãe.

— Em quê, então? Buck Mulligan perguntou.

— Na ofensa a mim, Stephen respondeu.

Buck Mulligan girou nos calcanhares.

— Ah, sujeitinho impossível! exclamou.

Ele se afastou veloz seguindo o parapeito. Stephen manteve seu posto, olhando por sobre o mar calmo na direção do promontório. **Mar e terra escureciam. Seu sangue pulsava nos olhos, velando-lhes a vista, e ele sentia a febre de seu rosto** (JOYCE, 2013, p. 104-105, grifos nossos).

A partir dessa citação, percebe-se que Dedalus não se importa, de fato, com Haines, pois, como visto anteriormente, no luto a pessoa se desliga do mundo externo, exceto das coisas ligadas ao falecido (motivo que o leva a não se indispor com Mulligan por causa do inglês, que se torna irrelevante frente à ofensa feita por Mulligan há meses).

Levando em consideração o excerto, Dedalus não mente completamente quando fala que não pensa na ofensa dirigida à mãe, mas sim a ele, pois, como mencionado, o foco de seu sofrimento é, em grande parte, a sua própria dor. No último trecho destacado no excerto, percebemos novamente a escuridão recaindo sobre a paisagem (como quando a nuvem cobre o mar e o deixa em um verde *mais profundo*). Nesse ponto, novamente Dedalus volta a se recolher no sofrimento de seu luto e a se fechar para Mulligan, ao mesmo tempo em que tenta conter a raiva que está sentindo do amigo.

Dessa forma, pode-se concluir que o real distanciamento que Dedalus realiza nesse dia, de sair da torre e se afastar de Haines e Mulligan, é motivado pelas palavras ofensivas de Mulligan (que não percebe a ofensa e nem sequer repara, realmente, no sofrimento do amigo nos últimos meses), e não por Haines.

No segundo trecho destacado na citação, percebe-se que a forma como Mulligan se justifica serve apenas para machucar ainda mais Dedalus, que tenta se fingir de forte. Em outras palavras, Dedalus diz se sentir ofendido como amigo, mas pode estar ofendido tanto por isso quanto pela banalização da morte da pessoa que mais o amou. A conversa, nesse sentido, serve para distanciar os dois ainda mais, ao invés de resolver o problema. No episódio 7, “Éolo”, Dedalus ainda pensa nas palavras de Mulligan (*a mãe dele morreu estupidamente*),

confirmando o quanto o episódio (e a posterior discussão) o incomodam. Isso provavelmente contribui para Dedalus se sentir ainda mais sozinho sem a mãe, e exaltar a falta que ela faz.

No episódio 9, “Cila e Caríbdis”, Dedalus e Mulligan voltam a se encontrar. Antes de isso ocorrer, Dedalus lembra que Mulligan está com seu telegrama¹⁷, o que, teoricamente, tornaria necessário um novo contato (JOYCE, 2013, p. 337). Entretanto, ele quer evitar esse contato, pois a relação entre eles, para Stephen, já foi rompida (embora Mulligan ainda não tenha consciência disso). Quando Mulligan aparece (JOYCE, 2013, p. 355), ele abre um sorriso antes de mostrar o telegrama a Dedalus. A partir disso, os dois estabelecem um diálogo (que tende mais para um monólogo de Mulligan) e Stephen chega a rir em um momento das graças do amigo (embora isso ocorra, provavelmente, por Dedalus estar embriagado durante o episódio, como veremos na próxima subseção).

Apesar da conversa, Dedalus não parece tê-lo perdoado, tanto que tenta se esquivar para não acompanhar Mulligan, enquanto internamente pensa em seu riso e que ele (Mulligan) é um palhaço – no sentido pejorativo (JOYCE, 2013, p. 377). É válido ressaltar que Dedalus, apesar de desejar romper com Mulligan, sente um grande carinho pelo amigo, maior do que ele poderia imaginar. Além disso, no final do episódio, ele precisa de sua ajuda para sair da biblioteca devido à embriaguez. Após isso, há a segunda separação dos dois¹⁸, que Stephen pensa que será definitiva (afinal, no episódio 14 ambos estão juntos novamente, na maternidade, local em que Mulligan toma consciência do rompimento da amizade dos dois), sendo que quem realiza essa separação simbólica é Bloom, que passa entre eles.

Retornando ao primeiro episódio, a constante repetição de Mulligan sobre Dedalus ter se negado a fazer uma última oração e ter *matado* a mãe também contribui para afastá-los ainda mais, visto que Mulligan está mexendo na ferida de Dedalus e contribuindo para intensificar o sentimento de culpa. É possível perceber isso porque a memória de culpa de Stephen aparece explicitamente logo depois de Mulligan falar que a tia não queria que eles fossem amigos, pois ele havia matado a própria mãe. Após a conversa, faz-se um pouco de silêncio e Dedalus começa a refletir:

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**

¹⁷ No fim do primeiro episódio, Mulligan combina com Dedalus de se encontrarem para almoçar, mas isso não ocorrerá (e Dedalus enviará um telegrama cancelando o compromisso).

¹⁸ “Separação. O momento é agora. Onde então? Se Sócrates deixar sua casa hoje, se Judas sair hoje à noite. Por quê? Jaz no espaço o que a seu tempo me espera, inelutavelmente. Minha vontade: a vontade dele que me arrosta. Mares por entre.” (JOYCE, 2013, p. 380).

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 a seu lado. O anel de baía e horizonte continha opaca massa verde de líquido. Uma vasilha de porcelana branca ficara ao lado de seu leito de morte contendo a bile verde estagnada que ela arrancara do fígado podre em ataques de vômito em altos gemidos. (JOYCE, 2013, p. 100-101, grifos nossos).

Stephen sonha com a mãe, que vem reprová-lo pela sua última atitude e condená-lo. Nos trechos destacados no excerto supracitado percebemos os elementos mórbidos que invocam o luto, dentre os quais novamente aparece o mar. O espírito vem atormentá-lo, reprová-lo por meio do silêncio, ao mesmo tempo em que as *cinzas úmidas* invocam as lágrimas que derivam do sofrimento tanto da mãe quanto dele.

Freud (1913, p. 92) aponta que os espíritos (e demônios) são apenas projeções das emoções do indivíduo. A partir de concepções primitivas, concebe-se a morte como o pior castigo possível ao ser humano, sendo que a partir disso se criou uma crença de que o morto assombra o vivo por estar infeliz com a sua condição. Nessa visita do fantasma da mãe, há uma analogia com o fantasma do pai de Hamlet (que busca o filho por estar insatisfeito com seu destino e para buscar vingança contra o seu assassino), algo bastante simbólico, dado que Dedalus parece se identificar com a figura *melancólica* da personagem shakespeariana, além de apreciar a obra em que ela aparece. A insatisfação do *fantasma* da mãe, todavia, dirige-se ao próprio filho, diferente do que ocorre com Hamlet.

Posto que os rituais são uma forma de amenizar a irritação do espírito, podemos compreender o fato de Dedalus seguir o ritual social do luto como uma forma de compensação pelo outro tabu quebrado, a fim de satisfazer a mãe que partiu. O rompimento do tabu, para ele, provavelmente impediu o *espírito* da mãe de *descansar em paz* (e, dentro dessa perspectiva, esse *espírito* o atormenta). No trecho a seguir, podemos ter uma noção melhor de como Dedalus se sente atormentado pelo *espírito* da mãe:

Lembranças tomavam seu cérebro que cismava. O copo de água da torneira da cozinha quando ela recebera o sacramento. Uma maçã sem coração, cheia de açúcar mascavo, assando para ela no fogão em uma noite escura de outono. Suas unhas desenhadas vermelhas do sangue dos piolhos esmagados das camisas das crianças.

Em um sonho, calada, viera-lhe ela [...].

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 esbatendo-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 virginum chorus excipiat.*

Assombração! Mascador de cadáveres!

Não, mãe. Deixe-me estar e me deixe viver.

— Kinch, ó de bordo!

A voz de Buck Mulligan cantava de dentro da torre. Ela se aproximou pela escadaria, chamando de novo. **Stephen, tremendo ainda com o grito de sua alma, ouviu quente luz do sol corrente e no ar atrás de si palavras amigas.**

— Dedalus, desce, como um bom lerdinho. O café da manhã está pronto. O Haines está pedindo desculpa por ter acordado a gente de noite. Está tudo bem (JOYCE, 2013, p. 106-107, grifos nossos).

A mente de Dedalus, nesse trecho, passa a divagar sobre a infância ao lado da mãe. Em seguida, ele começa a rememorar o sonho que teve com a mãe, que veio a ele em espírito (ou seja, *voltou* dos mortos), sendo que o espírito agonizante e perturbado da mãe o faz reviver o momento em que todos estavam ajoelhados para orar por ela e ele se recusou, apesar de seu olhar de súplica. O espírito, no sonho, reconhece o seu abalo, mas após a oração em latim, parece que a culpa da morte recai sobre Dedalus, e ele próprio se sente acusado pelo fantasma da mãe. Sendo assim, a parte reprimida da ambivalência emocional, também presente no tabu, que demoniza o espírito para não admitir a satisfação do vivo pela morte do ente querido, aqui se revela de maneira brutal, sendo o vivo a assombração do morto por ter desejado/causado sua morte. Todavia essa acusação brutal (que ocorre no sonho) ainda assim é negada por Dedalus: ele não desejou a morte da mãe, não quis causá-la e não teve culpa (*não, mãe*). O *deixe-me estar e me deixe viver*, entretanto, abre possibilidade para uma nova interpretação acerca de Dedalus, que veremos mais claramente em “Circe”, quando ele confronta o fantasma da mãe: o espírito da mãe parece querer *dobrá-lo* e que ele se arrependa e reconheça o erro; mas Dedalus nega-se a se submeter a isso, assim como ocorrerá em “Circe”, ou seja, ele ainda não abre mão do orgulho, embora deseje a confirmação de que a culpa não foi sua, pois seu luto não o permite viver adequadamente. Afinal, como afirma Galindo (2016, p. 83), “o orgulho, e não a concupiscência, afinal, é o maior pecado de Dedalus”.

Por fim, Dedalus parece mergulhar novamente no sonho, mesmo estando acordado, e parece temer que o espírito da mãe o leve ou que esse sentimento de culpa e solidão nunca passe. Quando Mulligan percebe que o amigo está divagando, chama-o novamente à realidade, espantando a *nuvem* que o atormenta (juntamente com a luz do sol). Dessa forma, a voz de Mulligan e a luz do sol o resgatam das trevas do sonho, embora ele retorne ainda abalado.

No segundo episódio, “Nestor”, Dedalus retoma as reflexões sobre a morte da mãe e o amor materno. O episódio se inicia com Dedalus diante de uma classe de garotos, dando uma aula de Literatura e História, embora ele não esteja realmente prestando a atenção na aula que ministra. No término da aula (como se trata de uma quinta-feira, os alunos lembram que a aula acaba mais cedo), apenas um aluno permanece para tirar dúvidas com ele, enquanto os demais vão para a Educação Física.

Dedalus começa a observar o menino por uma ótica ao mesmo tempo condescendente e depreciativa. Esse menino, Sargent, é um aluno *fraco*, mas Dedalus age de maneira atenciosa com ele. Diferente da forma como vinha conduzindo a aula, ele dá a atenção necessária a esse aluno, querendo saber se ele realmente entendeu o que precisou refazer (ao invés de meramente assinar para confirmar que ele refez o que o diretor da escola, o Sr. Deasy, tinha mandado). Enquanto os demais alunos despertam a apatia de Dedalus (ou até certa inveja) por apresentarem uma boa condição de vida, Sargent, aos seus olhos, não só parece frágil como essa fragilidade remete à pobreza que lembra o próprio Dedalus das privações que começou a passar ainda na infância, quando o pai começou a perder dinheiro.

Apesar de ver Sargent como um ser fraco, incapaz e inútil, Dedalus imagina que ele foi amado e protegido por uma pessoa: a mãe. Como mencionado acima, o menino se torna um espelho do que o próprio Stephen foi, pois além do que já foi dito, ele agora se vê refletindo sobre o papel materno, algo que também traz à tona a culpa por ele não ter atendido ao último pedido daquela que o teria amado incondicionalmente¹⁹. A forma como ele vê o aluno pode ser encarada como um momento de empatia, mas se aproxima mais do narcisismo, visto que Dedalus se projeta no aluno de maneira depreciativa – ambos são inúteis e foram salvos pelas mãos de serem *pisoteados* pelo mundo (JOYCE, 2013, p. 129).

Sendo assim, a culpa que ele sente no período do luto aparece numa proporção maior nessa cena, pois Dedalus lembra de sua ligação com a mãe na infância e, devido a todos os problemas por que passa ao longo do dia, isso sublinha a ideia de que sem ela ele está sozinho no mundo:

Sargent, único que restara, adiantou-se lento, mostrando um caderno aberto. O cabelo emaranhado e o pescoço esquelético prestavam testemunho de despreparo e atrás de seus óculos nevoentos olhos fracos erguiam-se, súplices. Em sua bochecha, fosca e exangue, repousava suave uma mancha de tinta, atamarada, úmida e recente como rastro de lesma.

[...] ²⁰

Stephen tocou as bordas do caderno. **Inutilidade.**

— Você entendeu como é que faz agora? Ele perguntou.

— Do onze ao quinze, Sargent respondeu. O senhor Deasy falou que eu tinha que copiar do quadro, professor.

— Você consegue fazer sozinho? Stephen perguntou.

— Não, senhor.

Feio e inútil: pescoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um leito 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.

¹⁹ Isso ocorre quando ele se lembra que a sua mãe, que também o salvou de ser pisoteado pelo mundo, já se foi, como é possível perceber no terceiro destaque do excerto das páginas 128 e 129. Essa imagem da mãe salvadora, entretanto, parece muito mais uma imagem idealizada do que a verdadeira imagem da mãe, algo que é possível perceber ao se analisar a infância de Dedalus mostrada em *Retrato do artista quando jovem* (2014).

²⁰ Há uma supressão por que Dedalus relembra o sonho em detalhes, como já o tinha feito anteriormente.

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 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 tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu:** e numa charneca sob estrelas piscantes uma raposa, catinga carmim da rapina no couro, com impiedosos olhos cintilantes raspava a terra, ouvia, raspava a terra, ouvia, raspava e raspava.

Sentado ao lado dele Stephen resolveu o problema. Ele prova por álgebra que o fantasma de Shakespeare é avô de Hamlet (JOYCE, 2013, p. 128-129, grifos nossos).

O amor materno, aqui, aparece como algo tão elevado que é capaz de acolher e salvar a pior das criaturas. Quando Dedalus passa a aproximar o seu Eu da infância de Sargent ele se coloca como uma criatura pior ainda, visto que foi ingrato a esse amor elevado. A partir de *ela* (a mãe de Dedalus) *não era mais*, ele volta a se recriminar pela morte da mãe e, a partir da elevação que faz do amor materno, Dedalus pensa que este é a única coisa real e verdadeira na vida (e para a qual sente não ter dado o devido valor).

Entretanto, na citação a seguir, referente ao *amor matris*, fica ambíguo se a preocupação de Stephen se dirige ao amor da mãe (amor subjetivo; amor pelos filhos²¹) ou ao amor pela mãe (amor objetivo), visto que ambas as traduções são possíveis para o latim:

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. Longe demais por que possa pôr-lhe a mão uma vez ou levemente. A minha está distante e a dele secreta como nossos olhos. Segredos, sílices silentes, repousam nos palácios escuros de ambos nossos corações: segredos exaustos de sua tirania: tiranos desejosos de se ver destronados. A conta estava pronta (JOYCE, 2013, p.129-130, grifo nosso).

A imagem que se faz da figura materna, nesse excerto, é idealizada. A mãe não apenas é a pessoa que mais ama o seu filho, como também é quem esconde do mundo suas imperfeições (pois tenta negá-las). Isso se dá, em parte, devido ao fato de o amor ao filho se originar do amor narcísico, ou seja, o filho é uma extensão da mãe. Nesse sentido, vista a culpabilização que envolve a reflexão de Dedalus ao longo do episódio, a preocupação com o amor do filho pela mãe se torna plausível, já que, de certa forma, ele pensa que aquele amor materno idealizado não foi correspondido (no caso dele) na mesma proporção. Essa ambiguidade mostra a complexidade dos sentimentos de Dedalus ligados à perda da mãe, pois a culpabilização por não ter *correspondido devidamente* está ligada ao já mencionado sofrimento pela perda do amor

²¹ É válido ressaltar que o amor dirigido aos filhos é o amor narcísico deslocado para a criança (amor objetal).

que lhe era direcionado, e não de fato à perda do objeto amado, o que ressalta ainda mais a lacuna entre esse amor da mãe e amor pela mãe que aparece em suas reflexões.

Já no episódio 3, “Proteu”, em que acompanhamos o primeiro monólogo interno da obra (o de Dedalus), há o confronto de diversos pensamentos relacionados ao seu sofrimento. Enquanto caminha pela praia, ele reflete sobre várias coisas do seu passado em uma tentativa de compreender o seu presente e a si mesmo. A caminhada pela praia é a *caminhada* pela sua própria vida a partir da reflexão, sendo o seu momento presente consumido pelo passado, algo que pode ser compreendido pela metáfora das pegadas deixadas na areia, que são as marcas que podem sumir da consciência, mas permanecem no inconsciente (muitas vezes, causadoras da angústia). Essas pegadas, entretanto, são apagadas pelo mar logo em seguida (representando a efemeridade do presente), já que o presente se converte em passado rapidamente. Do ponto de vista psicanalítico, as pegadas apagadas pelo mar representam o objeto perdido e, portanto, a libido sem direcionamento – o mar, nesse sentido, é tanto a morte quanto o mundo externo que tira a mãe de Dedalus (e que por ele é tão temido). Além disso, encontramos certos pontos de intersecção entre o passado e esse *presente*, como, por exemplo, quando Dedalus se lembra de quando recebeu o telegrama do pai avisando que a mãe estava à beira da morte e, junto a isso, lembra as palavras de Mulligan sobre a tia ter falado que ele matou a mãe. Dentro dessa perspectiva, Mulligan contribui para tornar ainda mais prementes a culpa e a dor: “Mãe morrendo volte pai. A tia acha que você matou a tua mãe. É por isso que ela não quer.” (JOYCE, 2013, p. 148).

Já quando se lembra da infância e da adolescência, Dedalus reflete sobre como era sua relação com a religião, que em *Retrato do artista quando jovem* (2014) aparece mais ligada ao medo e à vergonha do que à fé, como é possível perceber no seguinte excerto do terceiro episódio: “Você era formidavelmente pio, não era? Você rezava à Virgem Santa para não ficar com o nariz vermelho.” (JOYCE, 2013, p. 145). Desde jovem, Dedalus parecia ter problemas em aceitar os dogmas religiosos sem questionamentos, mas o medo de pecar ao questioná-los o mantinha fiel aos ritos. Durante a adolescência Stephen até chega a considerar a ideia de virar padre, mas apenas pela importância e o respeito atribuídos a essa figura na Irlanda (ou seja, devido ao seu narcisismo). Em outras palavras, ele considerava apenas o quanto seria respeitado e admirado na posição de sacerdote, mas passou a desconsiderar a ideia ao se lembrar dos deveres de um padre e de como ele precisaria se adequar a diversas atividades cotidianas²².

²² Essas considerações acerca do interesse de Dedalus em se tornar padre não se encontram em *Ulysses*, mas em *Retrato do artista quando jovem* (2014), obra em que também é abordada a libertação (e a alegria que deriva dela) de Dedalus dos “deveres religiosos” (momento a partir do qual ele começa a aproveitar os prazeres da vida e, de certa forma, a se afastar dos pais).

Durante o monólogo fica ainda mais evidente o narcisismo de Dedalus, pois durante esses três primeiros episódios do livro o que aparece predominantemente é a sua culpa, sendo raras as vezes em que a doença ou o sofrimento da mãe vêm à tona. É assim que o interesse do enlutado, que se dirige apenas para o que tem relação com o ente perdido, acaba se voltando, no caso de Dedalus, para si mesmo (diferindo, nesse ponto, da teoria freudiana), pois o foco de sua dor é ele próprio.

Nesse sentido ele sofre mais por si mesmo do que pela mãe. Ele se apoia no luto da mãe para justificar as próprias falhas (por exemplo, beber por causa da mãe) e recriminar o pai (com quem não tem uma boa relação e que, devido às semelhanças, torna-se um espelho insuportável de seus próprios defeitos). Além disso, Dedalus também sente uma forte autopiedade, visto que se considera um coitado, sozinho no mundo, que perdeu a única pessoa que o amava. Aqui entra outro aspecto importante em relação à personagem: seu complexo com a falta de amor torna latente também a ausência do amor feminino.

De maneira resumida, o sofrimento do luto de Dedalus se encontra predominantemente no fato de ele ter perdido alguém que o amava incondicionalmente, e não em perder alguém que ele amava. No momento da oração, ele coloca suas convicções acima de tudo; no luto, coloca o seu sofrimento acima de tudo. Em outras palavras, Dedalus geralmente se coloca na posição de mártir, sendo o seu sofrimento colocado acima até da morte da mãe (e o verdadeiro foco do seu luto).

Apesar do que foi exposto até aqui, ao longo do episódio percebemos que Dedalus *foge* dos pensamentos que o atormentam de uma forma semelhante à de Bloom, mas tendendo para divagações intelectuais. Ao ver duas senhoras de longe e imaginar se elas seriam parteiras, ele passa a pensar em nascimento, umbigo e pecado original (algo que o atormentou muito em sua infância), o que o leva a pensar rapidamente nos pais e logo a desviar seus pensamentos para a discussão teológica em que está internamente imerso.

Para complementar o conceito de alma lançado por Dedalus, e também para compreender melhor a metáfora embutida ao longo de todo o episódio, podemos recorrer à filosofia aristotélica. Aristóteles (2013) explora as diversas concepções clássicas que definem a alma como movimento. Na sua concepção, uma das propriedades da alma é o movimento da imaginação e dos desejos e, conseqüentemente, do raciocínio (para se atingir o que se deseja). Nessa perspectiva o raciocínio se move a fim de atingir um entendimento, como ocorre no episódio. Sendo assim, pode-se encarar aqui a alma como a própria movimentação inconsciente, já que a concepção freudiana entrelaça a noção de alma à psique. A partir disso, temos diversos movimentos no episódio, como já mencionado, que criam elos entre a movimentação física e espacial (a caminhada na praia), a psíquica (o turbilhão de pensamentos ao longo da caminhada) e a temporal (as reflexões sobre o passado para compreender o presente).

A partir do trecho “Você acha escuras as minhas palavras. A escuridão está na nossa alma, você não acha? Mais flautado. Nossas almas, lacerultrajadas por nossos pecados, agarram-se mais ainda a nós, uma mulher a seu amante agarrada, quanto mais, mais.” (JOYCE, 2013, p. 156), Dedalus faz a observação de que o que se enxerga (seja no outro ou no mundo) é influenciado pelo que está dentro da própria pessoa. Nesse sentido, o que influencia a visão de Dedalus é o seu próprio sofrimento e a sua culpa, não necessariamente a morte da mãe, sendo que a escuridão de sua alma (e o seu *pecado*) o fazem se voltar ainda mais para o seu próprio Ego: “Projeto esta sombra finada de mim, formumana inelutável, chame de volta. Infinda, seria minha, forma de minha forma? Quem me observa aqui? Quem em que mundo em que tempo lerá essas palavras escritas? Signos em campo branco.” (JOYCE, 2013, p. 156). Por outro lado, quando pensa na morte da mãe e na sua última súplica, ele se vê como alguém que era incapaz de salvá-la e, por isso, apenas ficou assistindo. A mãe, nesse caso, aparece como alguém que clama (pelo olhar) ser salva de um afogamento por quem não sabe nadar:

O homem que se afogou há nove dias em Maiden’s Rock. Estão esperando por ele agora. A verdade, vomita de uma vez. Eu ia querer. Eu ia tentar. Eu não sou um grande nadador. Água fria mole. Quando eu pus o rosto nela na vasilha em Clongowes. [...]
[...] Está vendo a maré afluindo rápida por toda parte, amortalhando os baixios de areias, rápida, tondeconchacacau? Se eu tivesse terra embaixo dos pés. Quero que a vida dele seja ainda dele, minha a minha. Um homem que se afoga. Seus olhos humanos clamam a mim em meio ao terror de sua morte. Eu... com ele juntos para o fundo... eu não pude salvá-la. Águas: morte amarga: perdida. (JOYCE, 2013, p.152-153).

Nessa passagem Dedalus para por um instante de caminhar, pouco antes de ver um cachorro morto, e isso faz com que seus pés se afundem um pouco na areia. Esse afundar, entretanto, remete a seus problemas: à morte da mãe, à solidão de sua orfandade (por negar o pai), à quebra da amizade com Mulligan, à ausência do amor feminino, à atual situação sem lar. Em outras palavras, esse *afundar* traz à tona seus medos e, de certa forma, o *afoga* (remetendo ao seu medo da água). Isso evoca a lembrança do homem afogado resgatado por Mulligan, numa ação que Dedalus admite que, por não ser herói, jamais conseguiria replicar. Essa incapacidade também lembra o fato de ele não ter resgatado a mãe por meio da oração (lembrando que isso, de um ponto de vista religioso, pode ter acarretado o não descanso de sua alma), ou seja, estendido a mão para a mãe que se afogava, o que faz com que a lembrança que ele tanto quer evitar volte a emergir em sua mente. Quando pensa no homem sendo salvo por ele, ele imagina ambos indo para o fundo e se afogando, e esse *ele* também pode remeter ao pai, de quem se afastou, e que provavelmente o levaria para o fundo devido ao alcoolismo, como fez com os outros filhos.

Ao contrário de Bloom, que é bastante higiênico, Dedalus não toma banho há meses, como visto anteriormente. Nesse sentido, pode-se encarar a aversão de Dedalus à água como a projeção de algo inconsciente relacionado à morte da mãe, pois ele não toma banho desde outubro do ano anterior (e isso começou após a morte da mãe). De certa maneira, é como se Dedalus permanecesse no raso de seu sofrimento, com medo de mergulhar e, conseqüentemente, se afogar nesse mar de sentimentos. Isso pode ser interpretado como a não exploração efetiva do problema, ou seja, a ausência de uma tentativa de entender também o que está inconsciente, motivo pelo qual ele ficará no *raso*, apenas no nível consciente.

Para compreender melhor essa ideia, aqui se faz necessário retomarmos o tabu e a ambivalência emocional, mais especificamente as restrições obsessivas impostas pela neurose. As proibições obsessivas acarretam certas renúncias e limitações de vida. Entretanto, Freud (1913, p. 23) aponta que estas limitações podem ser canceladas mediante a realização de certos *rituais* que têm caráter de expiação, penitência, limpeza. A mais comum, segundo o autor, é a mania de lavagem (lavagem obsessiva), algo que encontramos em Bloom, mas de que Dedalus tem pavor. No caso de Dedalus, isso pode ser interpretado como o não merecimento do perdão, que poderia ser dado apenas pela mãe, o que o faz se privar dessa limpeza (expiação).

Em *Retrato do artista quando jovem* (2014), há um momento em que Stephen, assim que se *liberta* do medo da religião, chega em casa em um horário inadequado e pede para prepararem seu banho²³. A mãe o ajuda, esfregando seu pescoço. Nessa cena, é a mãe que ajuda a tirar sua *imundície* (que é física, mas também *moral*, já que ele decidiu se render aos prazeres terrenos e deixar a religião de lado). Contudo, não há mais como a mãe limpá-lo/resgatá-lo dessa forma, ou seja, ele fica imundo desde a sua morte, pois não há mais como ele ser perdoado.

O turbilhão de pensamentos de Stephen se alivia por um instante quando ele passa a observar o cachorro, o homem e a mulher na praia. E isso conduz ao fim do episódio, em que toda a dor e medo aqui revelados culminam no extravasamento por meio da (provável) masturbação (como ocorrerá com Bloom no final da tarde), quando Dedalus está escondido atrás das pedras: “Tocar-me. [...] Ah, tocar-me logo, agora. [...] Estou quieto aqui sozinho. Triste também. Toque. Tocar-me. [...] Estou preso nessa ardente hora de Pan. [...] Longe vai a dor”. Outra interpretação possível para essa cena é que aqui retorna a questão da ausência do amor: após se lembrar da morte da mãe e refletir se algum dia voltará a ser amado da mesma

²³ “- Bem, me parece ser um caso perdido, disse, quando um universitário está sujo a ponto de precisar que a mãe o lave.
- Mas você bem que gosta, disse Stephen com a voz calma.” (JOYCE, 2014, p. 213).

forma por alguém, ele cede ao autoerotismo como forma de aliviar as tensões – Dedalus tenta, pela primeira vez, fugir de seu sofrimento por meio do prazer.

Como veremos na próxima seção, essa fuga do desprazeroso e a busca pelo prazer são inerentes ao comportamento humano, pois o Id não sabe lidar com o desconforto e apenas quer o prazer. No caso da análise a seguir, a fuga se dá por meio da embriaguez.

2.1.2 O Sofrimento de Dedalus a Partir de uma Análise da Vida e Obra de Shakespeare

Como abordado nas subseções anteriores, as referências a Shakespeare aparecem com bastante frequência ao longo da obra, principalmente nos episódios de Stephen. Contudo, o episódio em que Shakespeare aparece de maneira central é “Cila & Caríbdis”, em que Dedalus vai até à biblioteca para dar uma espécie de palestra sobre Shakespeare, a partir da qual se estabelece uma discussão sobre o autor e sua obra.

Para entender melhor o que houve até esse momento na obra, precisamos retornar um instante ao sétimo episódio, “Éolo”. Nele, Bloom vai até o jornal para negociar a publicação de um anúncio e Dedalus vai para tentar a publicação de um artigo a respeito de uma possível cura para a febre aftosa, que lhe foi entregue naquela manhã pelo diretor da escola em que trabalha, o Sr. Deasy. Os dois só têm, em termos, mais essas duas obrigações para encerrar o dia, dado que Dedalus teria o almoço com Mulligan (ao qual não quer comparecer) e a palestra na biblioteca. Enquanto Dedalus não quer comparecer ao almoço que Mulligan marcou, Bloom considera ir para casa e evitar o adultério, mas pondera devido ao fato de que isso só seria procrastinar o inevitável. Após o enterro que ocorre no episódio 6, Simon Dedalus leva os homens para o bar, e Stephen, em “Éolo”, também conduz os companheiros ao bar. Ele acabou de receber o seu salário e gastará parte dele pagando bebida aos outros (e provavelmente vai ao bar para evitar Mulligan). Sendo assim, além de cancelar o almoço com Mulligan (por meio de um telegrama), Dedalus vai beber sem ter ingerido mais nada de sólido desde o café da manhã, o que causa a embriaguez que percebemos no nono episódio. Isso faz com que, apesar da análise interessante que ele faz de *Hamlet*, alguns pontos não fiquem muito claros e, de certa forma, se percam. Apesar de Mulligan conversar sobre a palestra com Dedalus no primeiro episódio, ele chegará atrasado na biblioteca (e Haines não comparecerá).

Uma das coisas interessantes relacionadas a *Hamlet* no sétimo episódio diz respeito a uma dúvida de Dedalus que surge ao longo de suas reflexões: como o rei Hamlet soube, após a morte, do adultério e do seu assassinato por envenenamento (executado pelo irmão)? Como

aponta Galindo (2016) ao mencionar esse questionamento, que reaparecerá de maneira mais elaborada no episódio “Cila e Caríbdis”, essa questão leva a crer que Shakespeare admite uma ideia de vida após a morte. Isso traz à tona novamente a questão do fantasma da mãe, que apresenta um paralelo com o fantasma do rei Hamlet, o que torna importante apresentar aqui algumas concepções antropológicas de alma e espírito.

Freud (1913) analisa, a partir de estudos antropológicos de outros autores, o termo *animismo* a fim de explorar a ideia de alma e espírito. O termo está relacionado a concepções primitivas ligadas aos espíritos/almas. O autor define o termo, em um sentido mais estrito, como a doutrina das almas e, de forma generalizada, como a doutrina dos espíritos em geral (FREUD, 1913, p.74). Dentro dessa perspectiva de crença, as almas são, até certo ponto, independentes de seus corpos, podendo inclusive ir para outros corpos. Nesse sentido, a concepção de espírito difere da de alma porque o espírito é uma alma que se tornou independente (de um corpo) e que, segundo o autor, devido à sua fluidez e mobilidade, lembra a natureza da consciência. Por outro lado, o espírito lembra o inconsciente pela forma como se mantém oculto por trás da personalidade manifesta, além, é claro, de se apresentar como algo indestrutível, visto que o inconsciente é considerado o veículo autêntico da atividade psíquica (FREUD, 1913, p. 95).

Tais concepções surgiram quando estes povos primitivos passaram a observar os fenômenos do sono (inclusive o sonho) e da morte. Afinal, o que seria normal para esses povos é a continuação da vida sem interrupção (imortalidade), ou seja, a consciência da morte teria surgido apenas com relutância. Para reafirmar essa ideia da imortalidade, cria-se a noção de alma e, conseqüentemente, a de espírito. Freud (1913) inclusive usa como uma das definições de alma a capacidade de o falecido ser lembrado (o que, de certa forma, o torna imortal).

A partir do que foi exposto, podemos analisar na obra algumas analogias a Shakespeare e sua obra, como no próprio caso de Dedalus ser assombrado pela culpa, ou seja, pelo fantasma da mãe (que, como vimos, pode ser considerado uma referência a *Hamlet*). Além disso, ao explorarmos a concepção de espírito exposta por Freud (1913), em que o espírito lembra o inconsciente, o veículo autêntico da atividade psíquica, percebemos o *espírito* da mãe que o assombra (principalmente nos sonhos) como uma alegoria do que ocorre nas camadas mais profundas de sua mente, o que também justifica porque é complexo compreender o que realmente está afetando Dedalus e lhe causando profunda tristeza. Vale também ressaltar que os rumos da discussão e a embriaguez de Dedalus o fazem se voltar também para o problema com o pai (principalmente porque, ao estar embriagado, Dedalus se aproxima do pai alcoólatra que tanto abomina). E esse problema com o pai abre a possibilidade de analisar se Dedalus se encaixa ou não também no perfil do melancólico.

As alusões a Shakespeare aparecem desde o primeiro episódio, em que Mulligan menciona a Haines que Dedalus tem sua própria teoria sobre *Hamlet*, a partir da qual consegue comprovar *algebricamente* que o neto de Hamlet é avô de Shakespeare e que este é o fantasma do próprio pai. Nesse sentido, Mulligan tenta *promover* a teoria de Stephen para, como expõe Galindo (2016, p. 69), “garantir alguma atenção para a pequena palestra que se espera que ele dê na Biblioteca Nacional naquela tarde”, pois pensa que o evento pode lhes render algum dinheiro. Entretanto, como vimos, no momento da *palestra* Dedalus está embriagado, assim como seu discurso, e, embora consiga expor sua inteligência, seu discurso vai meio que se emaranhando (principalmente com as coisas de sua própria vida, como a morte da mãe e a ausência e relação ruim com o pai) ao ponto de ele parar por um momento e se questionar sobre o que está fazendo, como veremos ao longo da análise.

Quando vai para a biblioteca, além da discussão literária, Dedalus ainda está tentando publicar o artigo do sr. Deasy²⁴, mas está levemente bêbado e tomado por um *espírito* shakespeareano. Devido ao seu propósito (publicar o artigo do sr. Deasy), Dedalus parece se conter para não ser pedante ao longo do diálogo estabelecido. Apesar disso, embora tente ter paciência, Dedalus, internamente, parece considerar Eglinton, um dos homens com quem discute sobre Shakespeare, um idiota, principalmente quando este diz que tem sua própria teoria acerca de *Hamlet* e que ela não será abalada pela de Dedalus.

Aliás, é válido salientar que ao longo do episódio aparecem paralelos não apenas de Dedalus com a vida e obra de Shakespeare, mas também entre Bloom e Shakespeare. Uma das coisas que Dedalus explora ao longo de seu discurso é a biografia de Shakespeare, sendo um dos pontos principais a inspiração que o dramaturgo teve em seu filho morto, Hamnet, para criar o príncipe da Dinamarca. No caso de Bloom encontramos o pai sem filho, tal como Shakespeare sem Hamnet, além da figura do homem traído por sua esposa. Assim como Shakespeare imortaliza Hamnet (o filho morto) e o revive por meio de Hamlet, Bloom tenta fazer o mesmo com Rudy por meio de Dedalus (que também é um Hamlet). No caso de Molly e Bloom, pode-se fazer ainda um paralelo a partir da comparação que Dedalus tece entre Ann Hathaway e Penélope, condenada a viver longe do marido por 20 anos²⁵, enquanto este fazia fortuna em Londres (e ela criava os filhos longe): “Ela jaz estendida em rígido rigor naquela segundamelhor cama, rainha amordaçada, mesmo que vocês provem que uma cama naquele tempo era tão rara quanto um automóvel é hoje e que

²⁴ Essa tentativa se inicia no episódio 7, “Éolo”.

²⁵ Somando os anos da Guerra de Troia e do retorno para casa, Odisseu fica longe de Ítaca cerca de 20 anos.

os seus entalhes eram o encanto de sete paróquias.” (JOYCE, 2013, p. 366). Segundo a teoria de Stephen, Shakespeare descobre alguma traição da esposa e passa a odiá-la/ignorá-la, deixando-a para sempre abandonada em Stratford e legando a ela apenas a *segunda melhor cama* como herança. Além disso, visto que Shakespeare volta para Stratford apenas três anos antes de sua morte, coube à esposa somente enterrá-lo.

Já no caso de Dedalus, além de apresentar semelhanças com o protagonista da obra shakespeareana em questão, ele é também um filho em busca de um pai (já que não reconhece a figura paterna de Simon Dedalus), tal como Hamlet. Além dos problemas já abordados em relação à figura paterna de Simon, ao longo do romance em nenhum momento pai e filho estabelecem contato, sendo que no penúltimo episódio, a partir de um questionamento de Bloom (que veremos mais adiante), Dedalus não considera voltar à casa do pai, mesmo estando sem onde dormir, e ainda responde com indiferença que não sabe ao certo onde o pai está morando (revelando, assim, o grau de distanciamento dos dois). Em *Retrato do artista quando jovem* (2014) aparecem com mais clareza os motivos que levaram Stephen a se sentir assim em relação ao pai. A obra revela a forma como Simon vai se endividando ainda na infância de Stephen, e mostra também a sucessão de mudanças de endereço, que leva a família a uma pobreza cada vez mais funda. Por ser o primogênito, Stephen é o filho que mais sente essa derrocada da família. Além disso, o pai é um pretense aristocrata (que vai empobrecendo gradativamente), algo ocultado por Stephen durante a infância, quando ele mentia sobre suas verdadeiras origens (JOYCE, 2014, p. 91-92). Nessa época, diversas vezes ele expressa uma vontade de que o pai fosse alguém importante, como quando sonha que o pai se tornou marechal (posição acima dos pais de dois colegas de escola, que são magistrados). Na vida adulta, o fracasso do pai (um bêbado endividado) também se torna uma frustração para Stephen, pois serve como um espelho do seu próprio futuro (já que, embora tente fugir disso, ele apresenta diversas semelhanças com o pai). Além disso, Stephen, ainda na infância, sempre se mostrou mais dependente da aprovação da mãe²⁶, sendo que a partir da adolescência ele se afasta ainda mais do pai.

²⁶ Nesse trabalho não nos aprofundaremos na questão do complexo de Édipo, embora a teoria explique a rivalidade entre pai e filho pelo amor da mãe. Aqui, cabe salientar que a teoria do sentimento de culpa, mencionada na seção 2.1.1, tem uma raiz antropológica em uma culpa *primeva*, que é o assassinato do pai pelo filho. Inconscientemente, o filho quer ser como o pai (ou tomar seu lugar), o que explica, em termos, a frustração de Stephen em relação ao pai (se ele for como o pai, será um *fracassado*; sendo assim, ele reinventa esse pai na infância a partir do que deseja para o seu futuro). Na vida adulta, entretanto, esse pai se torna um insuportável prelúdio do que ele possivelmente se tornará. Nesse sentido, levando em consideração que o pai é extremamente importante na construção da identidade do filho, podemos perceber na relação entre Simon e Stephen que o

A ausência da figura paterna para Stephen faz com que seu pai se torne tão morto quanto a mãe (inclusive por ele culpabilizá-lo pela morte desta), ou seja, ele se torna *fantasma por ausência* (como vimos, ele não tem contato algum com o filho), o que aproxima Stephen novamente da personagem shakespeariana em questão devido à orfandade paterna. Além disso, ele parece simpatizar com a figura de Hathaway como mãe²⁷ ao colocá-la como uma mulher abandonada pelo marido. A simpatia de Dedalus também parece identificar na figura materna de Hathaway, de certa forma, a figura da própria mãe, tendo em vista a maneira como ele fala dela e o fato de ele se identificar com a figura de Hamlet (inspirado em Hamnet Shakespeare, ou seja, filho de Ann). Isso também se deve ao fato de ele ter uma relação ruim com o pai, visto que Shakespeare, pela análise tecida por Dedalus ao longo do capítulo (portanto, a vida do dramaturgo sofre interferência do seu ponto de vista, que traz à tona seus próprios problemas familiares), não parece ter sido um bom pai, principalmente por ter abandonado os filhos com a esposa em Stratford.

Em determinado momento, quando Eglinton, como aponta Galindo (2016, p. 163), “nega retoricamente a vida de Anne Hathaway”, Dedalus começa a expor uma série de fatos que o conduzem novamente a pensar na mãe. Antes do excerto “**O leito de morte da mãe.** Vela. O espelho com um lençol. Quem me trouxe a este mundo ali repousa, palpebrônzea, sob poucas flores pobres. *Liliata rutilantium.* **Eu chorei sozinho.**” (JOYCE, 2012, p. 344, grifos nossos), Dedalus estava discutindo a morte de Hathaway e como ela foi abandonada, o que desperta, novamente, a lembrança do leito de morte da sua mãe. Dessa forma, ele permanece angustiado pela perda do amor que lhe era direcionado.

Em seguida, entretanto, Dedalus volta seus pensamentos para o pai, quando então Mulligan fala sobre Bloom (e a estátua de Vênus)²⁸. A partir disso, ele tece a seguinte reflexão sobre a figura paterna:

Os seus? Ele conhece o teu velho. O viúvo.

Correndo para o esquálido covildefunto dele desde a gaia Paris no cais eu toquei sua mão. A voz, calor novo, falando. O dr. Bob Kenny está cuidando dela. Os olhos que querem meu bem. Mas não me conhecem.

—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

relacionamento problemático se reflete na personalidade de Stephen (ou melhor dizendo, colaborou para ele se tornar o que é: um jovem desajustado).

²⁷ Isso leva em consideração Hathaway na figura de mãe e esposa abandonada, não de adúltera. É válido salientar que a embriaguez de Dedalus fica impregnada também no narrador.

²⁸ Mulligan conta a Dedalus que encontrou Bloom, um conhecido de Simon Dedalus, no museu analisando o *sulco medial* de Vênus.

filho. O Calandrino 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 a único gerado. [...] *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, 2013, p. 367, grifos nossos).

A partir da análise tecida por Dedalus, percebemos como ele se sente em relação ao pai e como a morte da mãe o faz idealizar a figura e o amor materno (tal como Shakespeare faz com o filho). A forma como o problema como o pai está impregnado em seu discurso revela o tamanho de sua decepção. A perda do pai enquanto objeto amado, dessa forma, confirmaria o estado melancólico de Dedalus ao mostrar uma dor ainda muito presente, porém podemos descartar essa possibilidade devido a um fato: Dedalus não se autorrecrimina pelo seu rompimento com o pai; pelo contrário, ele apenas o culpa. Dessa forma, exceto pelo luto da mãe, podemos dizer que Dedalus está apenas triste e frustrado com a vida e decepcionado com o pai.

Retornando à citação supracitada, dentro da perspectiva convencional da época, a função do filho era suceder o pai (figura do herdeiro), função a partir da qual se permite acreditar que o pai também ame o filho. A opinião de Dedalus sobre a paternidade está, obviamente, fundamentada em sua relação com Simon, ou seja, ele questiona essa relação paternal e o suposto amor que dela provém. Entretanto, ao repetir o termo *amor matris* (amor entre mãe e filho) e imaginar, novamente, que é a única coisa verdadeira, esse amor parece se opor, na visão de Stephen, ao *amor* entre pai e filho, que diferente do primeiro, não existe por parte de nenhum dos dois (nem o filho ama o pai e nem o pai ama o filho). Ainda assim, ele define a paternidade como um mal necessário (uma obrigação), um estatuto místico que embasa não apenas a história da Igreja Católica a partir da sucessão papal (que representa o poder supremo católico), mas do mundo como um todo. Afinal, a palavra *papa* deriva de *pai*, e Dedalus usa a sucessão apostólica para definir a *sucessão familiar* – lembrando que ele não encara a religião com bons olhos e que tanto ela quanto o pai foram decepcionantes em sua vida. No final, Stephen faz uma repreensão mental para parar de expor sua opinião sobre o assunto (pois assim ele mesmo, enquanto filho, se expõe), mas em seguida coloca a ideia de lado, visto que está embriagado e, como ele próprio coloca, tem suas próprias razões para ver as coisas a partir dessa perspectiva.

Ao longo da discussão sobre Shakespeare, John Eglinton diz que Robert Greene define *Hamlet* como uma peça sobre fantasmas, sendo que a partir desse comentário Dedalus define fantasma como “alguém que desaparece na impalpabilidade através da morte, através da

ausência, através de uma mudança de hábitos.” (JOYCE, 2013, p. 342). Nesse sentido, tanto a mãe quanto o pai, para ele, estão mortos, visto que o pai se torna, nesse caso, fantasma por ausência. Isso faz com que Stephen se sinta como um órfão (embora por parte de pai seja por recusa), o que aumenta a dimensão da perda da mãe e a sua solidão. Retomando o paralelo com Shakespeare enquanto pai ausente, Stephen coloca o dramaturgo também como fantasma por ausência (assim como Simon), já que ele interpretava o fantasma de Hamlet pai, revelando, de certa forma, como um pai pode se converter apenas em espectro.

Sobre a embriaguez de Stephen, visto que o sofrimento é uma sensação e está ligada a certos arranjos do organismo humano (FREUD, 1930, p. 21), uma das formas mais eficazes de aplacar o sofrimento pode ser agir sobre o organismo por meio da intoxicação química (drogas e/ou bebidas), que é capaz de aplacar a dor e dar a sensação de prazer. O prazer proporcionado por essas substâncias também permite a fuga da realidade e um rompimento momentâneo com o mundo externo. Contudo, apesar de Dedalus estar bêbado nesse capítulo, pois consumiu algumas doses de uísque com o estômago vazio, a embriaguez não impede que ele permaneça remoendo a sua realidade, ainda que o faça por meio de uma discussão literária. Além disso, ao beber ele se torna o pai que tanto despreza, que vive pelos bares gastando dinheiro enquanto as filhas quase passam fome. Por exemplo, no episódio 10, “Rochedos Errantes”, aparecem as outras filhas de Simon Dedalus (Maggy, Katey, Boody e Dilly) fazendo uma escassa refeição com pão e sopa amarela. Quando Dilly encontra o pai, ela tenta conseguir algum dinheiro, embora ele alegue não ter nada. Inicialmente, Simon tenta ridicularizar a filha, mas logo começa uma chantagem emocional sobre ninguém se importar com ele, e a cena deprimente se encerra com ele tentando subornar a filha com menos dinheiro do que realmente poderia dar, incitando-a a comprar coisas para ela e não falar sobre o dinheiro com as demais irmãs. Ainda assim, ele complementa que ela e as demais filhas são “um bando de cadelinhas insolentes desde que a coitada da mãe [...] morreu.” (JOYCE, 2013, p. 406), que são traiçoeiras (pois ele se sente explorado) e que se livrará de todas elas, pois nem ligariam se ele morresse (reafirmando sua figura *morta*, ou seja, de fantasma por ausência).

Contudo, após todo esse discurso (e de dar um pouco de dinheiro), Simon se dirige ao bar. Posteriormente, no mesmo episódio, Dilly se encontra com o irmão Stephen, mas este também se recusa a ajudá-la, temendo que ela o arraste para o fundo junto com ela (JOYCE, 2013, p. 413). Além disso, como visto anteriormente, Dedalus também vai ao bar, onde se embriaga e gasta seu salário pagando bebida para os outros. Dessa forma, Stephen se aproxima do pai desprezado tanto por se embriagar quanto por negar a ajudar a irmã, ou seja, enquanto Simon falha como pai por se embriagar e não ajudar financeiramente as filhas que

estão em uma condição degradante, Stephen o faz como irmão ao seguir os mesmos passos do pai. Nessa perspectiva, apesar de, no momento em que a olha nos olhos, considerar ajudar a irmã por quem tem apreço, Stephen pondera a situação ao pensar que, ao ajudá-la, afundará junto com ela (se afogará tentando salvar um afogado), deixando que sua natureza egoísta novamente, assim como no caso da mãe, acabe levando em consideração apenas a si próprio.

No seguinte excerto, tem-se a teoria de Stephen acerca de *Hamlet*, em que, segundo ele, um pai não pode ser pai sem um filho e vice-versa.

Bem: se o pai que não tem filho não for pai pode o filho que não tem pai ser filho? Quando Rutlandbaconsouthamptonshakespeare ou outro poeta do mesmo nome na comédia dos erros escreveu Hamlet ele não era o pai do seu próprio filho meramente mas, não mais sendo filho, era e se sentia o pai de toda a sua raça, o pai do seu próprio avô, o pai do seu neto por nascer que, por isso mesmo, jamais nasceu pois a natureza, como o senhor Magee a compreende, abomina a perfeição. (JOYCE, 2013, p. 368).

Shakespeare, ao não ser mais filho e nem pai (de Hamnet, apenas), torna-se pai de suas personagens, embaçadas em membros de sua família e em si mesmo. A partir dessa mesma perspectiva, Hamlet, ao não ter mais pai e, tecnicamente, deixar de ser filho, torna-se ele mesmo o fantasma do próprio pai ao assumir sua revolta e angústia pela morte traiçoeira (admitindo também que o filho tenta seguir os passos do pai e assumir sua posição). Nesse excerto fica mais fácil compreender que Stephen se refere possivelmente ao Hamlet pai como avô de Shakespeare, que é, ao mesmo tempo, seu avô, seu pai e ele mesmo, e por isso mesmo Hamlet pai é John Shakespeare e William Shakespeare, ou seja, o filho é o fantasma do pai. Além disso, William Shakespeare é pai de todos eles, inclusive de seu próprio avô, pois todas as personagens são (assim como Hamnet) seus filhos (suas criações). Além disso, ele imortaliza esse filho tão amado, que mal conheceu, em uma personagem (da qual sempre será pai, pois a criou), sendo que essa mesma personagem é ele próprio (visto que, como propõe a teoria do narcisismo, os pais refletem a si mesmos nos filhos):

O juiz Eglinton sumariou.

—A verdade está no meio, ele afirmou. Ele é o fantasma e o príncipe. Ele é tudo em todos.

—Ele é, Stephen disse. O menino do primeiro ato é o homem maduro do quinto. Tudo em todos. Em Cimbeline, em Otelo ele é cáften e corno. Ele age e recebe ação. Amante de um ideal ou de uma perversão, como José ele mata a Carmen real. Seu intelecto contumaz é o loucornudo Iago incessantemente desejando que sofra o Mourou que traz em si.

[...]

—E que personagem é o Iago! o intrépido John Eglinton exclamou. No final das contas, Dumas *filis* (ou será Dumas *père*?) é quem tem razão. Depois de Deus Shakespeare foi quem mais criou.

—O homem não o encanta nem a mulher, Stephen disse. Ele retorna depois de uma vida de ausência para o ponto da terra em que nasceu, onde foi sempre, homem e menino, testemunha silenciosa e lá, finda sua jornada de vida, planta na terra sua amoreira. E então morre. Encerrou-se o movimento. Coveiros enterram Hamlet *père* e Hamlet *fiis*. Rei e príncipe finalmente na morte, com música incidental. E, conquanto assassinados e traídos, chorados por todos os tenros e frágeis peitos pois, dinamarqueses ou dublinenses, a lástima pelos mortos é o único esposo de que recusam se divorciar. [...] Ele encontrou no mundo exterior como real o que havia no seu mundo interior como possível. (JOYCE, 2013, p. 374)

Como mencionado anteriormente, enquanto dramaturgo (e também ator), Shakespeare, segundo a discussão conduzida ao longo do episódio, recria personagens com base em pessoas que fizeram parte de sua vida, mas também com base em si mesmo, pois enquanto criador e *pai* de todos esses personagens, sua figura, de certa forma, se aproxima de Deus. Dessa forma, em sua morte, junto consigo são enterrados Hamlet pai e filho, que tanto podem remeter a John Shakespeare (o pai) e a Hamnet (o filho) quanto à sua figura enquanto filho do primeiro e pai do segundo. Tendo isso em vista, é como se Hamlet tivesse nascido da dor do luto de Shakespeare pelo filho, sendo a última frase do excerto, que une o mundo exterior de Shakespeare ao seu interior, a forma (em parte) como funcionava o seu processo criativo. A morte de Rudy, assim como a de Hamnet, faz Bloom idealizar e projetar o futuro do filho em Dedalus, que seria esse Hamlet, ao mesmo tempo em que dentro de sua própria vida Dedalus é Hamlet justamente por seu pai apenas ser um fantasma em sua vida, ou seja, por ele observar sua relação pai e filho pela ótica da decepção.

E aqui reconhecemos melhor a triteza que há em Dedalus, vinculada principalmente a sua decepção com o pai e, de certa forma, consigo mesmo. Essa autodecepção parece aproximar o indivíduo, por meio do adoecimento, de uma espécie de autoconhecimento, sendo que Freud (1917b) faz uma analogia ao príncipe Hamlet a partir da avaliação que este faz de si e dos outros. E essa analogia freudiana a Hamlet é o que melhor descreve os rumos da discussão da vida e obra de Shakespeare vinculadas ao que realmente está se passando na cabeça de Dedalus.

Tendo em vista o que foi exposto sobre Shakespeare, Dedalus não apenas se identifica com parte de sua vida, mas também com uma de suas personagens. Além disso, a partir da admiração que nutre pelo dramaturgo, Stephen parece ver, em sua grandeza, o futuro ideal. Entretanto, no episódio 10, em uma conversa entre Mulligan e Haines, Mulligan revela a verdadeira tragédia da vida de Stephen: jamais ser um poeta (ou seja, ele jamais atingirá a grandeza que tanto admira em Shakespeare). Após observar a discussão de Stephen sobre Shakespeare na biblioteca, Mulligan diz a Haines que o amigo jamais captará o tom ático, o tom de todos os poetas, nem a “fera morte e o duro parto” (JOYCE, 2013, p. 421), ou seja, ele

não conhecerá o verdadeiro prazer da criação. Quando Haines pergunta se Dedalus pretende publicar alguma obra literária, este ri e diz que sim, mas dali a 10 anos.

Apesar disso, o desenlace da discussão literária nos leva a compreender a desilusão geral de Dedalus, como expõe Galindo (2016, p. 172), que abarca sua superioridade e descrença naqueles com quem conversou, o que novamente o aproxima da figura de Hamlet. As reflexões do príncipe da Dinamarca mencionadas por Freud (1917b) revelam a descrença deste com todas as pessoas, inclusive consigo mesmo e com os entes queridos, dentre eles a própria mãe. Dedalus apresenta essa mesma descrença ao longo da discussão, pois parece *desistir* de concluir seu raciocínio por não ver motivos para tal, por ser uma espécie de desperdício, diferindo do príncipe nesse ponto, pois Hamlet articula sua descrença por meio do discurso e do desnudamento do que (ou de quem) o incomoda.

Apesar de as frustrações e decepções de Dedalus caminharem em direção a um comportamento melancólico, não há como afirmar que há melancolia em Dedalus devido à ausência de autorrecriação. Assim, a presente seção serviu para complementar a análise de Dedalus, pois ajudou a observar que, apesar de parecer melancólico, seus problemas derivam da tristeza e decepção e do seu estado de luto.

2.2 A MELANCOLIA DE BLOOM

A seguinte seção tem o objetivo de analisar a possível tristeza de Bloom, derivada da descoberta do possível adultério, e verificar se as suas reflexões apontam para um princípio de melancolia. Afinal, não há como afirmar que Bloom se encontra imerso no estado melancólico, visto que, além de se apresentar como um sujeito mais *pra cima* (diferente de Dedalus), ele descobriu recentemente a traição que ainda virá a ocorrer. Nesse sentido, a melancolia será abordada ao longo da análise como algo que cerca Bloom, que *paira* a seu redor, a partir de como ele é dominado pela ansiedade ao não saber o que irá acontecer com sua vida depois da traição, nem qual será a sua reação.

Iniciaremos a análise pelo episódio 4, “Calipso”, que começa a segunda parte do livro e traz a primeira aparição de Bloom. O episódio se abre quando Bloom está *mastigando vísceras* e preparando o café da manhã para a esposa que ainda dorme²⁹, enquanto pensa no

²⁹ Como menciona Galindo (2016), dentro da sociedade machista dublinense do início do século XX esse comportamento de Bloom é bastante estranho (ou seja, é outra *estranheza* de Bloom apresentada junto com seu

que será melhor consumir no café da manhã. Nesse ponto, como expõe Galindo (2016, p. 95), a primeira impressão dada ao leitor é de uma *bizarria divertida*, pois aqui se revela o gosto exótico de Bloom por vísceras e por rim de carneiro grelhado, que “davam ao paladar um fino laivo de tênue perfume de urina” (JOYCE, 2013, p. 163). Por fim, Bloom decide comprar rins para o seu café da manhã, mas não de carneiro, e sim de porco³⁰. Logo em seguida, Bloom sobe para conversar com a esposa (a fim de saber se ela não irá querer nada de diferente para comer) antes de sair de casa para comprar coisas para o seu café.

Quando sai de dentro de casa, os pensamentos de Bloom passam a fluir melhor e ele parece mais confortável, pois fora de casa é mais aconchegante e ele se sente mais liberto: “Gélidos ar e luz estavam pela cozinha mas lá fora doce dia de verão por toda parte.” (JOYCE, 2013, p. 163). Por outro lado, como menciona Galindo (2016, p. 96), a descrição da cozinha (que aparece no início do episódio e contrasta com o calor lá de fora) é referente a uma cozinha subterrânea (que tende a ser mais escura e mais fria) e era um modelo (ao estilo de imóvel britânico) típico na época. Outra interpretação possível é que o exterior passa a ideia de alegria (assim como Bloom, ao longo do dia, parece estar exteriormente bem), mas interiormente as coisas estão meio caóticas (como o verdadeiro estado de espírito de Bloom ao longo do dia). A partir de outra perspectiva psicanalítica, esse interior frio e desconfortável pode remeter ao próprio Ego de Bloom, enquanto o exterior seria o objeto causador do desconforto (Molly), que ao mesmo tempo é o objeto causador de seus conflitos e que alivia suas tensões (visto que, muitas vezes, Bloom recorre às memórias felizes dele com Molly para acalmar a ansiedade provocada pela própria Molly).

Durante a caminhada, seu ânimo parece se elevar, pois ao longo do trajeto ele *caminha contente*. Em determinado momento, entretanto, a mesma nuvem que aparece no episódio 3 surge também para Bloom, despertando pensamentos mórbidos:

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. [...] Enxofre invocaram chovendo: as cidades da planície: Sodoma, Gomorra, Edom. Todos nomes mortos. Um mar morto em uma terra morta, cinza e velha. Velha agora. Gerou a mais antiga, a primeira raça. [...] O povo mais antigo. Vagaram longe por toda a terra, cativo em cativo, multiplicando, morrendo, nascendo em toda parte. Restava lá agora. Agora não podia mais gerar. Morta: de uma velha: boceta cinza enterrada do mundo. Desolação. Horrores cinzentos crestavam-lhe a carne. (JOYCE, 2013, p. 171-172).

gosto exótico por comida). Isso atribui, de certa forma, uma natureza submissa a Bloom dentro dessa sociedade, que poderia inclusive considerá-lo afeminado por *servir* a esposa (GALINDO, 2016).

³⁰ Nesse sentido, como menciona Galindo (2016), Bloom (que é judeu) viola duas normativas centrais da *kashrut*: não comer porco e vísceras.

A nuvem é enunciada quase pelas mesmas palavras do episódio de Dedalus, revelando o paralelismo entre os capítulos e também entre as personagens. Antes de a nuvem surgir, Bloom estava pensando em seu passado com Molly (antes de saber do adultério e da carta, que encontrará quando retornar para casa). A sombra que paira sobre Bloom evoca o destino do povo judeu e, assim como seus pensamentos estão obscuros, a observação do mundo que o rodeia também é distorcida de acordo com seu momentâneo estado de espírito. No caso, Bloom passa a refletir, de maneira mórbida, sobre o êxodo do povo hebreu, fazendo uma analogia entre o povo escolhido e a Terra Prometida e, de certa forma, a sua situação e localização (visto que em determinados pontos da obra aparece a hostilidade de muitos irlandeses em relação aos judeus³¹). O povo escolhido apenas vagou e sofreu, sem conseguir pertencer a lugar algum (pois a terra, de onde supostamente manaria leite e mel, foi dominada por outros povos e sempre foi um local de constantes conflitos e morte). Além disso, essa reflexão sombria justifica uma inversão (ou confusão) que Bloom cometerá na obra algumas vezes, em que troca o termo “[Deus] tirou [o povo hebreu] da terra do Egito, **da** casa da servidão” para “tirou da terra do Egito **para** a casa da servidão”. Nessa confusão feita por Bloom, Deus não ajudou os judeus a serem livres, mas a serem espalhados e subjugados em diferentes lugares por milênios.

Diferente de Dedalus, entretanto, Bloom tenta afastar esses pensamentos lúgubres por meio da lembrança do corpo quente da esposa deitado na cama, que Galindo (2016) aponta como um dos motivos para, no final do livro, Bloom decidir não ir embora de casa (pois ele se depara com o corpo da esposa, beija suas nádegas e vai dormir). Por outro lado, assim como ocorre com Dedalus no primeiro episódio, Bloom é resgatado da *nuvem* pela luz do sol: “Velozquente luz do sol veio corrente [...]” (JOYCE, 2013, p. 172). Ao mesmo tempo, essa luz do sol remete à lembrança da filha vindo correndo ao seu encontro, *com cabelo dourado ao vento*, como menciona Galindo (2016).

Em seguida, Bloom encontra a empregada do vizinho no açougue e quer tentar segui-la (embora isso não ocorra porque ele demora a ser atendido) devido ao fato de, além de ser uma mulher corpulenta, ele se lembrar de como ela bate os tapetes no varal, o que desperta seu lado masoquista. Quando Bloom volta para casa, a atmosfera estranha volta a se instaurar e ele parece novamente desconfortável. Assim que entra em casa, Bloom pega a correspondência

³¹ Um exemplo disso é quando o sr. Deasy diz a Dedalus que os irlandeses nunca precisaram expulsar os judeus de sua terra porque nunca sequer os deixaram entrar. Além disso, no diálogo em que ele faz essa *piada*, ele deprecia os judeus com certo fervor.

(uma carta para ele, da filha, e um cartão e uma carta para Molly). Ao ver que em uma das cartas está escrito, com possível letra masculina, *Sra. Marion Bloom*, Bloom fica inquieto, visto que este é um tratamento informal dirigido à esposa³² - e que tal tratamento, na época, não era de bom tom: “Duas cartas e um cartão repousavam no piso da entrada. Ele parou e os recolheu. Senhora Marion Bloom. Seu coração veloz ficou lento de ponto. Letra segura. Senhora Marion.” (JOYCE, 2013, p. 172). Bloom não tem uma noção muito clara de que está sendo traído até se deparar com as cartas, mas há a desconfiança, visto que o clima entre o casal, por baixo dos diálogos triviais que parecem revelar uma relação estável, é de distância. Como menciona Galindo (2016), o diálogo entre Molly e Bloom é uma obra-prima de entrelinhas, em que as coisas mais importantes que ocorrem são as que não são ditas:

— Poldy!
Entrando no quarto ele semicerrou os olhos e seguiu por um quente crepúsculo amarelo até a cabeça desgrenhada dela.
— Pra quem é que são as cartas?
Ele olhou. Mullingar. Milly.
— Uma carta pra mim da Milly, ele disse com cuidado, e um cartão pra você. E uma carta pra você.
Ele depôs o cartão e a carta dela na colcha de sarja perto da curva dos joelhos dela.
— Quer que levante a persiana?
Deixando a persiana subir com puxões suaves até a metade seu olho retaguardado viu que ela espiava a carta e a enfiava debaixo do travesseiro.
— Bom assim? ele perguntou, virando-se.
Ela estava lendo o cartão, apoiada no cotovelo.
— As coisas chegaram, ela disse.
Ele esperou até que ela tivesse posto o cartão de lado e se enrodilhado nova e lentamente com um suspiro aconchegado.
— Anda logo com esse chá, ela disse. Eu estou estorricada.
— A água está fervendo, ele disse.
Mas postergou para livrar a cadeira: sua anágua listrada, roupa de baixo jogada suja: e ergueu tudo numa braçada para o pé da cama.
No que ele descia a escada da cozinha ela chamou:
— Poldy!
— Quê?
— Escalde o bule.
Fervendo mesmo: uma pluma de vapor vindo do bico (JOYCE, 2013, p.172-173).

Após levar a bandeja de café e as cartas para a esposa, Bloom parece curioso para ter mais informações sobre a carta misteriosa. Em meio à conversa informal, Molly oculta a carta que, aparentemente, não quer que o marido veja, enquanto este a vê, de esguelha, escondendo a carta debaixo do travesseiro (ao mesmo tempo em que realiza um gesto cordial: o de abrir a janela para ela enxergar melhor, em uma espécie de insinuação para ela começar a ler a carta na frente dele). Na frente do marido, contudo, ela lê apenas o cartão da filha. Como veremos

³² O tratamento formal seria Sra. Leopold Bloom.

no monólogo de Molly, entretanto, ela não faz realmente questão de esconder a traição de Bloom, tanto que o horário escolhido (16h) permitiria que Bloom a flagrasse com Boylan, já que a obra se passa em um dia de descanso na Dublin daquela época (quinta-feira). Ao *esconder* a carta, ela parece querer instigá-lo, pois ao tentar ocultá-la, deixa claro que há algo de *estranho* (ou “proibido”) naquela carta. Sendo assim, ela parece estar testando Bloom para ver como ele age frente à situação, enquanto ele, por sua vez, tenta esconder a sua desconfiança. Molly, na verdade, gostaria que Bloom esboçasse alguma reação, que tivesse ciúme ou algo do gênero, tanto que, no monólogo, deixa claro que seria até bom ele descobrir que ela o traiu com o Boylan, pois isso ocorreu, segundo ela, por negligência dele (Bloom) – ou seja, ela deseja atingi-lo. Esses *jogos* entre os dois estabelecem uma atmosfera estranha entre eles, pois apesar da conversa trivial, é como se ambos estivessem incomodados com algo e/ou escondendo alguma coisa, pois não há uma naturalidade real. A partir da análise do monólogo de Molly (quarta seção desse trabalho), também teremos uma noção mais clara desse estranhamento na relação deles e de como ela se sente diante disso.

Para *conseguir* ler a carta, Molly tenta se livrar do marido pedindo para ele providenciar o chá logo, fazendo uma advertência óbvia posteriormente (a de esquentar o bule), como se quisesse atrasá-lo para ter tempo de ler a carta. Apesar de dizer que a água ainda está fervendo, Bloom obedece a esposa, embora (interiormente) irritado. O trecho *fervendo mesmo*, nessa perspectiva, pode se referir tanto à chaleira quanto à irritação velada de Bloom.

Quando volta ao quarto, Bloom vê um pedaço do envelope rasgado e pergunta de quem era a carta:

Olhos baixos, ele olhou calmo para o volume de seu corpo e entre seus grandes peitos macios, reclinados dentro da camisola como o úbere de uma cabra. O calor de seu corpo acamado subia no ar, entrançando-se à fragrância do chá que servia. Uma tira de envelope rasgado apontava debaixo do travesseiro amarfanhado. No ato de ir ele ficou para ajeitar a colcha.
— De quem era a carta? ele perguntou.
Letra segura. Marion.
— Ah, o Boylan, ela disse. Ele vem trazer o programa.
— O que é que você vai cantar?
— *La ci darem* com o J. C. Doyle, ela disse, e *A velha e doce canção do amor*. Seus lábios cheios, bebendo, sorriram. Cheiro meio rançoso que o incenso deixa no dia seguinte. Como água de flor apodrecida. (JOYCE, 2013, p.174-175).

Molly não oculta quem era o remetente e nem que ele virá *visitá-la*. Ao fazer isso, ela sorri enquanto bebe o chá, sendo que o sorriso pode ser interpretado como a satisfação em tentar provocar o marido (embora ela não possa saber de que maneira ele lidará com isso e sequer se ele desconfia de algo).

A desculpa dada para a visita de Boylan é a de que ele irá levar o programa do que ela irá cantar na turnê. As duas músicas que Molly irá cantar são *Là ci darem la mano* e *Love's old sweet song*. A primeira é uma ária do *Don Giovanni*, de Mozart, que é uma versão da história de Don Juan. É válido ressaltar que, devido ao fato de Boylan ser um conquistador, Bloom diversas vezes relaciona sua imagem ao libertino Don Giovanni. Na ária em questão, Don Giovanni está tentando seduzir a jovem Zerlina, que será interpretada por Molly. Já a segunda é uma balada de salão sobre o amor.

A partir desse momento (em que ele descobre que Boylan irá visitá-la em sua ausência), Bloom começa a ser atormentado (ainda mais) por suas desconfianças, embora aja como se nada estivesse acontecendo. Molly demonstra certa curiosidade pelo tempo que ele permanecerá fora de casa (por causa do enterro) e Bloom sabe que isso se deve ao encontro com Boylan. É válido ressaltar que, embora a morte do primeiro filho tenha comprometido a vida sexual do casal, Bloom ainda parece desejar a esposa (embora, como veremos na última seção, ela não perceba isso³³), visto que na primeira parte do excerto (e em muitas outras partes do livro) ele exalta suas características físicas.

A partir do que foi exposto, fica claro desde já que Bloom revela uma personalidade que tende a evitar conflitos e problemas. Nesse sentido, tentar evitar conflitos desperta um turbilhão de sentimentos em Bloom ao longo do dia, pois sua vida conjugal mudará (ainda mais) se ele escancarar que sabe do adultério (e ele não sabe se, ao tentar lidar com isso, não acabará *surtando*), embora já esteja mudando apenas por ele saber disso (um dos motivos que o fazem evitar o lar até a madrugada do dia seguinte). Por outro lado, como mencionado, ao mesmo tempo em que Molly parece tentar esconder, ela também tenta *esfregar na cara* do marido o amante, pois sente a necessidade de que ele descubra tudo para que, de alguma forma, a vida conjugal mude (visto que Molly não está satisfeita com ela há 11 anos)³⁴.

O diálogo deles se encerra quando Bloom tenta explicar para Molly o termo metempsicose, a partir do qual menciona a ninfa do quadro sobre a cama (que remete ao símbolo do episódio, como é possível visualizar no Anexo I). Aqui, além da referência a

³³ Ela acredita que Bloom, devido aos padrões machistas da época, já a vê como uma mulher *inutilizada* (cuja beleza está *definhando* devido ao envelhecimento e não desperta mais o seu desejo sexual): “[...] pra falar a verdade acho que ele pensa que eu estou acabada e largada num canto bom não estou não nem nada parecido com isso [...]” (JOYCE, 2013, p. 1081).

³⁴ No final de “Penélope”, Molly demonstra certa revolta com o marido: “[...] se é o que ele queria a mulher dele está sendo comida sim e comida bem pra cacete [...] olha ali a marca da porra dele [Boylan] no lençol limpo eu nem me dei ao trabalho de tirar com ferro quente isso há de deixar ele [Bloom] satisfeito [...] estou bem com vontade de contar todos os detalhes pra ele e fazer ele terminar na minha frente ia ser mais do que bom pra ele é tudo culpa dele se eu sou uma adúltera [...]” (JOYCE, 2013, p. 1102).

Molly como sereia (que aparecerá mais adiante), há o paralelo estabelecido entre ela e a ninfa Calipso (que dá nome ao episódio), visto que, além da beleza tentadora, a ninfa também tem o dom do canto. Além disso, como menciona Galindo (2016), tanto Calipso quanto Penélope são apresentadas, em *A Odisseia*, como tecelãs, sendo que o sobrenome de solteira de Molly, Tweedy, remete ao tuíde (tecido das ilhas britânicas).

Enquanto Bloom tenta explicar o termo, Molly começa a sentir um cheiro estranho. Bloom sai correndo para atender o rim que deixou no fogo (e está queimando) e, após isso, só torna a ver a esposa de madrugada.

Quando vai comer o rim, Bloom lê a carta da filha, a partir da qual toma conhecimento de que ela tem um interesse romântico (amadurecimento sexual). Na carta, há menção a um rapaz chamado Bannon por quem ela está interessada, sendo que esse jovem também é mencionado no primeiro episódio em uma conversa entre Mulligan e Dedalus, embora naquele momento não tenhamos conhecimento de que a garota por quem Bannon está interessado é Milly. Aliás, Bloom ainda o encontrará no episódio 14, na maternidade. No final da carta, ela acrescenta que a *Millymelosa* manda suas maiores considerações (JOYCE, 2013, p. 178) para o Boylan. Nesse sentido, Boylan se torna um símbolo ligado a duas *perdas* (da esposa e da filha) que Bloom teme sofrer. A partir de suas reflexões sobre a esposa e a filha, ambas indo ao encontro de outros homens, ele pensa que resistir é inútil; tentar evitar o adultério é inútil, pois ele ocorrerá em outro momento; não há como parar o amadurecimento da filha, que é algo natural e inevitável. Sendo assim, a partir da carta que a esposa recebeu, e do pedido da filha, Bloom começa a ser atormentado por Boylan ainda em casa, sendo que quando começa a sua *odisseia* (suas infundáveis andanças por Dublin) tenta a todo custo evitar encontrá-lo.

Após ler a carta, Bloom começa a refletir sobre esse amadurecimento da filha, visto que ela fez quinze anos no dia anterior, no que foi seu primeiro aniversário longe de casa. Ao começar a divagar sobre Milly, um ponto importante a ser mencionado é que, ao também se lembrar da parteira que trouxe Milly ao mundo (e do dia em que ela nasceu), isso o faz pensar, pela primeira vez na obra, no filho falecido: “Ela [a parteira] sabia desde o começo que o coitadinho do Rudy não ia sobreviver. [...] Ele ia estar com onze anos agora se tivesse sobrevivido.” (JOYCE, 2013, p. 179). Logo após Bloom saber da carta de Boylan, a memória de Rudy é evocada pela primeira vez, dando o primeiro indício da ligação com a traição de Molly que aparecerá, de fato, nas reflexões de Bloom em “Lestrigões” (que veremos mais adiante). Ou seja, embora Bloom ainda não tenha refletido sobre a ligação entre a perda do filho e a mudança na vida conjugal, essa lembrança da *perda* vem à tona com uma ligação ainda inconsciente com o adultério, pois o *abalo*

na vida conjugal (a *perda* da vida sossegada) faz emergir uma das maiores perdas de sua vida (que dá início à derrocada de seu relacionamento com Molly).

Em síntese, a melancolia passa a rondar Bloom a partir da *perda* de dois objetos amados: Molly e Milly, ao mesmo tempo em que o problema com a esposa evoca a lembrança de seu luto pelo filho. Afinal, como vimos no início dessa seção, a melancolia é a reação à perda de um objeto ou de um ideal (objeto idealizado).

Pelo que vimos até agora, é possível perceber que Bloom tenta evitar, em determinados momentos, pensamentos desagradáveis, desde a traição até o amadurecimento sexual da filha. Nesse primeiro episódio em que aparece, entretanto, Bloom parece pensar de maneira mais direta sobre seus problemas, pois em diversas passagens dos demais capítulos esses pensamentos são, geralmente, mais curtos, e tendem a aparecer em meio a um turbilhão de pensamentos e, muitas vezes, após um momento de divagação, são até evitados. Em determinado momento, por exemplo, ele relembra o nome da esposa escrito de maneira informal na carta enquanto imagina a esposa relendo-a de maneira apaixonada. Sente o pânico dominá-lo frente à situação, por não tentar evitar a traição antes de ela acontecer, mas logo em seguida pensa que seria inútil tentar, pois ela ocorreria em outro momento. Logo em seguida, pensa na juventude da filha e que logo ela deixará de ser inocente, mas que pelo menos está longe (e ele não precisará ver isso acontecer). Após isso, Bloom parece tentar identificar onde, mais ou menos, o flerte entre a esposa e Boylan começou (ou quando ele começou a reparar)³⁵, sendo que esse momento é uma das passagens em que Bloom pensa mais abertamente sobre o que está acontecendo na sua vida. Assim, algo que antes ele se negou a enxergar passa a ser analisado a partir de outra ótica (nota 35), encerrando o episódio.

No episódio 5, “Lotófagos”, Bloom inicia sua *odisseia inversa* e só retornará para casa na madrugada do dia 17. Primeiramente, ele passa no correio para pegar uma carta da mulher com quem está se correspondendo, possivelmente motivado por uma das razões que também levam Molly a procurar Boylan: o esfriamento da relação. A partir desse episódio, os pensamentos que Bloom dirige ao seu problema são espaçados e aparecem em meio a um turbilhão de pensamentos que nada têm a ver com o assunto, pois Bloom parece querer desviar sua atenção para outras coisas a fim de se convencer de que está tudo bem. Uma das frases que surgem em sua mente,

³⁵ “A manhã depois do baile do bazar quando a banda da May tocou a dança das horas de Ponchielli. Explicar que as horas da manhã, da tarde, depois o entardecer chegando, depois as horas da noite. Escovando os dentes. Foi a primeira noite. A cabeça dela dançando. As varetas do leque estalando. Esse Boylan é bem de vida? Ele tem dinheiro. Por quê? Eu notei que o hálito dele estava com um cheiro bom dançando. Não adiantava cantarolar depois. Aludia. [...] Ela esfregou o espelho de mão ríspidamente no colete de lá contra o peito cheio boleante. Espiando lá dentro. Ruguinhas nos olhos dela. Não dava jeito, de maneira alguma.” (JOYCE, 2013, p. 183).

atravessando outro pensamento e desaparecendo tão rápido quanto surgiu, é a seguinte: “Conversar: como se fosse resolver.” (JOYCE, 2013, p. 187). Bloom, de certa forma, pensa em algumas alternativas para resolver o problema, mas a ansiedade faz com que ele as descarte, pois nenhuma, na sua concepção, será capaz de evitar e/ou resolver. Logo após essa frase surgir em sua mente, Bloom enfia a mão no bolso para tocar a carta da *amante* (que ainda não leu), fugindo novamente do problema ao voltar seus pensamentos para essa mulher desconhecida.

Após isso, Bloom encontra M‘Coy, que pergunta sobre Molly. Bloom responde, de maneira cordial, que ela está bem, mas logo em seguida já se refugia no jornal. Essa fuga ocorre outras vezes durante a obra, quando outros conhecidos perguntam sobre Molly, e Bloom, na maioria das vezes, responde de maneira evasiva³⁶. Contudo, após um tempo de silêncio, ele ainda fala para M‘Coy que a esposa participará de um espetáculo³⁷, mas quando o outro pergunta quem irá *montar*, ele se lembra de Boylan e volta a pensar na traição: “Senhora Marion Bloom. Ainda não levantou. A rainha estava no quarto comendo pão com. Sem um livro. Figuras encardidas do baralho dispostas ao longo das pernas em grupos de sete. Mulher morena e homem louro. Gata bola preta peluda. Tira rasgada de envelope.” (JOYCE, 2013, p. 190). Isso estabelece um duplo-sentido (visto da perspectiva de Bloom) que se repetirá algumas vezes durante a obra, em que o verbo *montar* se aplicará, por exemplo, ao espetáculo de Molly ou à corrida de cavalos que ocorrerá à tarde (em que há a referência de *montar a égua*³⁸) e, ao mesmo tempo, à traição (*montar* no sentido de consumação do ato sexual).

Após esse encontro, Bloom entra em uma igreja para passar o tempo e assiste à missa com os olhos de um não religioso (visto que não compreende muito bem os rituais católicos). Ao se lembrar de uma missa do galo durante a cerimônia, Bloom pensa nas “Mulheres ajoelhadas nos bancos com cabrestos carmesins em volta do pescoço, cabeças curvadas.” (JOYCE, 2013, p. 197) que aguardam para receber a eucaristia. Bloom se recorda que o padre passou por elas *com a coisa na mão para espirrar-lhes* água benta antes de comungarem, algo que além da conotação sexual implícita, revela o desconhecimento de Bloom em relação ao ritual da missa.

³⁶ Em “Lestrigões”, Bloom responde de maneira direta (para Cheirão Flynn) como a esposa está e o que está fazendo enquanto faz o seu pedido para o almoço:

“- E a esposa?

- Muito bem, obrigado... Um sanduíche de queijo, então. Gorgonzola, vocês têm?” (JOYCE, 2013, p. 319).

³⁷ Como aponta Galindo (2016), isso ocorre porque Bloom tenta humilhar o conhecido, que *se vangloria da soprano fanhosa com quem se casou*.

³⁸ “- Passa das três. Quem é que vai montar?

- O. Madden, Lenehan disse. E é uma bela égua.” (JOYCE, 2013, p. 400). Conversa entre Lenehan e M‘Coy sobre a corrida de cavalos.

A eucaristia, que remete à última ceia de Cristo, é uma das formas de tornar presente Sua essência dentro do homem. Por meio do corpo e do sangue de Cristo derramado, a humanidade é redimida de seus pecados, ou seja, a eucaristia é o sacrifício de Jesus e a Sua nova aliança com o homem que, pela passagem da morte, traz a vida. Em outras palavras, por meio da eucaristia há a morte e ressurreição de Cristo, a união Deste com o homem e a garantia, para o homem, da vida após a morte, pois a eucaristia traz, também, a redenção dos pecados (quando correspondida com a fé genuína)³⁹. Nesse sentido, Bloom compreende o significado da eucaristia, embora, como veremos nas duas citações a seguir, acabe encarando-a de outra perspectiva: “É, pão angélico eles dizem. Tem uma grande ideia por trás disso, **meio que uma sensação de que o reino de Deus está em você.** [...] Fé cega. A salvo nos braços do venha a nós. Alivia toda a dor. Velório nessa hora no ano que vem.” (JOYCE, 2013, p. 198, grifo nosso).

Bloom, ao observar o ritual da eucaristia e como o padre vai de uma mulher a outra, pensa: “Latim. A próxima. Abra a boca e feche os olhos. O quê? *Corpus*. Corpo. Cadáver. Boa ideia o latim. Atordoa primeiro. Asilo dos moribundos. Parece que elas não mastigam; só engolem. Ideia estrambótica: comer pedaço de cadáver, por isso que os canibais pegam gosto.” (JOYCE, 2013, p. 197). Nesse caso, Bloom observa a eucaristia de outra perspectiva, a de consumir o corpo de alguém para se obter a vida eterna. O termo *hóstia* deriva do latim *hostiam*, que significa vítima⁴⁰, e se aplica bem a essa perspectiva.

Após a missa, Bloom vai à farmácia comprar algumas coisas para Molly, sendo que antes de entrar percebe que esqueceu as chaves de casa na outra calça. Ele compra óleo de amêndoa doce, tintura de benjoim e água de flor de laranjeira, pois o último item deixou a pele dela delicada e branca como cera, o que, segundo ele, realça o escuro de seus olhos: “Olhando para mim, com o lençol puxado até os olhos, espanhola, se cheirando, quando eu estava ajeitando as abotoaduras nos punhos” (JOYCE, 2013, p. 203). Depois disso, logo após pensar em Molly, Bloom pensa em ir à casa de banho e sente vontade de se masturbar: “Hora de tomar banho ali na esquina. [...] Também acho que eu. Isso eu. No banho. Vontade engraçada eu. À água voltará. Juntar dever e prazer. Pena não ter tempo pra massagem. Sensação de limpo aí o dia inteiro. Enterro vai ser bem tristonho.” (JOYCE, 2013, p. 203).

³⁹ Isso explica, em parte, o temor de Dedalus em tomar a eucaristia estando cheio de pecados e não tendo realmente fé, visto que sua relação com a religião se restringe ao medo. Freud (1915b; 1917b) expõe que a eucaristia deriva da refeição totêmica do pai assassinado, posteriormente deificado, o que revela uma ambivalência relativa ao ritual e também uma metáfora em relação aos sentimentos de Dedalus pelo pai. Isso também corrobora a ideia que Bloom faz da eucaristia, que seria a de *comer cadáver*. Entretanto, como vimos na seção de Dedalus, esse Cristo é *Christina*, que evoca a imagem da mãe e, portanto, ela como redentora dos seus pecados.

⁴⁰ A refeição totêmica derivada do sacrifício paterno.

Assim como ocorre com Dedalus no episódio 3, essa é uma forma de Bloom buscar um alívio para a sua tensão, mas a masturbação só se realizará à noite em “Nausícaa”.

Na hora do banho, Bloom evoca novamente a eucaristia ao imaginar o próprio corpo nu e pensar “Este é o meu corpo [...] 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 lânguida flor flutuante.” (JOYCE, 2013, p.206), em que o seu corpo (comparado ao de Cristo) nada mais é do que apenas um corpo. O órgão sexual, *pai de milhares*, aparece como uma flor⁴¹ (sistema reprodutor de algumas plantas), em que o pênis em si se assemelha ao androceu (órgão reprodutor masculino da flor). A languidez, entretanto, traz à tona a *fraqueza* da semente desse pai de milhares, que devido à sua debilidade deu origem a um filho que morreu recém-nascido.

Há uma cena no episódio 10 nessa mesma linha de reflexões sobre o adultério, quando Bloom aparece escolhendo livros para Molly. Entre os livros que ele vê está uma obra de Leopold von Sacher Masoch, *criador* do masoquismo, mas o livro que Bloom escolhe para levar é um romance sobre uma bela mulher adúltera, chamado *Doçuras do Pecado*. O nome do amante na obra, Raoul, se torna para Bloom quase um equivalente de Boylan:

O senhor Bloom leu novamente: *A bela mulher...*
Doce um calor banhou-lhe o corpo, intimidando sua carne. Carne cedia entre roupas amarfanhadas: brancos dos olhos desvanecendo para o alto. Suas narinas se arquearam em busca da presa. Untos para os seios derretendo-se (*para ele! Para Raoul!*). Suor acebolado de axilas. Visgo grudepeixe (*suas carnes ofegantes!*). Sinta! Aperte! Esmagados! Esterco sulfúrico de leões! Jovem! Jovem! (JOYCE, 2013, p. 404).

No trecho supracitado, a situação erótica do livro leva Bloom a fazer uma leitura repugnante da situação (*suor acebolado/visgo grudepeixe/esterco sulfúrico*), que se apresenta como algo ambíguo por fundir o *sujo* e o prazer, além de também remeter ao que Bloom imagina que irá acontecer logo (ao mesmo tempo em que é uma situação de prazer para Molly, para Bloom ela é repugnante). A forma como ele imagina a figura feminina *se desmanchando em deleite* logo aponta que isso não se deve ao marido, mas a *ele*, Raoul (ou Boylan). Esse contraste entre as palavras, que oscilam entre prazer e repugnância, torna mais evidente a tensão entre os sentimentos de Bloom dirigidos ao longo do dia à esposa, que no excerto supracitado parece caminhar para a depreciação.

Segundo Freud (1917b), a ambivalência emocional, principalmente a oposição entre amor e ódio, aparece bastante na melancolia, muitas vezes ao se desviar o ódio que deveria

⁴¹ Há também a relação da palavra *flor* com o nome Bloom.

ser dirigido ao objeto causador da decepção, por exemplo, para o próprio Ego. Dessa forma, a melancolia se mostra mais complexa que o luto, que, via de regra, seria apenas a perda real do objeto, pois na melancolia o objeto ainda vive, sendo a ele direcionados diversos sentimentos, e vindo daí a importância de se compreender tal ambivalência.

No episódio 2 há um diálogo que aborda a questão da traição feminina e do quão *desestabilizante* pode ser a beleza de uma mulher. Em uma conversa com Dedalus, o Sr. Deasy expõe sua visão misógina das mulheres, visto que, biblicamente falando, foi a mulher quem teria trazido o pecado ao mundo. A partir disso, ele expõe como outras mulheres provocaram eventos catastróficos, sendo um de seus exemplos Helena, que, em sua opinião, não valia nada, e que ocasionou a Guerra de Troia. Essa visão do Sr. Deasy apresenta a beleza feminina como algo traiçoeiro e demonstra como os homens perdem a razão diante dela.

A fruição da beleza é uma das formas de se buscar a felicidade, embora Freud (1930) saliente que não há uma real utilidade⁴² para ela (apesar de ser impossível dispensá-la dentro da civilização). O autor analisa a beleza como uma das formas para a atração sexual: ela ocupa um lugar importante entre as exigências culturais e, embora não seja algo vital, não é colocada em segundo plano, como algo acessório, revelando que nem tudo o que tem interesse para o ser humano é vital (FREUD, 1930, p. 38).

Em *Ulysses*, temos um Odisseu que não quer retornar ao lar e uma Penélope adúltera. Enquanto Odisseu lutou nessa guerra desencadeada por Helena e levou anos no mar para conseguir retornar ao lar, Bloom trava sua batalha apenas mentalmente e tenta evitar o retorno para a sua própria casa. Por outro lado, assim como Penélope, Molly sente a ausência do marido, que embora permaneça ao seu lado, parece ter se distanciado em espírito desde a morte do filho.

Em síntese, embora as relações sexuais deixem de ter importância para Bloom, em parte (pois ele ainda deseja a esposa), após a morte do filho, o mesmo não ocorre com Molly, pois ela sente carência em relação à falta de atenção do marido. Dessa maneira, embora não deseje mais consumir o ato sexual, Bloom se sente abalado por estar *perdendo* a esposa, pois além da comodidade da vida conjugal ele também a deseja (e essa é uma perda que se soma a suas outras perdas).

⁴² Outra coisa que Freud (1930) insere nessa categoria é a higiene. Segundo o autor, a sujeira é contrária à civilização, como no exemplo da Inglaterra de Shakespeare, vista como bárbara quando se menciona que havia montes de esterco nas ruas. Sendo assim, a limpeza e a higiene, inclusive a pessoal, são essenciais para a civilização. “Beleza, limpeza e ordem ocupam claramente um lugar especial entre as exigências culturais.” (FREUD, 1930, p. 38). Nesse sentido, enquanto Bloom dá muito valor a sua higiene pessoal, Dedalus a dispensa em seu luto, o que demonstra não apenas algo que lembra a mãe e está inconscientemente relacionado à água, mas também que o mundo externo (as exigências e convenções da sociedade) não importam, nesse momento, para ele.

No episódio 8, “Lestrigões”, Bloom se lembra de quando Milly ainda era criança e de um vestido *cinzelefante* que Molly usava na época, quando apenas havia começado a engordar. Lembra que nunca um vestido lhe caiu tão bem e como todos a olhavam. Ao se lembrar dessa época do início do casamento, Bloom pensa, de maneira saudosista, que era muito mais feliz naquele tempo. Bloom passa a se lembrar de diversos episódios dessa época, da carreira de Molly, da filha pequena dormindo, e de como os três eram felizes. Isso também ocorre no último episódio da obra, “Penélope”, em que Molly recorda, de maneira saudosista, quando Bloom ainda era seu noivo (pois na época Bloom apresentava um comportamento mais romântico).

Tais lembranças são interrompidas quando Bloom encontra a senhora Breen, amiga de Molly de sua época de solteira. Os dois conversam sobre como andam suas vidas, até a senhora Breen reparar nas roupas dele. Bloom pensa em se aproveitar da *piedade* da mulher quando ela diz que espera que não tenha morrido alguém muito chegado, e responde com profunda tristeza que quem morreu foi um velho amigo (embora ele e Dignam nem fossem próximos). Ao mesmo tempo em que finge essa profunda tristeza, interiormente Bloom está cantarolando.

Ao saber pela senhora Breen que Mina Purefoy está na maternidade da Holles Street, em um difícil trabalho de parto, Bloom começa a refletir sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no parto e pensa que alguém deveria tentar inventar uma forma de amenizá-las, agradecendo ao mesmo tempo por Molly não ter sofrido com essas complicações. A partir disso, Bloom mergulha numa de suas reflexões mais sombrias (assim que a nuvem cobre o sol), pois esse é o episódio em que seu passado, de maneira geral, vêm de maneira mais clara à tona:

Seu sorriso **murchou** enquanto andava, uma **nuvem pesada** escondendo lenta o sol, **sombreando a fachada macambúzia** da universidade. [...] Palavras inúteis. As coisas continuam na mesma; dia a dia [...]. O Dignam levado no carrinho. A Mina Purefoy barriga inchada numa cama gemendo pra arrancarem uma criança de dentro dela. **Nasce** um a cada segundo em algum lugar. Outro **morre** a cada segundo. Desde que eu dei comida pras gaivotas cinco minutos. Trezentos bateram as botas. Outros trezentos nasceram, lavando o sangue, todos são lavados no sangue do cordeiro, balindo méééééé.

Uma cidadada de gente falecendo, outra cidadela chegando, falecendo também: outra chegando, indo embora.[...]

[...] Ninguém é coisa nenhuma.

Essa é a hora mais horrenda do dia. Vitalidade. Parada, melancólica: odeio essa hora.. [...] O sol lentamente se libertou e acendeu lampejos de luz por entre a prataria do outro lado da rua na vitrine da Walter Sexton’s diante da qual John Howard Parnell passou, desapercibido (JOYCE, 2013, p. 308, grifos nossos).

Quando a nuvem ⁴³ pesada esconde lentamente o sol, o sorriso de Bloom se desmancha. Não é exagero dizer, e repetir, que essa passagem é um dos momentos mais lúgubres de Bloom ao longo do livro (e, curiosamente, ele considera a hora mais *horrenda e melancólica* do dia). Nesse sentido, após ter pensado em seu passado com Molly, ele começa a projetar o seu problema em um súbito desinteresse pelo mundo, em que a vida e a morte parecem coisas igualmente sem importância.

Essa visão bloomiana sobre a morte e o nascimento também torna claro que há dois acontecimentos que constituem um ciclo dentro da obra, cada um ligado a uma das pulsões estudadas: a morte de Dignam (que será explorada na próxima seção) e o nascimento do filho de Mina (que Bloom vai ver na maternidade durante a noite, embora nem acabe, de fato, visitando-a). Enquanto no episódio 6, no funeral de Dignam, Bloom rememora as perdas do pai e do filho (ao mesmo tempo em que Dedalus cruza seu caminho pela primeira vez no dia), no episódio 14 ele volta a ter essas lembranças, mas tem a oportunidade de transferir os seus *carinhos paternos* para Stephen (que ele reencontra na maternidade). No primeiro caso, ele pode apenas confrontar sua perda; no segundo, ele tem a oportunidade de *ser pai* outra vez (e ele se torna pai em um local simbólico: a maternidade).

Após refletir sobre a vida feliz que teve com Molly no início do casamento, Bloom pensa sobre como seu casamento deixou de ser o mesmo após a morte do filho, pois ele não consegue mais manter as relações sexuais da mesma forma. Ele chega à conclusão de que essa mudança na vida conjugal, ocasionada pela morte do filho, é uma das motivações para o adultério e isso explica, em parte, por que o adultério desperta as lembranças mórbidas de Bloom:

Eu era mais feliz naquela época. Ou será que não era eu? Ou será que agora eu sou eu? Vinteito anos eu tinha. Ela vintetrês quando a gente saiu da Lombard Street West alguma coisa mudou. **Nunca mais consegui gostar depois do Rudy.** Não dá pra fazer o tempo voltar atrás. Que nem segurar água na mão. Você voltaria àquele momento? Estava só começando. Voltaria? Você não está feliz, seu menininho levado? Quer pregar botões pra mim. Tenho que responder. Escrevo na biblioteca (JOYCE, 2013, p. 314, grifo nosso).

No excerto supracitado, Bloom reflete pela primeira vez, claramente, sobre sua infelicidade e o que fez o seu casamento chegar a esse ponto. Primeiramente ele pensa no

⁴³ No episódio “Ítaca”, Stephen, que está na casa de Bloom, atribui seu *colapso à reaparição de uma nuvem matutina*, percebida por ele e Bloom em locais diferentes, mas provavelmente no mesmo momento (visto que ocorreu em episódios que se passaram no mesmo horário), que no início não era maior que “a mão de uma mulher” (JOYCE, 2013, p. 944). Esse colapso que aparece já no início do dia a partir da nuvem, de maneira discreta (e que é comparado à mão de uma mulher), refere-se ao tormento de Dedalus em relação à morte da mãe e à melancolia que Bloom tenta afastar, ou seja, essa nuvem do tamanho da mão de uma mulher surge a partir de mulheres.

local em que viveu entre 1892 (ano do nascimento de Rudy) e 1893, e que algo mudou quando ele e Molly se mudaram. Logo em seguida ele pensa que *nunca mais conseguiu gostar depois do Rudy*, o que torna o trecho obscuro, pois poderia se referir à vida conjugal, à esposa, à vida de maneira geral ou à vida sexual do casal. Entretanto, ao longo dos capítulos, principalmente do monólogo de Molly, compreendemos que a vida sexual fica comprometida após a morte do filho, pois ele, de certa forma, perde o desejo – e, conseqüentemente, também a vida conjugal se compromete – e que ele ainda ama a esposa. Isso, mais tarde, o leva a acreditar que a forma como lidou com a perda do filho (refletida no desinteresse sexual) provavelmente levou a esposa à traição, algo que é comprovado durante o monólogo de Molly, em que esta expõe seu descontentamento com a falta de atenção do marido após a morte do filho, como veremos na penúltima seção.

Após essas reflexões, Bloom finalmente chega ao bar e pede um sanduíche, mas um conhecido, alcunhado de Cheirão Flynn, vem incomodá-lo. Pela visão de Bloom, podemos encarar Flynn como um sujeito desagradável ou pensar que ele apenas é vítima dos pensamentos maldosos de Bloom devido ao seu estado de espírito, visto que Bloom se concentra em suas *orelhas de abano* e no nariz escorrendo quando este pergunta de Molly. Dessa vez, Bloom parece ainda mais seco em relação ao assunto. Quando menciona a turnê de Molly, Flynn se mostra surpreso e pergunta quem está *montando* (no caso, a turnê), repetindo a ambigüidade de M^cCoy quando este também pergunta quem irá *montar* o espetáculo. Antes que Bloom responda, o garçom traz o seu pedido, mas em seguida Flynn pergunta se Boylan não está envolvido com a turnê: “Um cálido choque de ar calor da mostarda ratava o peito do senhor Bloom. Ele ergueu os olhos e encontrou o olhar fixo de um relógio azedo. Duas. Relógio de pub cinco minutos adiantado. Tempo seguindo. Ponteiros andando. Duas. Ainda não.” (JOYCE, 2013, p. 320). Ao olhar para o relógio e ver que ainda são duas horas, Bloom conclui que Boylan ainda não foi se encontrar com Molly. Flynn começa a falar de Boylan, mas Bloom tenta se desligar do que Flynn está dizendo. Para isso, ele se refugia em distrações críticas referentes à aparência de Flynn, como já mencionado. Após isso, provavelmente devido à conversa desagradável, Bloom não consegue aproveitar sua refeição: “Mastigava o senhor Bloom suas fatias de sanduíche, pão fresco e limpo, no destempero da repugnância, mostarda acre, o sabor chulé do queijo verde.” (JOYCE, 2013, p. 321).

Bloom pensa em seu retorno para casa, lá pelas seis horas, pois imagina que provavelmente Boylan já terá ido embora. A primeira vez que Bloom pensa em retornar ao lar é no episódio 7, perto do meio-dia, sob a justificativa de ter esquecido algo (ele quer voltar para ver Molly se levantar e, possivelmente, evitar seu encontro com Boylan), mas logo

descarta a ideia. Agora, entretanto, ele fica em dúvida se não flagrar a esposa e o amante, e assim que pensa em Molly, seus pensamentos acerca do assunto são interrompidos e ficam suspensos. Entretanto, após beber vinho e se sentir um pouco mais alegre, Bloom passa a recordar um episódio do início do seu relacionamento com Molly:

Grudadas na persiana zumbiam duas moscas, grudadas.
Cintilante vinho em seu palato engolido restava. Esmagado nas prensas de vinho uvas da Borgonha. É o calor do sol isso. Parece que um toque secreto me contando lembranças. Tocado seu sentido umectado recordava. Escondidos sob o capim em Howth. Embaixo de nós o céu baía dormente. Som nenhum. O céu. [...] O cabelo dela no meu casaco travesseiro, lacrainhas nas urzes a minha mão embaixo da sua nuca, você vai me bagunçar inteira. Ah maravilha! Friamacia de unguentos a mão dela me tocou, afagou: os olhos dela sobre mim não desviaram. Encantado sobre ela eu me deito, lábios cheios abertos em cheio, beijei a sua boca. Mm. Suave ela me deu na boca o bolo quente de sementes mastigado. Polpa insípida que a sua boca tinha murmurado agridoce com cuspe. Alegria: comi: alegria. Vida jovem, os seus lábios que me davam fazendo biquinho. Macios, quentes, grudentos lábios geleiatinosos. Flores os olhos delaeram, me tome, olhos dispostos. Caíram pedrinhas. Ela fica deitada. Uma cabra. Ninguém. Bem alto no Ben Howth rododendros uma cabra pés seguros, semeando groselhas. Toldada sob o capim ela ria enrodilhada quente. Fogoso eu deitei sobre ela, beijei; olhos, os lábios, o pescoço esticado, pulsando, seios cheios de mulher na blusa de véu de freira, mamilos gordos eretos. Quente eu lhe dei a minha língua. Ela me beijou. Fui beijado. Cedendo-se toda desalinhava o meu cabelo. Beijada, me beijava.

A mim. E eu agora.

Grudadas, as moscas zumbiam (JOYCE, 2013, p. 324-325).

Como é possível perceber, as moscas citadas no início e no final do excerto remetem a um simbolismo entre Molly e Bloom e também entre Molly e Boylan, representados por duas moscas copulando em uma persiana. As moscas são mencionadas duas vezes, separadas pela lembrança feliz de Bloom.

O calor e o vinho que Bloom bebeu, agora já subindo à sua cabeça, são uma introdução para a sua memória prazerosa, principalmente pela referência festiva do vinho (Baco), relacionada aos prazeres carnavais – e a escolha de palavras, *Cintilante vinho em seu palato engolido restava*, também traz essa atmosfera de prazer degustativo e carnal (no caso, o beijo). A memória de Bloom revela que ele e Molly estavam *escondidos sob o capim*, longe de tudo e todos. Embora pareça romântica por se referir ao primeiro beijo, a lembrança traz algo de proibido e erótico na aproximação dos dois (ela deitada em seu casaco) e nos toques (a mão de Bloom na nuca de Molly; a mão dela tocando Bloom). O próprio beijo aparece de um prisma mais sensual, inclusive ela lhe passa bolo *quente* mastigado através do beijo, ou seja, o alimenta (em um sentido dúbio) a partir de seu corpo, e ele *come* com alegria. Ele lê nos olhos de Molly, que está deitada, o convite para ser *tomada*, e como não há ninguém à volta, ele se deita sobre ela e a beija *fogoso*. A partir disso, a citação se torna mais erótica, pois o beijo segue dos lábios ao pescoço, ele sente o corpo

de Molly (devido à proximidade) e como este corresponde ao seu toque, que por baixo da *blusa de véu de freira* mostra excitação por meio dos *mamilos gordos eretos*.

Entretanto, esse prazer carnal é ambíguo, pois ao mesmo tempo em que o calor do sol, junto com o vinho, traz boas memórias (a do seu primeiro beijo com Molly), elas contrastam com a realidade, ou seja, com a situação de Bloom de homem traído/deixado de lado, em que aquela segunda referência às moscas o substitui pelo amante. Isso se dá quando a lembrança termina e Bloom pensa em sua situação atual (*A mim. E eu agora*), ou seja, a de homem trocado. Logo após isso, ele volta a observar as moscas, que já não são ele e Molly, mas ela e Boylan, pois é como se aquela memória fosse substituída por uma nova – da qual ele não fará parte.

No final do episódio, Bloom pensa em comprar uma anágua para Molly para combinar com as ligas novas (que, curiosamente, sua esposa usará para Boylan), mas o pensamento é interrompido por um “Hoje. Hoje. Não pensar.” (JOYCE, 2013, p. 331), reafirmando que Bloom tenta evitar pensar na traição, visto que considera comprar coisas para Molly, como se tudo estivesse bem, e mais uma vez demonstrando que ele tenta afastar os pensamentos ruins quando eles vêm. Nesse sentido, apesar de tentar evitar pensar na esposa, Bloom se vê preso à sua memória que, embora traga dor, também traz consolo (devido ao amor que sente por ela).

Quando está prestes a deixar o estabelecimento, Bloom avista Boylan e seu coração dispara, pois não quer encontrá-lo. Antes que Boylan o veja, Bloom desvia e vai para o museu. Segue sem olhar para Boylan, pensando de maneira *paranoica* se este o avistou também e se o está seguindo. Quando finalmente se dá conta de que conseguiu evitá-lo, Bloom volta a se acalmar.

Esse é o segundo encontro com Boylan⁴⁴. O terceiro ocorre no episódio 11, “Sereias”, que se passa no horário marcado para a traição. Nesse episódio Bloom, ao invés de querer evitar Boylan (embora ainda queira evitar ser visto), ao vê-lo no bar arruma uma desculpa para entrar e descobrir porque Boylan ainda está lá, se já são 16h, e aproveita e almoça no local.

O episódio se abre com duas páginas aparentemente sem sentido, que voltam a se repetir em seguida e dão abertura ao episódio. Essa repetição nada mais é do que a tentativa de se aplicar uma técnica musical à narrativa, que seria a sobreposição de duas vozes (que, ao não poderem ser sobrepostas no texto, são repetidas).

No início do episódio, as sereias, duas garçonetes, estão criticando um homem considerado por elas sebooso, e comentam o horror que seria casar com um homem assim. Em meio aos

⁴⁴ O primeiro encontro se dá no episódio 6, “Hades”. O senhor Power avista Boylan e avisa aos demais presentes na carruagem (que está conduzindo-os ao enterro de Dignam), o que traz à tona a memória da traição. Bloom despreza a figura de Boylan como homem, principalmente por tentar recalcar o problema que não quer enfrentar (tentar ou não evitar a consumação do adultério). Boylan é um homem animalesco e instintivo; um retrato do macho alfa e do cafajeste conquistador.

parágrafos, aparecem algumas frases que remetem a Bloom e a onde ele está (*E o Bloom?*), como se fosse um coro ou voz de fundo chamando a atenção para o seu não aparecimento.

Nesse episódio, Bloom parece ser abatido pela tristeza que tanto tentou afastar, pois assim como na reflexão a respeito das moscas na persiana, compara-se a Boylan (*o velho e o novo*). Antes de avistar Boylan e entrar no bar, Bloom se refugia na lembrança da carta de Martha⁴⁵ e em sua mente surge a frase “você não está feliz em casa?” (JOYCE, 2013, p. 440). Ao mesmo tempo em que parece refletir sobre sua situação, ele observa o cartaz-propaganda do cigarro Sereia e pensa: “Cabelo flui: desamada. Para algum homem. Para Raoul.” (JOYCE, 2013, p. 440), e assim que pensa nisso avista Boylan vindo, o que o faz pensar novamente no encontro da esposa com o amante. A figura da sereia no cartaz remete à tentação (no caso do cartaz, tentação de fumar), mas também a uma figura solitária (*desamada*). O trecho dá abertura para duas interpretações, sendo a primeira o fato de Molly realmente se sentir *desamada* pelo marido, embora Bloom não tenha noção disso, e a segunda, a partir de como Bloom visualiza a situação: a figura da sereia, tão tentadora, para *algum* homem (*para Raoul*) não significa nada além de sua beleza.

Dessa forma, embora as sereias do episódio sejam as garçonetes, a sereia que desestabiliza os dois homens principais do episódio (Bloom e Boylan), mesmo que de maneira diferente, é Molly, que funde em sua imagem não apenas a beleza das sereias, mas a natureza selvagem, sensual e, principalmente, musical (que, nesse caso, é o ponto de contato entre ela e Boylan) desse ser mitológico.

É válido ressaltar que a música e os sons são elementos bastante presentes ao longo do episódio, cuja técnica seria a *fuga per canonem*. Dentre esses sons há um que revela a tensão dupla do momento: o som do relógio. No excerto "Comer antes. Eu quero. Ainda não. Às quatro, ela disse. O tempo não para. Ponteiros girando. Adiante. [...] Para Raoul. Comer. [...] A anágua de seda violeta. Ainda não. As doçuras do pecado." (JOYCE, 2013, p. 436), Bloom imagina a roupa que Molly está vestindo para esperar Boylan, ao mesmo tempo em que funde a imagem da traição com o livro que carrega (*Doçuras do Pecado*). Esse som do relógio, entretanto, não é frustrante apenas para Bloom: também é para Boylan, que já está atrasado e precisa ir ao encontro de Molly.

⁴⁵ Martha é o nome/pseudônimo da amante de Bloom. No episódio 5, para fugir novamente dos pensamentos ligados à esposa, Bloom lê sua carta, na qual Martha faz, no final, uma observação, perguntando qual perfume Molly usa, a fim de usá-lo caso eles venham a se encontrar (pois, dessa forma, ele não ficaria em uma situação ruim – aparecer com um perfume feminino diferente). Bloom não entende essa exigência do perfume (pois não considera encontrá-la), e após ler a carta algumas vezes, a rasga embaixo de uma ponte. Nas cartas, Bloom utiliza o pseudônimo Henry Flower.

Quando Boylan finalmente entre no bar, a forma como seus *elegantes sapatos*” rangem no chão já chama a atenção de todos, e Lenehan anuncia que o herói conquistador chegou, enquanto Bloom se prepara para entrar e passa despercebido por todos, pois ele é o “herói inconquistado” (JOYCE, 2013, p. 441). As duas garçonetes ficam *derretidas* por Boylan, sendo que uma delas, Lydia, sorri para ele e se exhibe mais. Nesse ponto, é como se houvesse uma inversão: o verdadeiro poder de atração está em Boylan, não nas sereias. Elas é que se sentem verdadeiramente atraídas e seduzidas, e dentre essas sereias conquistadas está Molly, com quem ele já deveria estar neste horário. Essa aura de Boylan, que *enfeitiça* as mulheres de uma forma superior à mítica sereia, se complementa quando, ao invés de pedir bebidas, Boylan pede *poções*.

Após ter sido muito perturbada por Lenehan, que queria muito que ela fizesse esse gesto, Lydia, com a chegada de Boylan, finalmente puxa sua liga, que estala em sua coxa, e sorri para Boylan. Após encará-la com desejo enquanto bebe seu cálice, Boylan anuncia impaciente que precisa ir embora, mas Lenehan tenta detê-lo porque precisa lhe contar algo. Boylan fala para ele o acompanhar e contar durante o caminho, e Lenehan anuncia, diante de sua pressa: “Está de pau duro ou o quê? ele disse. Espera. Já vou.” (JOYCE, 2013, p. 445), frase que passa a vagar pela mente de Bloom (pois ele sabe o motivo da pressa).

A garçonete que estalou a liga tem uma queda por Boylan e fica triste depois que ele sai, imaginando se ele foi embora porque ela atendeu ao desejo de Lenehan. O trecho que revela sua tristeza, e que também combina com a sua imagem de sereia, é o seguinte: “Pranteavam nas profundezas sombrias do oceano, ouro no barril de chope, bronze no marraschino, pensativas ambas duas, Mina Kennedy, 4 Lismore Terrace, Drumcondra com Idolores, rainha, Dolores, silente.” (JOYCE, 2013, p. 448). Nesse caso, evoca-se a natureza mórbida e trágica da sereia, visto que é uma criatura ligada também à morte e ao mau presságio, algo que veremos mais detalhadamente na próxima seção.

Como não veem Bloom no bar, já que ele está comendo num canto escondido, apenas ouvindo a conversa, os presentes conversam sobre Molly, querendo lembrar seu nome de solteira e se ela é irlandesa. Visto que Boylan acabou de sair do bar, é como se Molly fosse lembrada por ser associada a ele e, portanto, é como se todos soubessem o que está prestes a acontecer. Além disso, ao quererem lembrar o nome de solteira, é como se sua situação de mulher casada fosse *anulada* e Bloom fosse substituído (como na cena das moscas), o que dá um tom mais triste à situação devido a tudo que Bloom está sentindo.

Quando começam a cantar outra ária (*All is lost now*, de Bellini), Bloom chega à conclusão de que é tarde demais para impedir o adultério, numa bela escolha de palavras que,

de maneira discreta, traz toda sua dor devido à impotência do momento, pois o título da música, como veremos a seguir, completa a sua afirmação triste de que *tudo está perdido*:

Ária linda. Dormindo ela foi até ele. Inocência à luz da lua. Detê-la ainda. Coragem, não sabem do perigo. Chamar o nome. Tocar água. Tine ginga. Tarde demais. Ela desejava ir. É por isso. Mulher. Mais fácil deter o mar. Sim: tudo está perdido.
—Uma bela ária, disse Bloom perdido Leopold. Conheço bem. (JOYCE, 2013, p. 453).

Como é possível perceber no excerto, Bloom pensa ainda em detê-los enquanto escuta a *bela ária*, até que tudo se interrompe pelo *tine ginga* referente a Boylan e ele pensa que já é tarde demais, pois ele já está a caminho e a esposa deseja isso. Novamente ele reafirma a impossibilidade de deter a situação, pois reconhece o desejo da esposa por outro, e reconhece também que nessas circunstâncias seria mais fácil deter o mar. E agora, tudo o que ele imaginou durante o dia está prestes a se concretizar, e a tristeza finalmente o aplaca porque ele reconhece que não há nada a ser feito, tudo está perdido. E a *bela ária*, que ele conhece bem, parece acompanhar esse momento infeliz sobre o desfecho que ele também conhece bem. E é nessa tomada de consciência que, ao mesmo tempo, Bloom parece perdido, desorientado, enquanto reconhece a beleza triste da canção que traduz sua situação atual.

Quando a música se encerra, novamente as conversas são retomadas, mas Bloom permanece em silêncio, reduzido a *canção sem som*, como menciona Galindo (2016). Bloom está desiludido e suas reflexões sobre a perda do amor o conduzem a pensamentos sobre a morte (o rato que viu durante o funeral). Primeiramente surge em sua mente a palavra *perdida*, provavelmente algo referente à esposa, para depois pensar que todas as músicas são sobre o mesmo tema, algo que até parece cruel. Essa crueldade, entretanto, se refere ao tema *amor* nas músicas e ao fato de ser permitido que as pessoas se atraiam umas pelas outras, para depois serem separadas (como ele imagina que está ocorrendo com ele). Essa separação é seguida do substantivo *morte*, e Bloom envereda sua reflexão para a vida humana, a morte de Dignam e o rato no cemitério. E ao lembrar que Dignam já deve estar esquecido, imagina que ele também está: "Foi-se. Eles cantam. Esquecido. Eu também. E um dia ela com. Deixe ela: cansaço. Na hora eu sofro. Fungar. Grandes olhões espanholados encarando o nada. E o cabelo dela pesadoadoadoandoondoondulado des pent': ado." (JOYCE, 2013, p. 459). Bloom reconhece que está sofrendo ao pensar na esposa e imagina que foi substituído por outro. Enquanto isso, o cabelo traz uma nova metáfora da sereia que o desestabilizou: o movimento do cabelo se transforma em ondulação e logo se revela despenteado (por outro).

Apesar de se render a esse momento de perda e se deixar dominar pela tristeza que tanto tentou afastar, Bloom tenta se recuperar novamente e tenta não se deixar afundar nesse

estado de espírito: ele resolve responder a carta da amante ali no bar. Enquanto isso, Boylan se aproxima mais e mais da casa dos Bloom, ao mesmo tempo em que Bloom finaliza a carta para a amante de maneira triste, mostrando que, ao menos nesse momento, não consegue, de fato, se livrar da tristeza ocasionada pelo sentimento de perda da esposa. Inclusive, enquanto escreve para a amante, ele se lembra da primeira vez que viu Molly, quando em uma brincadeira de dança das cadeiras restaram só os dois: “Nós dois no fim. Destino. Ela primeiro. Destino. Rodando e rodando lentos. Rodada ligeira. Nós dois. Olhavam todos. Alto. Sentou. Olhavam todos desbancados. Lábios sorrisos.” (JOYCE, 2013, p. 456). Essa lembrança também mostra como todos foram desbancados por Bloom não só na brincadeira, mas em relação ao seu posterior casamento com Molly (que foi muito cortejada). Curiosamente, essa cena dos dois sozinhos no final se repete no final do livro, em que após os conflitos internos Bloom vai para casa e, pelo visto, encara a situação melhor do que achava ao beijar as nádegas da esposa antes de se deitar, enquanto ela fica acordada pensando. A traição, no final das contas, aparentemente não tem o efeito destabilizador esperado, sendo que Molly também parece chegar à conclusão de que sua vida conjugal não é ideal, mas aceitável. No fim, permanecem apenas os dois, lado a lado.

Em outra de suas lembranças sobre Molly, Bloom pensa que ela é a última de seu nome, pois todos os parentes pereceram, enquanto ele também é o último, sendo a filha a única descendente: “Eu também, último da minha raça. Milly estudante. Bom, culpa minha quem sabe. Sem filho. Rudy. Tarde demais agora. Mas e se não? Senão? Se ainda? Ele não guardava ódio. Ódio. Amor. São nomes. Rudy. Logo eu estou velho.” (JOYCE, 2013, p. 469). Assim que pensa em Rudy, ele já retoma o pensamento de *tarde demais* referente à traição, o que mostra o quão presente está o fantasma do filho na relação com seus problemas conjugais. No fim, embora pense que são apenas palavras, aparece o ódio (negado) e o amor, que revelam a ambivalência ligada a esse momento. Ao vermos, entretanto, que ódio e amor são *nomes* (substantivos) assim como Rudy, percebemos que, no final das contas, não são coisas indiferentes, mas que fazem parte do que o está incomodando.

Por fim, contrastando com o estado de espírito de Bloom, os frequentadores do bar do hotel começam a tocar uma música mais alegre, mas que Bloom logo percebe se tratar de uma das partes de *Don Giovanni*, curiosamente a parte em que o protagonista tenta seduzir Zerlina (e a parte que Boylan e Molly cantarão juntos no *ensaio*). Isso transforma a música em uma trilha sonora bastante irônica, visto que a figura de Don Giovanni é associada por Bloom a Boylan, e ele está prestes a terminar de seduzir Molly. Então Bloom vê uma das garçonetes se

arrumando em frente ao espelho, e lembra que a esposa sempre faz isso antes de atender a porta (algo que, ele pensa, ela está prestes a fazer).

Após o horário da traição, paramos de acompanhar os pensamentos de Bloom durante um episódio (“Ciclope”), e após esse episódio perdemos contato com ele por algumas horas. Voltamos a encontrá-lo apenas às 20h no episódio 13, “Nausícaa”. Assim como Dedalus no terceiro episódio, Bloom está na praia, refletindo enquanto observa algumas jovens. A que mais chama a atenção é uma moça que fica o tempo todo sentada e parece ser muito comedida e recatada. A voz dessa moça, Gerty, permeia a narrativa do episódio por meio de uma descrição romântica e feminina, que mais parece a ideia que Bloom faz dela do que o pensamento dela propriamente dito (visto que este é caricato e estereotipado).

Novamente, igual ocorre com Dedalus, Bloom se masturba na praia enquanto observa Gerty. Ao perceber que ele está se masturbando, primeiramente Gerty fica levemente chocada – “Gerty sufocou uma exclamação abafada e soltou uma tosse nervosa” (JOYCE, 2013, p. 574). Quando Edy lhe pergunta o que houve, Gerty responde que é a bênção do padre, pois o sino acabou de soar, momento em que, ao mesmo tempo em que sabemos que Bloom está com a mão dentro das calças, “o cônego O’Hanlon estava no altar com o véu que o padre Conroy pusera em volta dele em volta dos ombros dando a bênção com o santo Sacramento nas mãos” (JOYCE, 2013, p. 574). Nesse caso, há novamente um paralelismo entre a masturbação de Bloom (profano) e a ação do padre (sacra), semelhante ao que ocorre em “Lotófagos” durante a missa e quando Bloom vai tomar banho.

A descrição da cena, assim como a primeira parte do episódio, evoca uma linguagem que reflete certa idealização *romântica*, mas agora voltada ao ato erótico em si:

Olhou para ele por um momento, **devolvendo-lhe os olhares, e uma luz eclodiu sobre ela.** Uma **lívida e férvida paixão estava naquele rosto** instalada, **paixão silente como um túmulo**, e fizera que ela se tornasse dele. Finalmente foram deixados sós sem as outras para bisbilhotar e fazer comentários e ela viu que poderia confiar nele até a morte, inabalável, um homem de verdade, um homem de honra irretocável da cabeça aos pés. **As mãos e o rosto dele se moviam e um tremor tomou o corpo dela. Ela se reclinou para trás inteira** para olhar para cima onde espocavam os fogos e segurou o joelho com as mãos para não cair para trás olhando para cima e **ninguém estava lá para ver somente ele e ela quando ela revelou inteiras daquele jeito suas graciosas pernas** lindamente torneadas, sedosas e suaves, delicadamente redondas, e ela parecia poder ouvir o arquejar de seu coração, seu alento ríspido, porque sabia da paixão de homens como aquele, de sangue quente, porque Bertha Supple um dia lhe contara como segredo mortal e fez que jurasse que nunca sobre o inquilino que ficou na casa deles da Câmara dos Distritos Populosos que tinha fotos recortadas de jornais daquelas bailarinas e dançarinas de cançã e ela disse que ele fazia uma coisa que não era das mais bonitas que dava para imaginar por vezes na cama (JOYCE, 2013, p. 577).

Como é possível perceber no excerto supracitado, Gerty corresponde aos olhares de Bloom, que traz em sua expressão o desejo mudo e secreto (compartilhado apenas com ela). Quando a luz *eclode* sobre Gerty, sabemos que se tratam dos fogos, mas há também a conotação sexual evocada pela masturbação de Bloom.

Enquanto idealiza Bloom como um homem de verdade, nobre e confiável, ela novamente percebe a movimentação de sua mão e sente um arrepio, mas dessa vez não de surpresa ou horror, mas provavelmente de excitação. Gerty cede ao desejo de Bloom: enquanto ninguém presta atenção (estão todos olhando os fogos da festa de abertura do Bazar, para a qual veio o vice-rei – cuja chegada aparece no episódio 10), ela mostra as pernas para ele.

Ela se convence de que aquele momento é diferente das comuns vulgaridades masculinas (embora não justifique esse pensamento), idealizando o momento com Bloom e a sua figura (ou seria Bloom idealizando o que ela pensa dele?). Junto a essa idealização logo surge novamente o discurso piegas ao aparecer a descrição das pernas de Gerty, *suaves, sedosas e delicadamente redondas*, enquanto o coração de Bloom *arqueja* a ponto de ela parecer poder ouvir.

Já no excerto a seguir, pode-se perceber que quanto mais a cena se torna dinâmica, mais Gerty se inclina para Bloom e mais ele se aproxima do *clímax* (que se dá no final da citação, acompanhado de uma série de onomatopeias *Oh!*, que se confunde entre as exclamações dos que observam os fogos e a excitação de Bloom). O clímax se dá quando *um foguete saltou e bum com bom tom som de estrondo Oh! então a bengala estourou e foi como um suspiro de Oh! e todos gritaram Oh! Oh!*, em que a ambiguidade se refere tanto ao ato de Bloom quanto aos fogos (e a excitação dele, a das pessoas que veem os fogos e a de Gerty se mesclam numa só). Além disso, como aparece no trecho destacado, percebe-se novamente a forma como esse voyeurismo também é permeado por um discurso idealizado, com uma linguagem romanesca estereotipada:

E ela viu uma longa bengala de fogos subindo por sobre as árvores, subindo, subindo, e, no tenso silêncio, estavam todos sem fôlego, excitados, enquanto ela subia mais e mais alto e ela tinha de se reclinar mais e mais para segui-la com os olhos, alto, alto, quase fora do campo de visão, e **o rosto dela era tomado por um divino, um enfeitiçante rubor, de tanto se inclinar e ele podia ver as outras coisas dela também**, calçolas de organdi, o tecido que afaga a pele, melhores do que aquelas outras Pettibwidth, as verdes, quatro e onze, em função de serem brancas e ela deixou e viu que ele via e então subiu tão alto que saiu do campo de visão por um momento e **todos seus membros tremiam por se curvar tanto assim ele tinha plena visão bem alto além dos joelhos dela ninguém antes nem na balança ou vadeando e ela não sentia vergonha e nem ele sentia por olhar daquela maneira impudica** daquele jeito porque ele não podia resistir à visão da **formidável revelação semioferecida** como aquelas bailarinas se comportando tão impudicas diante dos cavalheiros olhando e ele continuava olhando, olhando. **Ela estava disposta a gritar para ele, embargada, estender-lhe os esbeltos braços níveos por**

que viesse, para sentir-lhe os lábios pousados em seu cenho alvo o grito do amor de uma jovem, um gritinho estrangulado, arrancado dela, o grito que ressoa através dos séculos. E então um foguete saltou e bum com bom tom som de estrondo Oh! então a bengala estourou e foi como um suspiro de Oh! e todos gritaram Oh! Oh! **em êxtases e jorrou dela uma corrente de fios de cabelo** de chuva dourada e se espalharam e ah! eram estrelas verdejantes de orvalho e dourado, Oh tão lindas! Oh, suaves, delicadas, suaves! (JOYCE, 2013, p. 578-579, grifo nosso).

É válido ressaltar que é apenas após a ejaculação que o texto apresenta o homem da praia como sendo Bloom, que após a masturbação parece se recriminar pelo que fez (*de novo com isso?*). Frente à irônica imagem de uma Gerty imaculada, Bloom pensa que foi um monstro ao corresponder a ela dessa forma. Por fim, Bloom encontra consolo ao imaginar como as mulheres se sentem ao serem alvo do voyeurismo masculino, sendo que imagina que ou elas não se importam ou ficam lisonjeadas. E nesse episódio é confirmado que Bloom não se masturbou no banho pela manhã, inclusive porque não considerou a carta de Martha, de fato, excitante: "Que bom que eu não fiz no banho hoje de manhã por causa daquela carta boba de eu vou te castigar que ela mandou." (JOYCE, 2013, p. 581).

Essa idealização, entretanto, é desconstruída quando Gerty se levanta e começa a andar, pois Bloom descobre que ela é, na verdade, manca – quebra-se o encanto:

Ela se ergueu. Era um adeus? Não. Ela tinha que ir. [...] Ela concedeu-lhe um meio sorriso vago, um doce sorriso de perdão, um sorriso que beirava as lágrimas, e então se separaram.

Lentamente, sem olhar para trás ela desceu pela praia irregular [...]. Ela caminhava com certa dignidade tranquila característica sua mas com cuidado e muito lentamente porque Gerty MacDowell era...

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. (JOYCE, 2013, p. 579-580).

A descrição idealizada que acompanha o momento é piegas, como se eles fossem dois amantes apaixonados. Entretanto, há uma quebra de expectativa para Bloom quando Gerty começa a andar. Isso desperta a piedade de Bloom, mas ele se sente aliviado de tudo ter ocorrido antes de ele saber do *defeito*, que a torna uma *beleza desprezada* e inapta a permanecer em seu breve pedestal, pois suas qualidades agora não são ligadas a uma genuína moça pura, mas a uma moça que age assim para tentar ocultar seu *defeito*.

Após a *desilusão*, Bloom volta a pensar na esposa, mais especificamente que ela e Boylan já dormiram juntos e que está feito: ele *fez* dentro dela: "Oh, ele fez. Dentro dela. Ela fez. Feito. Ah! O senhor Bloom com mão cuidadosa recompôs a camisa molhada. [...] Começando a ficar frio e melado. Efeitocolateral desagradável." (JOYCE, 2013, p. 583). A

frustração com a traição (vingada por meio do voyeurismo) se vincula a uma autorrecriação (que também é uma acusação de Molly), pois Bloom está se sentindo duplamente sujo (física e moralmente). Aqui é válido lembrar o que foi mencionado anteriormente sobre a higiene vinculada ao tabu, que serve como forma de limpeza e expiação, visto que Bloom sente o incômodo da *sujeira* e deseja se *limpar*.

Após pensar na esposa, Bloom imagina que provavelmente Gerty estava pensando em outra pessoa quando se insinuou para ele, provavelmente por ele estar pensando, no fundo, em Molly. A partir disso, ele começa a refletir sobre em como o primeiro beijo é inesquecível para a mulher e desvia seus pensamentos para Molly e o seu primeiro beijo, aos 15 anos, que ela contou que foi com o tenente Mulvey.

Logo Bloom começa a refletir sobre a vida das mulheres, que, de certa forma, logo se esvai, porque após a juventude e a vida de solteira, elas passam apenas a viver, basicamente, dentro de casa. Isso também revela duas pontas da mesma situação, em que há o frescor da juventude e o definhamento da velhice, sendo que a primeira se vincula à sexualidade e a segunda, à morte. Ao mesmo tempo em que a vida das mulheres casadas, ao seu ver, parece cômoda, ela também é dura e, por outro lado, entediante.

Ao pensar em outras mulheres e na vida conjugal, entretanto, Bloom exalta Molly (que parece superior a todas as mulheres), tanto em relação à personalidade quanto aos atributos físicos. Como afirma Galindo (2016, p. 243), “é sempre Molly quem apaga as dores causadas por Molly”. E quando Cissy vai lhe perguntar as horas, Bloom se dá conta de que o seu relógio parou e imagina como isso ocorreu: “Sai o gato brinca o rato. [...] Mulher e homem isso. Garfo e agulha. A Molly, ele. [...] Fico imaginando como ela está se sentindo naquela região.” (JOYCE, 2013, p. 589). Ao tecer um raciocínio sobre o magnetismo das pessoas, o pensamento é interrompido quando ele imagina que o relógio parou quando Boylan chegou para o encontro com Molly (*foi mais ou menos na hora que ele*). Durante esse parágrafo, como pode-se perceber, Bloom volta a pensar em Molly junto com Boylan, mas é algo curto e, como sempre, interrompido. Em seguida ele imagina como *ela* está se sentindo naquela região, o que nos leva a inicialmente pensar em Molly e como ela se sentiu com o amante, mas o trecho subsequente aponta para Gerty e como ela estava agindo na frente de Bloom (parecendo pura, recriando sua atitude, mas ao mesmo tempo cedendo e se insinuando).

Bloom pensa que horas devem ser e o que já fez ao longo do dia. Contudo, ao pensar que Molly ainda deve estar acordada, pensa em ir à maternidade, o que revela claramente o seu propósito de procrastinar o retorno ao lar enquanto a esposa ainda estiver acordada: “Melhor não ficar grudado a noite inteira aqui que nem uma lapa. Esse clima deixa lesado. Já

deve estar perto das nove pela luz. Vá pra casa. Tarde demais pra Leah, Lírio de Killarney. Não. Pode estar acordada ainda. Passar no hospital pra ver.” (JOYCE, 2013, p. 598).

Já no trecho a seguir, Bloom, ao sentir o provável perfume de Gerty e deduzir qual é, novamente volta seus pensamentos para Molly e para a sua fragrância. Logo em seguida, torna a pensar no dia em que ela conheceu Boylan e ambos dançaram, e Bloom se lembra do cheiro dele e se questiona como só sentiu o cheiro (de Gerty) agora, embora haja uma ambiguidade com o *cheiro* de Boylan (na verdade, com a situação), pois só nesse dia ele realmente se deu conta. A relação conjugal dele e de Molly, portanto, parece ter demorado a realmente começar a ruir (de maneira *lenta mas inevitável*): “Na noite do baile que ela conheceu ele, dança das horas. O calor fez vir à tona. [...] ele estava com o cheiro da vez passada. Bom condutor, não é? Ou mau? [...] Por que só agora eu senti o cheiro? Demorou pra chegar que nem ela, lenta mas inevitável.” (JOYCE, 2013, p. 590).

Ao mesmo tempo em que Bloom pensa na beleza de Gerty e no triste fato de ela ser coxa, ele se lembra de que foi em junho que ele começou a cortejar Molly. Ele pensa tristemente que a história se repete e se questiona com um *e agora?*, que não obterá resposta ou explicação, sendo que essa repetição da história provavelmente se refere ao *novo amor* de Molly (e não ao seu caso momentâneo e à distância com Gerty). Ele se lembra do primeiro beijo (sendo que ele lembra que ela o beijou, enquanto no episódio “Penélope”, como veremos, Molly se lembra que se deixou beijar) e de como a juventude, tanto dele quanto dela, jamais voltará.

Ao pensar nisso, Bloom parece refletir sobre sua atual situação (no caso, sobre como se sente) de forma mais direta: “Você pensa que está fugindo e dá de cara com você mesmo. A maior volta possível é o caminho mais curto para casa. E bem quando ele e ela.” (JOYCE, 2013, p. 594). Ele reconhece sua fuga e que, no fim das contas, não há como fugir, e que o horário de retornar para casa apenas se aproxima cada vez mais. E como ocorre outras vezes, não consegue complementar seu pensamento sobre *ele e ela*, pois conceber o leito adulterado parece frustrante para ele.

Quando Bloom mexe nos bolsos, ele encontra sua batata-talismã, a camisinha que sempre carrega, mas não as chaves, o que pode ser interpretado como uma forma inconsciente de manifestar seu desejo de evitar o lar, já que sem chave não se entra. Outra interpretação possível é que, por ele se tornar estranho a esse lar adulterado, a chave representa o seu não acesso (não é mais dono), motivo que o leva a precisar invadir a própria casa. Quando pensa nas chaves em “Ítaca”, antes de entrar em casa, essa lembrança o faz hesitar. Bloom fica um pouco irritado por ter esquecido a chave, algo que ele lembrou duas vezes que não poderia esquecer, o que mostra a ação inconsciente de não querer voltar para casa, visto que essa seria uma forma de impossibilitar sua entrada (e quando se *esquece* de levá-las, ele já sabe do encontro de Molly e Boylan).

Quando vai para o quarto, Bloom se depara com as roupas usadas por Molly na tarde com Boylan, dentre elas o par novo de ligas violetas. Quando está prestes a se deitar, há um momento de confusão sobre ele estar indo para a sua cama ou uma cama alheia: aquele ainda é o seu lar? E aquela cama matrimonial, que ele ocupa de maneira discreta, é comparada ao local de concepção e nascimento, de consumação e profanação do matrimônio, de sono e de morte. E então ele repara na roupa de cama nova, nas migalhas no lençol e também percebe que há a marca de outra forma masculina que não a dele naquele leito, o que o leva a pensar novamente em Boylan, enquanto é dominado por inveja, ciúme, abnegação e equanimidade (JOYCE, 2013, p. 1030). Essas coisas são colocadas da seguinte forma:

Por que mais abnegação que ciúme, menos inveja que equanimidade?
De ultraje (matrimônio) a ultraje (adultério) surgia nada além de ultraje (copulação)
mas o violador matrimonial da violada matrimonialmente não havia sido ultrajado
pelo violador adúltero da violada adúlteramente.

Que represália, se alguma houvesse?
Assassínio, jamais, pois que dois males não perfaziam um bem. Duelo por combate,
não. Divórcio, não agora. Desmascaramento por artifício mecânico (cama
automática) ou depoimento individual (testemunhas oculares ocultas), ainda não.
Processo por perdas e danos através de influência legal ou simulação de lesão
corporal tendo como provas ferimentos sofridos (autoinflingidos), não
impossivelmente. Se alguma houvesse, absolutamente, convivência, introdução de
emulação (material, uma próspera agência de publicidade rival: moral, um
bensucedido agente rival de intimidade), depreciação, alienação, humilhação,
separação, que protegem um do outro os separados, que protegem de ambos o
separador (JOYCE, 2013, p. 1032).

Aqui, Bloom, ao se observar a situação e descartar as formas como não irá agir (ou seja, continuará casado e não fará nada a respeito do que houve), parece se conformar com o que houve, o que parece afastar definitivamente a ansiedade que o perturbou ao longo do dia e a melancolia que pairou sobre ele durante todo o dia e pareceu tomá-lo no episódio 11. E antes de se deitar, ele beija as nádegas da esposa, um gesto que mostra que tudo permanecerá como está. Assim, ele demonstra a aceitação da situação, enquanto se deita falando já meio dormindo.

Até aqui, percebemos que o sofrimento de Bloom deriva da reflexão acerca de suas perdas, algo que se iniciou com a morte do filho e que provavelmente conduziu à *perda* gradativa de sua esposa (pois a relação conjugal foi esfriando). Nesse sentido, o problema central evocado pela traição não é a perda de Molly enquanto objeto amado, mas sim Bloom deixar de ser o objeto amado da esposa (e a alteração na vida conjugal). Além disso, a ansiedade que a traição desperta em Bloom faz com que venham à tona sentimentos conflituosos, como o amor e o ódio, pois ele não sabe como lidar com esses problemas que foram se acumulando e parecem *estourar* todos juntos com a traição de Molly. Ainda assim, apesar de Bloom reconhecer a morte do filho como o início da derrocada de sua vida

conjugal, apresentar ambivalência emocional e sentimento de perda (no sentido da libido direcionada à esposa), não há em seu comportamento nada que denote autorrecriminação, ou seja, não há como classificar seu sofrimento como um princípio de melancolia, principalmente porque, como veremos na próxima seção, a sua reação é de conformidade e aceitação quando se depara com a esposa adormecida.

2.3 O LUTO DE BLOOM

A morte, além de ser um dos grandes mistérios da humanidade, algo que transcende o conhecimento humano, é cultural e historicamente dotada de conotações que vão do grotesco ao sublime. No caso da psicanálise, Freud (1920) afirma que há um desejo inconsciente de morrer dentro de cada indivíduo, mas que esse desejo é ofuscado pelo instinto de sobrevivência. Sendo assim, enquanto Eros (o Ego) conduz o ser humano à reprodução da espécie, a pulsão de morte o leva à destruição.

Freud (1915b, p. 237) afirma que a consciência surgiu a partir do conflito de sentimentos quando da perda de pessoas amadas, odiadas e/ou estranhas. Desse conflito surge, primeiramente, a psicologia. A partir da morte dos entes queridos e da dor causada por ela, o homem primevo precisou admitir a sua própria morte, ou seja, não podia mais mantê-la à distância como fazia quando abatia um inimigo. Entretanto, para afastar de si a ideia de aniquilamento, criou espíritos para os entes queridos que se foram, buscando uma continuação da vida. A partir do surgimento da consciência de culpa, que mesclava os sentimentos de luto com uma satisfação inconsciente pela morte, deu-se a esses espíritos uma essência má, de demônios que inspiravam medo (FREUD, 1913, p. 60-61).

Em relação aos entes queridos, Freud (1915b) ainda aponta que devido à dor causada pela morte deles, ao colapso sofrido e à forma como a pessoa fica inconsolável, pois recusa-se a substituir o objeto perdido por um novo, é enterrada, juntamente a essas pessoas que foram importantes, parte da vida do indivíduo: ambições, esperanças, etc.

O surgimento das religiões, nesse sentido, serve como uma espécie de antídoto para essa consciência da morte (SCHOPENHAUER, 2000; 2013). Isso ocorre, principalmente, devido à ideia de que a vida que temos é uma preparação para uma vida posterior, na qual chegaremos apenas após a morte. Sendo assim, a partir da ideia de vida após a morte, tirou-se da morte novamente o significado de aniquilação da vida (FREUD 1915b).

Dessa forma, apesar de haver uma tentativa, por parte de cada indivíduo, de se convencer da naturalidade e da inevitabilidade da morte, o comportamento do ser humano é de distanciamento e negação. Essa certeza inconsciente da própria imortalidade também se deve ao fato de que, segundo Freud (1915b), o inconsciente não é afetado pela passagem do tempo, sendo, portanto, atemporal⁴⁶.

Segundo Freud (1930), a finalidade da vida é a busca constante pelo prazer, mas sua realização ocasiona uma satisfação temporária, o que leva o autor a afirmar que, justamente pela efemeridade da satisfação do desejo realizado, é mais fácil experimentar a infelicidade do que a felicidade. A partir disso, Freud (1930) divide o sofrimento em três categorias, sendo a primeira representada pelo próprio corpo, mais especificamente pelo declínio advindo do envelhecimento; a segunda pelo mundo externo, que pode se abater sobre o indivíduo e causar-lhe sofrimento; e a última derivada da relação com outros seres humanos. Do segundo e do último provém, principalmente, o sofrimento de Bloom, despertado pelo problema na vida conjugal e que se estende, principalmente na análise dessa subseção, ao luto do filho. Já Molly podemos relacionar ao primeiro e ao terceiro e Dedalus ao segundo e ao último.

Essa introdução teórica servirá para contextualizar o início do sexto episódio da obra, “Hades”, que abarca diversas referências relativas à morte como um todo, não somente aos estados ligados a ela. Trata-se da parte do livro que se refere à ida de Odisseu até o reino de Hades, com o cenário do episódio sendo um cemitério, sua arte, a religião e seu símbolo, o coveiro (ver Anexo I).

Sendo assim, primeiramente será abordado o início do funeral de Paddy Dignam, em que podemos observar qual o tratamento dado ao falecido por parte de seus conhecidos, que traz à tona os elementos explorados anteriormente acerca do temor da morte e do tratamento respeitoso com o morto. Entretanto, aqui entrarão as reflexões de Bloom, que desconstruem o ritual fúnebre católico e esse tratamento de elevação do morto, mas que servirão principalmente para ver como a morte de um conhecido (praticamente um estranho) é irrelevante frente à perda dos entes queridos (no caso, o pai e o filho de Bloom). Nesse sentido, a fuga que Bloom costuma realizar dos pensamentos que são perturbadores, nesse episódio, encontra como válvula de escape o ritual fúnebre em si, que leva Bloom a tecer uma reflexão de naturalização da morte (como uma forma de amenizar suas próprias perdas e ajudar a evitar pensar nelas).

A atmosfera do início do episódio “Hades” é sombria, permeada por uma espécie de mistério que envolve a morte. Isso, como veremos na citação a seguir, aparece na própria

⁴⁶ Nesse caso, a noção de passagem do tempo vincula-se ao consciente.

narrativa, em que trechos como *sombras silentes, estendendo mãos calmas e branco silêncio* contribuem como elementos mórbidos que atribuem essa atmosfera sombria ao episódio:

A carruagem dobrou à esquerda para a Finglas Road.
O terreno do entalhador à direita. Última volta. Aglomeradas na restinga de terra sombras silentes surgiram, brancas, desgostosas, estendendo mãos calmas, compungidas de joelhos, apontando. Fragmentos de formas, lavrados. Em branco silêncio: um apelo. As melhores do mercado. Thos. H. Dennany, monumentos e esculturas.
Passou.
No meiofio na frente da casa do sacristão Jimmy Geary, um velho vagabundo estava sentado, resmungando, esvaziando de pedras e terra sua imensa bota terra boquiaberta. Depois da jornada da vida (JOYCE, 2013, p. 224).

As estátuas parecem, como é possível perceber no excerto supracitado, espíritos desgostosos (*fragmentos de formas* que um dia foram humanas) que clamam pelos vivos enquanto estes dão (o que deveria ser) a última volta. Em seguida eles se deparam com um homem sentado que parece descansar da *jornada da vida*. Por se tratar de um *vagabundo*, sua figura também é a de um fantasma, visto que é um cidadão à margem, e, portanto, invisível, mas que se torna visível e recebe certo destaque ao não estar *no mundo dos vivos* (pois ele está na *divisão* dos dois mundos, provavelmente a caminho do mundo dos mortos). Nesse sentido, as coisas que geralmente não vistas, nesse percurso para o reino dos mortos, tornam-se visíveis (o mundo passa a ser visto por outra ótica). E dentre essas coisas *ocultas*, como veremos ao longo da análise, aparecem os sentimentos de Bloom relacionados às perdas do pai e do filho.

O caminho percorrido pela carruagem, passando pelos centros movimentados de Dublin (Irishtown, Ringsend, Brunswick Street) em homenagem ao falecido remete ao percurso feito por Caronte, o barqueiro do mundo dos mortos. Esse *passeio* da carruagem também é marcado por uma atmosfera lúgubre, principalmente na chegada ao cemitério, uma espécie de *mundo dos mortos/reino de Hades*: “As grades altas do Prospect ondularam diante dos olhos deles. Choupos escuros, raras formas alvas. Formas mais frequentes, brancas aglomeradas entre as árvores, formas brancas e fragmentos fluindo mudos, sustendo no ar gestos vãos.” (JOYCE, 2013, p.225). As *formas*, que seriam as estátuas (fantasmas), se tornam mais frequentes com a aproximação do cemitério.

Essa linguagem também aparece em uma passagem que lembra novamente o mundo dos mortos, quando a carruagem passa pela Ponte Crossguns, em que surge um barqueiro: “Pelo ervaçal do curso lento ele viera flutuando em seu bote litorante por toda a Irlanda puxado pela corda passando por canteiros de juncos, pela lama, garrafas subarrefocadas, cães putrefatos.” (JOYCE, 2013, p.223). O barqueiro também evoca Caronte fazendo a travessia entre o mundo

dos vivos e o mundo dos mortos, sendo a ponte o elo entre os dois mundos, no caso de Dublin (mundo dos vivos) e o cemitério (mundo dos mortos). É quase como se o cemitério fosse um local atemporal, desconectado do restante da cidade. Em uma guinada psicanalítica, essa atemporalidade remete ao inconsciente, que não tem contato direto com a realidade (assim como esse *mundo dos mortos*, além da natureza obscura e misteriosa, tal como a do inconsciente, também não pertence ao *mundo real* representado pelo mundo dos vivos).

Dentro do episódio, essa dicotomia entre mundo dos vivos e dos mortos está tão presente que quando Bloom sai do cemitério parece que há algo místico que envolve o local, como se este realmente representasse o mundo dos mortos e Bloom, na saída, assim como Odisseu, estivesse deixando o reino de Hades: “Os portões cintilavam à frente: ainda abertos. De volta ao mundo de volta. Chega desse lugar. Te leva um pouquinho mais perto cada vez. [...] Você fica arrepiado depois de um tempo. Aparecerei para ti depois da morte. Verás meu fantasma depois da morte. Existe um outro mundo depois da morte chamado inferno.” (JOYCE, 2013, p. 144-145). Ao mesmo tempo, o local desperta o medo inconsciente da morte e também parece evocar a consciência da morte, pois *te leva um pouquinho mais perto cada vez*.

Após a introdução lúgubre do episódio, há diálogos triviais entre as personagens, que contrastam com a abertura de elevação e temor da morte, pois mostram certa indiferença pelo falecido. Tais conversas revelam que não havia uma grande proximidade entre os passageiros da carruagem e Dignam, mas posteriormente há certa *inconformidade* (*ele era tão bom, como pode ter morrido assim tão de repente?*) com a morte dele, a santificação do sujeito morto (algo que Bloom desconstrói internamente ao lembrar que Dignam era alcoólatra e gastou muito dinheiro com o vício) e, em contrapartida, o interesse mórbido pelo assunto, que conduz a conversa a outros assuntos relacionados à morte.

— Era melhor a gente fazer uma cara um pouco mais séria, Martin Cunningham disse.

O senhor Dedalus suspirou.

— Mas e daí, ele disse, o coitadinho do Paddy não ia reclamar de a gente dar umas risadas. Ele mesmo contou muitas e boas.

— O Senhor que me perdoe!, o senhor Power disse, enxugando os olhos úmidos com os dedos. Coitado do Paddy! Eu nem podia imaginar uma semana atrás quando eu vi ele pela última vez e ele estava com a saúde de sempre que eu ia estar seguindo atrás dele desse jeito. Ele foi embora.

— Um sujeitinho tão decente quanto qualquer outro que já tenha usado um chapéu, o senhor Dedalus disse. Ele foi muito de repente.

— Colapso, Martin Cunningham disse. Coração.

Cara luminosa: rubicundo. Muita água que passarinho não bebe. Cura pra nariz vermelho. Beber que nem o diabo até ficar adelita. Gastou uma montanha de dinheiro pra tingir desse jeito.

O senhor Power encarava em pesarosa apreensão as casas que passavam.

— Morreu de repente, o coitado, ele disse.

— A melhor morte, o senhor Bloom disse.

Os olhos bem abertos de todos olharam para ele.
— Sem sofrimento, ele disse. Um instante e acabou tudo. Que nem morrer dormindo.
Ninguém falou (JOYCE, 2013, p.217-18).

Até então, todos estavam se divertindo com a história do quase-afogamento do filho de Reuben J., que foi *pescado* por um barqueiro. Quando eles voltam a falar do Dignam, entretanto, surge uma falsa atmosfera de pesar. A preocupação com a morte, de repente, além de aproximar a consciência de que a morte pode ser abrupta, revela a preocupação dos presentes em morrer dessa forma, sem receber os últimos ritos católicos (confessar-se antes de receber a Extrema Unção). Quando Bloom diz que essa é a melhor morte, há um choque, o que ocasiona o silêncio (dada a forte presença do catolicismo entre os irlandeses), pois indiretamente ele se posiciona contrariamente à Extrema Unção e à vida após a morte. Bloom encara a morte de um prisma mais prático, em que o importante é a morte ser indolor e rápida, enquanto isso choca os outros pela morte não ser vista como boa dentro de nenhuma perspectiva e pela *blasfêmia* de Bloom ao afirmar que uma morte daquelas, sem receber o último sacramento, é o melhor tipo de morte.

Segundo Freud (1915b), há um posicionamento de respeito e admiração perante o morto, como se essa passagem que se acredita que ele realizou fosse a coisa mais difícil que pode acontecer. Sendo assim, assume-se uma atitude de admiração ao morto e dele não se pode falar mal, de modo que essa postura se coloca inclusive acima da verdade (caso o indivíduo não tenha sido realmente uma boa pessoa). Como vimos ao longo da análise dos episódios de Dedalus, isso se deve a uma ambivalência emocional relacionada ao tratamento com o morto (no nível inconsciente, há o desejo/satisfação pela morte; no nível consciente, o temor e/ou a piedade). Sendo assim, ao morto se poupam as críticas, embora nem elas e nem os elogios lhe sirvam de nada. Dessa forma, sentenciamos que “*de mortuis nil nisi bene* [não se fale mal dos mortos], e achamos natural que na oração fúnebre e no epitáfio fale-se apenas o que lhe for lisonjeiro. A consideração pelo morto, que afinal já não necessita dela, é por nós colocada acima da verdade, e pela maioria de nós também acima da consideração pelos vivos.” (FREUD, 1915b, p. 231).

Contraopondo-se a isso, no fim do enterro Bloom reflete sobre o quanto passageira é a forte atenção dada ao morto até o seu enterro, e pensa que aos poucos todos seguirão o mesmo destino, *caindo num buraco, um depois do outro*. No momento em que a terra começa a cair sobre o caixão, Bloom considera aquele o início do processo de esquecimento, que se revela bastante rápido ao vermos que os enlutados *recobram o ânimo*:

Até que enfim. As pessoas falam de você um pouco: te esquecem. Não esqueçam de rezar por ele. Lembrem-se dele nas suas orações. [...] Depois eles seguem: caindo num buraco, um depois do outro.

Rezamos agora pelo repouso de sua alma. Pelo seu êxtase eterno, e que não esteja no inferno. Bela mudança de ares. Pular da cruz da vida pra caldeirinha do purgatório. [...]

Caía a terra mais macia. Comece a ser esquecido. Longe dos olhos, longe do coração. O zelador se afastou de alguns passos e colocou o chapéu. Chega disso. Os enlutados recobriram o ânimo, um a um, cobrindo-se sem chamar a atenção. (JOYCE, 2013, p. 239-240).

Em outra passagem que complementa essa ideia do esquecimento, Bloom pensa no quão difícil é recordar a voz e a fisionomia até dos entes queridos após eles terem partido há muito tempo. Bloom chega a fazer uma analogia da morte como o nascimento do morto para a sua não existência, pois quando os coveiros estão limpando as ferramentas, “silenciosamente à cabeceira da sepultura” (JOYCE, 2013, p. 241), e enrolando a correia do caixão, Bloom pensa que essa correia é o seu novo cordão umbilical. Contudo, diferente do feto que se alimenta por meio do cordão, o cadáver se torna alimento para os vermes e para fertilizar a terra (JOYCE, 2013, p. 236).

Em uma conversa com Ned Lambert, Bloom diz ser muito triste a situação dos filhos deixados por Dignam, e quando Lambert diz que foi um grande golpe para a coitada da esposa, Bloom concorda, mas internamente pensa “Mais morto pra ela que pra mim” (JOYCE, 2013, p.227) em relação ao sentimento dele e ao da viúva pela morte do conhecido (visto que a partir do momento em que o padre começa a encomendar o corpo, a atmosfera de sofrimento é geral, embora internamente esse sofrimento seja diferente). Nesse excerto, os pensamentos de Bloom também revelam que o sofrimento ocasionado pela morte é relativo, pois ao pensar no sofrimento da esposa de Dignam, Bloom conclui que o sofrimento dela é bem maior que o dele (se é que Bloom chega a sofrer), motivo pelo qual ele está *mais morto* para ela.

Contraopondo-se à naturalização da morte que Bloom tece em seus pensamentos, o funeral também o faz rememorar as mortes do filho e do pai, embora diversas vezes ele tente fugir dessas lembranças (a preparação do corpo do filho e o caixão; o último pedido do pai). Muitas vezes esses pensamentos são cortados por assuntos antagônicos, como o desconforto da inevitabilidade do adultério da esposa (*para que tentar evitar, se isso ocorrerá em outro momento?*) e a noite em que provavelmente o filho foi gerado. A partir das lembranças do pai e do filho, podemos ver que a visão imparcial que Bloom tem da morte não se aplica aos entes queridos, ou seja, a frieza com que ele analisa a morte e o ritual fúnebre de Paddy Dignam se deve ao fato de ele não ter um relacionamento próximo com o falecido.

A primeira vez que a memória do filho é evocada no episódio é quando Bloom vê “um rapaz delgado, trajando luto, chapéu largo” (JOYCE, 2013, p.208) e avisa Simon Dedalus que o seu *filho e herdeiro* acabou de passar. É a primeira vez, dentro da obra, que Bloom vê Stephen (provavelmente Dedalus está indo para/voltando da praia, pois os episódios 3 e 6 ocorrem simultaneamente). A partir disso, Simon Dedalus expressa sua antipatia por Mulligan, pois diz que seu nome fede na cidade inteira. Diz ainda que, *com o auxílio de Deus e da Virgem*, irá tomar providências e mandar uma carta para a tia ou a mãe de Mulligan abrirem os olhos com ele.

Essa passagem referente a Simon e Stephen evoca a lembrança do filho em Bloom, pois ele enxerga o orgulho que ele acha que teria do próprio filho em Simon e Stephen. A partir disso, Bloom, de certa forma, passa a projetar em Stephen o seu Rudy e passa também a imaginar que tipo de pai poderia ter sido. Essa também é uma forma de evitar pensar na morte do filho propriamente dita, pois quando isso ocorre, Bloom revela certa inconformidade e parece se questionar porque alguém nasce para viver tão pouco.

Segundo Freud (1914), os filhos, de certa forma, são uma extensão do amor narcísico dos pais, pois são vistos como uma segunda chance de os pais realizarem aquilo que não puderam em suas vidas. Sendo assim, os filhos deveriam ter uma vida melhor do que a que os pais tiveram e deveriam também gozar de melhores oportunidades, a fim de realizar os sonhos que seus pais não puderam atingir. Além disso, a transferência para o filho do que o pai poderia ter sido também é uma forma de se objetivar a imortalidade do Ego, pois há a transferência das próprias expectativas para um ser mais jovem: “O amor dos pais, comovente e no fundo tão infantil, não é outra coisa senão o narcisismo dos pais renascido, que na sua transformação em amor objetal revela inconfundivelmente a natureza de outrora.” (FREUD, 1914, p. 37).

No caso de Bloom, as expectativas de vida não realizadas em sua juventude são frustradas uma segunda vez com a morte do filho, e ele apenas pode imaginar o que poderia ter sido. A morte do filho, nesse caso, também é um pouco da morte de si próprio. Bloom procura se realizar como pai quando tenta transferir para Dedalus as expectativas que tinha para Rudy (algo que ocorrerá apenas nos últimos episódios da obra), embora não tenha sucesso nisso.

No excerto a seguir, podemos perceber de que maneira Bloom passa a projetar Rudy em Stephen ao imaginar como teria sido a relação pai e filho entre ele e Rudy. Também é possível notar no trecho *alguma coisa que fica* que o orgulho que o pai tem do filho se deve a esse *algo* que fica dele próprio em seu rebento, que remete ao amor narcísico. A mesma ideia se repete quando Bloom se imagina pelos olhos de Rudy e pensa que seria uma sensação estranha, *de mim*, ou seja, como se ele (Bloom) refletisse nos próprios olhos:

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. Sensação estranha ia ser. De mim. Só uma chance. Deve ter sido naquela manhã no Raymond Terrace ela estava na janela, olhando os dois cachorros fazendo aquilo perto do muro chegademaldade. 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, 2013, p. 209).

Além disso, ele funde num mesmo pensamento as lembranças do filho morto (como teria sido criá-lo, e sua lamentação como pai) e o dia em que este foi gerado, trazendo à tona a sensualidade de Molly e o fato de que é a partir do sexo que surge a vida. O próprio Bloom tenta evitar a lembrança ao recordar que Molly observava pela janela dois cachorros cruzando, relacionando o sexo a algo mais animalesco, selvagem e instintivo. A maneira como Molly o provoca desperta nele esses instintos sexuais, que estão relacionados com as pulsões de vida, movidas pela libido, e remetem ao dia em que o filho foi concebido, contrapondo-se ao seu falecimento.

Nesse aspecto, a lembrança da concepção de Rudy também evoca o problema que Bloom está vivenciando, visto o seu desinteresse sexual que, ele acredita, culminará na traição da esposa. Dessa forma, aqui não há apenas a contraposição entre concepção x morte, mas o complemento de que, a partir daquela criança que eles recém-geraram, a vida conjugal ficaria comprometida (e, assim, há duas coisas que *morrem* para Bloom).

De maneira geral, podemos perceber que a lembrança da morte do filho é coibida por Bloom, o que o leva a transferir sua angústia para a vida sexual com a esposa, que nunca mais volta a ser a mesma. Isso se deve ao fato de que a própria lembrança do menino ele vincula ao dia em que ele provavelmente foi gerado. Além disso, é apenas ao longo desse dia (mais especificamente no episódio “Lestrigões”) que o comprometimento da vida sexual do casal é atribuído por Bloom à morte do filho, visto que ele provavelmente busca uma explicação para a traição da esposa.

No funeral de Paddy Dignam, de dentro da carruagem, eles avistam outro funeral levando um pequeno caixão, e Cunningham expressa tristeza, pois é o caixão de uma criança. A partir desse comentário, Bloom começa a pensar em Rudy como uma criatura frágil, um erro da natureza que mal viveu (e, portanto, não precisaria ter nascido): “Um rosto de anão enrugado e malva como era o do meu Rudy. Corpo de anão, fraco que nem massa de vidraceiro, numa caixa de pinho e forro branco. [...] Nosso. Pequeno. Filhinho. Mendigo. Não significava nada. Equívoco da natureza.” (JOYCE, 2013, p. 219). É justamente a tristeza da morte de quem mal viveu que traz à tona o assunto do suicídio, pois enquanto no primeiro caso há grande tristeza pela não oportunidade de ter vivido, no segundo há a condenação por se jogar a vida fora – e os dois casos interligam as mortes de Rudy e Rudolph (pai de Bloom).

O assunto vem à tona quando o senhor Power diz que o pior homem é o que tira a própria vida. Isso também traz uma atmosfera de constrangimento, visto que Cunningham sabe do suicídio do pai de Bloom e tenta justificar tal ato. Dessa forma, quando Simon Dedalus e o senhor Power colocam como pior ato e o mais covarde o suicídio, Martin Cunningham o justifica como insanidade temporária e pede compreensão. Essa visão de Power e Dedalus, entretanto, reflete apenas a visão católica sobre o suicídio, como Bloom revela no seguinte trecho:

O senhor Bloom, prestes a falar, fechou a boca novamente. Os grandes olhos de Martin Cunningham. Desviando o rosto agora. Um homem humano e misericordioso é o que ele é. Inteligente. Como o rosto de Shakespeare. Sempre uma coisa boa pra dizer. Eles não têm piedade disso por aqui ou de infanticídio. Recusam enterro cristão. Antigamente enfiavam uma estaca de madeira no coração do sujeito no túmulo. Como se já não estivesse partido. Ainda assim às vezes eles se arrependem tarde demais. **Encontrado no leito do rio agarrado aos juncos. Ele olhou pra mim** (JOYCE, 2013, p. 219, grifo nosso).

A partir do trecho supracitado, Bloom rememora quando o corpo do pai foi encontrado, o diagnóstico de intoxicação, a carta deixada e sua primeira reação ao ver o pai morto: “Pensei que ele estava dormindo primeiro. Aí eu vi como que uns riscos amarelos na cara dele. Tinha escorregado pro pé da cama. Veredito: intoxicação. Morte por desventura. A carta. Para meu filho Leopold. **Chega de dor. Não acordar mais. De ninguém.**” (JOYCE, 2013, p.220, grifo nosso). Nesse trecho, o suicídio aparece também como uma alternativa para cessar a dor. No excerto supracitado também encontramos uma referência a Ofélia (*no leito do rio agarrado aos juncos*) vinculada à figura do pai morto. Assim como há um paralelo entre o enredo de *Hamlet* e o luto de Stephen Dedalus, a primeira vez que Bloom se recorda do pai falecido dentro da obra (episódio cinco) ocorre quando ele, olhando alguns cartazes, se depara com o anúncio de *Leah*, o que o faz se lembrar de uma atriz que atuou como Hamlet, chamada Bandman Palmer⁴⁷, que costumava representar personagens masculinas. Ao se lembrar desse último detalhe e expressar seu desejo de vê-la atuando novamente, Bloom começa a refletir que Hamlet poderia ser uma mulher, motivo que, segundo sua teoria, poderia ter levado Ofélia ao suicídio. Nesse sentido, fica ambíguo o que leva Bloom a se lembrar da morte do pai: o suicídio de Ofélia ou o fato de ele, seu pai, apreciar muito a peça. Além disso, como veremos a seguir, novamente Bloom tenta fugir dos pensamentos ruins logo que se lembra do pai:

Coitado do papai! Coitado! Foi bom eu não ter ido até o quarto olhar o rosto dele. Aquele dia! Que coisa! Que coisa! **Ffuu! Bom, talvez tenha sido o melhor pra ele.** O senhor Bloom dobrou a esquina e passou pelos pangarés combalidos do ponto.

⁴⁷ O verdadeiro nome da atriz era Milly Palmer, mas ela era chamada de Senhora Bandman Palmer.

Não adianta mais pensar nisso. Hora da cevadeira. Quem me dera não ter topado com o tal do M^cCoy (JOYCE, 2013, p. 192, grifos nossos).

Schopenhauer (2013) admite a morte como um alívio para a força motriz que anima o corpo, dada a expressão serena presente no rosto dos mortos. Além disso, há aqueles que, devido aos mais diversos sofrimentos e obstáculos encontrados em vida, buscam na morte o seu último refúgio. É aqui que o suicídio aparece, confrontando a vontade cega de viver. O suicídio nada mais seria, visto dessa forma, do que a tentativa do aniquilamento do sofrimento e do não cumprimento das vontades (o que corrobora o princípio do prazer da psicanálise).

No primeiro trecho destacado, percebemos a manobra de Bloom para fugir novamente dos pensamentos depressivos. Além disso, Bloom parece desenvolver mais empatia em relação ao suicídio do pai (no sentido de compreender que há sofrimentos que conduzem o ser humano a isso) por estar ele próprio ponderando as infelicidades de sua vida. Nesse sentido, ele parece levar em consideração o sofrimento do pai ao demonstrar piedade pelo que houve (*Coitado do papai!*) e ao imaginar o sofrimento que o levou a isso.

No caso de Bloom, quando ele se depara com a esposa adormecida, sua reação é de conformidade, e aqui podemos entender que o adultério serve mais como uma forma de desencadear a reflexão de Bloom sobre como as coisas não estão bem já há algum tempo, e inclusive a dimensão que a morte do filho recém-nascido acabou tomando para ele. Em outras palavras, a infelicidade e o sofrimento não aparecem *magicamente* assim que ele descobre que será traído, e sim a traição acaba trazendo à tona o fato de que os problemas, possivelmente *evitados* ou até mesmo inconscientes, acabaram se acumulando. Bloom, contudo, permanece na *estratégia* de (tentar) fugir desses pensamentos, como visto no excerto supracitado, pois *não adianta ficar remoendo*.

No trecho “Coitado do Athos! Seja bom com o Athos, Leopold, é o meu último desejo. Seja feita vossa vontade. A gente obedece quem está no túmulo. Uma garatuja moribunda. Ele não aguentou, como sofreu. Bicho quieto. Os cachorros dos velhos normalmente são” (JOYCE, 2013, p.211), Bloom também ressalta a importância com que encaramos os pedidos dos mortos e os obedecermos, mostrando uma percepção mais sensível sobre o assunto (por ser relacionada ao pai), o que, novamente, o difere de Dedalus.

Fragmentos da carta de suicídio do pai aparecem no penúltimo episódio, “Ítaca”, junto com a lembrança do recebimento da carta e do pedido do pai para cuidar do cachorro. Na segunda gaveta da escrivaninha Bloom guarda sua certidão de nascimento e documentos referentes ao pai. A partir dos trechos que ele lembra da carta, Bloom parece reconhecer no pai uma *melancolia progressiva*, derivada da morte de sua mãe. Dessa forma, é como se a lembrança do pai estivesse ligada a seu estado atual, de forma que o sofrimento do pai e o seu

suicídio se tornam mais compreensíveis: “Que reminiscências de um sujeito humano vítima de progressiva melancolia evocavam em Bloom esses objetos? Um velho viúvo [...] o rosto morto de um suicida septuagenário envenenado.” (JOYCE, 2013, p. 1019). Nesse mesmo episódio, Bloom se recorda do corpo do pai encontrado no hotel Queen’s, sendo a cena descrita em sua mente por uma série de dados técnicos, como se se tratasse de uma ficha contendo as condições do cadáver e as circunstâncias em que foi encontrado. Ele prefere não dividir a lembrança com Stephen, mas sim ouvir seu convidado, a fim de afastar e aliviar a dor despertada pela memória. Esse comportamento, de certa forma, revela uma tendência a não se abrir, algo que pode complementar a teoria de que um dos maiores problemas em relação à morte de Rudy tenha sido a ausência de diálogo entre Bloom e Molly (cada um sofreu a seu modo e sozinho).

O funeral também tem esse efeito amargo para Simon Dedalus, que após o funeral resolve visitar o túmulo da esposa. Nesse momento, ele também é tomado pela sensibilidade da perda, sendo consolado pelo senhor Power:

- O túmulo dela é ali, Jack, o senhor Dedalus disse. Logo eu vou estar ali esticado com ela. Ele que venha me buscar quando quiser.
- Sem resistir mais, ele começou a chorar sozinho em silêncio, tropeçando um pouco em seus passos. O senhor Power tomou seu braço.
- Ela está melhor lá onde está, ele disse bondoso.
- Eu acho que sim, o senhor Dedalus disse com um leve engasgo. Eu acho que ela está no paraíso se existe paraíso. (JOYCE, 2013, p. 231)

Diferente de Bloom, que rememora a morte do pai, sente, tenta fugir da lembrança, mas não busca consolo, Simon Dedalus se conforta com a crença cristã da imortalidade e do paraíso, o que possibilitaria um possível reencontro com a esposa quando também ele morresse. Além disso, nesse trecho temos novamente um paralelismo entre o tempo e o humor de Bloom: ao mesmo tempo em que rememora a morte do pai, o tempo se fecha temporariamente (chuva), mas logo em seguida volta a se abrir (e os pensamentos tornam a se afastar).

Embora de certa forma não veja necessidade nos rituais fúnebres de passagem (pelo menos para o falecido), Bloom ainda assim rememora coisas como o primeiro contato da filha com a morte, por meio do funeral do passarinho morto, e a sua obediência ao último pedido do pai. No caso do passarinho morto, o que o faz lembrar do episódio é o passarinho que ele vê, que parece empalhado, e o faz se recordar de um presente que recebeu em seu casamento. Então Bloom começa a refletir que a morte dos bichos é mais triste ainda, e que a Milly enterrou o passarinho em uma caixa de fósforos e fez uma corrente de margaridas, enquanto seu coração ficou apertado ao ver a tristeza da filha diante do primeiro contato com a morte. E a partir disso percebe-se que o ritual fúnebre é uma espécie de forma de amenizar a perda ou

de dar um sentido a ela, e que o funeral do passarinho não pareceu para Bloom um *evento desnecessário* como o de Paddy Dignam, pois o sofrimento da filha mexeu com ele.

Nesse episódio, de maneira geral, temos uma contraposição entre como Bloom enxerga a morte e lida com o funeral de Dignam e as memórias do pai e do filho, que parecem ir de encontro à sua visão de naturalização da morte. Ainda assim, essa naturalização da morte serve de válvula de escape tanto das memórias das mortes do pai e do filho quanto do problema com a esposa. Aqui, temos uma noção mais clara da inconformidade de Bloom diante da morte do filho, sendo esse sentimento de perda complementado pelas reflexões em “Lotófagos”. E é justamente essa inconformidade com a perda que conduzirá a análise a seguir, em que Bloom se encontra com Dedalus na maternidade e passa a lhe dirigir cuidados paternos, projetando no jovem o seu Rudy.

2.4 A PROJEÇÃO DE RUDY EM DEDALUS E A ALUCINAÇÃO EM “CIRCE”

O episódio que se contrapõe ao do enterro é o 14, “Gado ao Sol”, no qual Bloom vai à maternidade para saber do parto de Mina Purefoy, pois enquanto no episódio “Hades” temos um enterro, neste temos um nascimento. Além da oposição vida e morte, há a oposição noite e dia (o enterro ocorre pela manhã; a visita à maternidade, à noite) e o fato de a traição já ter sido consumada em “Gado ao Sol”.

A linguagem utilizada no início do episódio lembra a linguagem bíblica e evoca elementos tanto de vida quanto de morte, como podemos observar no seguinte excerto: “Portanto, ó vós que ouvis, 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, 2013, p. 606), que contrapõe o momento do nascimento (saída para o mundo exterior) ao da morte (devolução do corpo à terra). Essas relações entre morte e vida, principalmente no que se refere ao sexo e à procriação, também estão presentes, como vimos, no episódio 6 e no 17 (em que Bloom reflete que veio ao mundo sozinho e morrerá sozinho).

Dessa forma, embora se passe em uma maternidade e haja essa atmosfera meio erudita e religiosa, uma das formas de a vida ser evocada no episódio é justamente pela sexualidade, além, é claro, de haver uma celebração da fertilidade e da procriação. Por outro lado, a morte se faz presente por meio de referências ao aborto, à mortalidade infantil, aos partos difíceis (como o de Mina) que,

muitas vezes, resultam na morte da mãe e/ou da criança e por meio também de referências à masturbação, que seria uma forma de *desperdiçar* a semente da vida e *matar* futuros rebentos.

Segundo Galindo (2016, p. 250), em uma carta Joyce esclareceu que tentou simular uma fertilização por meio deste episódio, na qual o hospital seria o útero, Bloom, o espermatozoide, e Dedalus o embrião. E é justamente nesse episódio que há o primeiro encontro efetivo entre Bloom e Dedalus; é aqui que começa a se estabelecer uma preocupação paterna por parte de Bloom (Dedalus começa a *ser gerado* enquanto *filho* de Bloom nesse episódio). Quando começa a chover, por exemplo, Dedalus se encolhe ao ouvir o estrondo de um trovão (algo que lhe desperta pavor), o que leva os colegas a rirem. Bloom, entretanto, se aproxima de Dedalus para acalmá-lo, explicando de maneira calma que não há motivos para temer o trovão, que se trata apenas de um fenômeno natural. Além disso, Bloom parece ser o único a perceber o que realmente se passa no interior de Dedalus, o motivo de sua acidez e embriaguez, ao lembrar da primeira vez que o viu, ainda criança, e como ele parecia sempre preocupado em se certificar de que a mãe estava por perto – ou seja, Bloom parece identificar sua solidão.

Bloom, convidado por Dixon, médico que o tratou da ferroadada de abelha, se junta aos estudantes de medicina, embora permaneça meio retraído entre eles. Para frustração de Bloom, um dos presentes entre os estudantes é Bannon, que fala alegremente sobre a namorada e mostra a foto de Milly aos demais, lamentando apenas não ter um preservativo no último encontro deles. Como sabemos, o amadurecimento sexual da filha é doloroso para Bloom, embora ele não exteriorize essa dor para os jovens e nem anuncie sua paternidade.

De início Bloom repara que Dedalus, completamente bêbado, não está nada bem e precisa de cuidados. Dedalus, apesar da embriaguez, parece ainda mais desiludido, o que leva Bloom a pensar com tristeza, enquanto vê aquele jovem definhar e desperdiçar a vida, em como Molly vestiu um casquinho no corpo do filho antes de sepultá-lo (para ele não sentir frio, pensa Bloom). E por estar em uma maternidade, aguardando a conclusão do parto difícil de uma conhecida, essa memória de Rudy se torna ainda mais intensa, pois além de tudo os estudantes começam uma discussão sobre que vida salvar quando o parto é de risco: a da mãe ou a da criança.

Nesse sentido, enquanto a memória de Rudy é evocada em “Hades” devido à atmosfera fúnebre proporcionada pelo funeral e pelo cemitério, aqui ela é evocada de maneira mais dolorosa, apresentando parte da alegria da condição pré-nascimento para logo em seguida trazer à tona o corpo morto.

Ao mesmo tempo, por já ter o ocorrido o adultério, as lembranças da noite nupcial (que, segundo ele, jamais será esquecida) se enroscam na *mais funda escuridão*, pois agora estão vinculadas ao leito adulterado por *cobiçador e cobiçada*: "Ela é a noiva das trevas, uma

filha da noite. Não ousa portar o solar bebê dourado do dia. Não, Leopoldo. [...] A juvenil ilusão de tua força de ti foi tirada e em vão. Filho algum de tuas entranhas é contigo. Não há ninguém que agora seja para Leopoldo o que Leopoldo foi para Rodolfo." (JOYCE, 2012, p. 644). Aqui, Molly é relacionada a uma figura obscura ao não ter o filho, que tanto trouxe alegria, por muito tempo. E não haverá outro que sairá de suas entranhas. E essa decepção se manifesta na última frase, em que fica manifesto que, à diferença de seu pai, ele não terá um herdeiro. Ao mesmo tempo, e em contraposição a essa sutil culpabilização da esposa, Bloom imagina o motivo possível de uma criança sucumbir na tenra infância, tendo pais saudáveis.

Até aqui, entretanto, sabemos como Bloom se sentiu com a morte do filho e como isso refletiu em seu casamento, mas não sabemos como isso foi para Molly. Lenehan, em determinado momento, comenta o sofrimento da mãe pela perda de um filho, utilizando inclusive o termo órfã (de filho, no caso) para ilustrar a dimensão dessa dor (JOYCE, 2013, p. 644), o que, de certa forma, confirma a opinião de Dedalus (exposta em “Cila e Caríbdis”) de que o sentimento do pai pelo filho nem se compara ao da mãe pelo filho. Ao ser abordado novamente esse sofrimento da mãe diante da perda de um filho, passamos a considerar também o sofrimento de Molly em relação à perda de Rudy. Assim, o problema na vida conjugal dos Bloom começa a se revelar a partir de uma provável ausência de apoio mútuo e da forma como cada um lidou com seu luto, visto que Molly também sofreu muito com essa perda. Junto a isso, olhando por uma possível perspectiva dela da situação, ela passou a ser rejeitada sexualmente pelo marido, embora fique obscura, na obra, a forma como ela mesma encarou essa perda. Em síntese, esse *desinteresse* pelo mundo externo (e pelo sexo) possivelmente ocorreu com ambos, embora em “Penélope” a única informação referente a isso seja a recusa de Molly em se deixar levar mais uma vez pela *melancolia*. O casal parece nunca ter abordado o assunto, o que leva a crer que sofreram sozinhos, e aqui percebemos que os problemas conjugais do casal são muito mais complexos do que a frustração do adultério.

Segundo Freud (1917a), o ser humano sempre busca o prazer ou a dor, e ambos conduzem à morte (ou seja, o ser humano inconscientemente busca a morte, embora também a negue e creia em sua própria imortalidade). Nesse sentido, Molly, por não se sentir desejada por Bloom, busca no sexo (com Boylan) uma forma de fugir dessa dor por meio do prazer (para se sentir desejada). Já Bloom, como ele mesmo revela no episódio “Circe”, tem uma tendência sexual masoquista, que o leva ao prazer (e à fuga da dor *psíquica*) por meio da dor física.

Após o episódio da maternidade, Bloom segue Dedalus até o bordel, que será o local onde se ambientará o episódio “Circe” – no qual adentramos uma espécie de universo onírico. Neste episódio podemos ver os mais profundos sentimentos de cada personagem e seus

desejos. Como menciona Galindo (2016), além do súbito cansaço do dia, todos (exceto Bloom) estão embriagados, o que justifica as *alucinações*.

Segundo Freud (apud FRITZ, 2008, p. 2-11)⁴⁸, os sonhos parecem ilógicos porque eles trazem à tona conteúdos reprimidos no inconsciente, que são inadmissíveis para o sonhador no nível consciente (recriminação do Superego), *disfarçados* em outras situações, além de haver a *reconstrução* de coisas que aconteceram ao longo do dia. Em síntese, o sonho traz à tona elementos inconscientes.

Na primeira infância, por exemplo, as crianças não sofrem ainda com a repressão do Superego, que para elas ainda está se formando, o que torna seus sonhos *mais claros*, visto que muitas vezes o desejo realizado no sonho não é reprimido. Para os adultos, entretanto, há a necessidade de distorção, pois só assim se consegue romper a barreira imposta pelo *sensor moral*. Um exemplo são as repressões sexuais, uma das mais comuns e mais negadas no cotidiano (FREUD apud FRITZ, 2008, p. 20).

Visto os diversos tipos de conteúdo que aparecem nos sonhos (conscientes e inconscientes) e a necessidade da distorção, outro aspecto é que os sonhos são manifestações visuais dos pensamentos e dos desejos. No caso dos desejos, o sonho é uma forma de realizá-los e de trazer prazer ao sonhador; quando isso não ocorre e dá lugar ao medo, nos deparamos com o pesadelo (FREUD apud FRITZ, 2008, p. 30).

Em relação à repressão de Bloom, Fritz (2008, p. 32) menciona os diversos assuntos que surgem na mente de Bloom ao longo do dia, mas que constantemente são evitados pela sua dificuldade em lidar com eles: culpa, isolamento da sociedade e insegurança; a morte do pai e do filho; e o adultério de Molly. Em “Circe”, muitos desses aspectos emergem, sendo que ele consegue reencontrar o pai e o filho e se apresenta como um homem seguro e sedutor (tal como Boylan) e aclamado por todos. Entretanto, no caso do adultério, ele ainda parece ser subjugado por Molly e Boylan.

Um dos primeiros elementos que indicam “Circe” como um episódio alucinatório, um sonho, é o fato de não haver estranhamento por parte das personagens em relação à aparição de pessoas mortas, a transformação de Bloom em mulher e de Bella em homem, os objetos falantes (como *O Boné*) e o surgimento de pessoas que não estão lá naquele momento (como Molly e Boylan). Por outro lado, o episódio também traz elementos reais,

⁴⁸ Não iremos nos aprofundar nesse trabalho na teoria dos sonhos, motivo pelo qual utilizamos apenas o trabalho de Fritz (2008) para abordar o tema. Para uma análise mais detalhada do episódio “Circe” a partir desse viés (principalmente de Bloom), ler: FRITZ, Elisabeth. **James Joyce’s Ulysses and Sigmund Freud** – Bloom in “Circe” interpreted through Freud’s theory on dreams. Augsburg: Grin, 2008.

compostos pelo que está ocorrendo no momento enquanto há a *alucinação* (Stephen quebrando o candelabro e a confusão no final do episódio).

Sobre a escolha de Joyce de fazer “Circe” como uma peça, Fritz (2008, p. 16) a justifica da seguinte maneira: “Sensory impressions play a key role in dreams [...]. It is a logical consequence, then, that Joyce decided to compose ‘Circe’ in the form of a drama. It is a crucial characteristic of dramatic texts that they lack a mediating authority like narrative texts have in the form of a narrator (cf. Pfister 2001: 20ff)” (FRITZ, 2008, p. 16).

Um dos primeiros acontecimentos que causam estranhamento e nos fazem adentrar o universo onírico do episódio é quando Bloom se encontra com o pai (JOYCE, 2013, 675). Nesse momento, Bloom parece se converter em um garotinho, visto que é repreendido pelo pai por estar sujo de lama. A aparição dos pais (Rudolph e Ellen Bloom) traz certo peso à *consciência* de Bloom, principalmente porque o pai o reprova por não ter seguido a religião de seus ancestrais: “Que está fazendo neste aqui? Não tem alma? [...] Não será meu filho Leopold, neto de Leopold? Não será meu querido filho Leopold que abandonou a casa de seu pai e abandonou o deus de seus pais Abraão e Jacó?” (JOYCE, 2013, p. 675).

A dinâmica do episódio também tem características oníricas, ou seja, aparecem vários assuntos ao mesmo tempo, um se sobrepondo ao outro, e em determinados momentos o que está acontecendo parece absurdo e sem sentido, pois não pode ser visualizado como uma situação real. Um exemplo disso são as mulheres que Bloom encontra no bordel, como Molly, Gerty e a Sra. Breen, além, é claro, das pessoas mortas (a mãe de Dedalus, Rudolph Bloom, Rudy e Paddy Dignam).

Segundo Freud (1917a, p. 152), “toda noite o ser humano tira os panos que cobriam sua pele, e talvez ainda as peças complementares de seus órgãos, na medida em que logrou compensar-lhe as deficiências com próteses como óculos, perucas, dentes etc.”. Esse desnudamento é uma analogia do que ocorre com a psique durante o sono, em que há a cessação do interesse pelo mundo externo e a retração do indivíduo em relação a ele. Além disso, o autor menciona que esse momento é uma reativação da estadia do indivíduo no ventre materno, local que lhe ofereceu mais segurança durante a vida (curiosamente, Dedalus se encontra com o fantasma da mãe neste episódio). Durante o sono, há o retorno da libido ao narcisismo primitivo e também a satisfação alucinatória dos desejos, algo que vemos em “Circe”.

Freud (1917a, p. 154) explica que um sonho também é uma projeção, ou seja, “uma exteriorização de um processo interior”. Dessa forma, no sonho podem aparecer coisas que têm perturbado o indivíduo, mas de forma que, dentro daquela situação sonhada, isso seja rechaçado. Afinal, a projeção também é um mecanismo de defesa, visto que objetiva colocar para fora o que incomoda internamente (o indivíduo tenta se refugiar de um perigo externo).

Como o inconsciente não acompanha o desejo de dormir, ele permanece operando durante o sono, muitas vezes liberando os impulsos reprimidos do sonhador. Junto a isso, há a regressão de certas imagens ocorridas durante um dia, que se mesclam a esses desejos e formam o conteúdo do sonho, pois o que ocorre no sonho nada mais é do que uma recriação das falas do dia do sonho (FREUD, 1917a, p. 160). Por isso nos deparamos, em “Circe”, com cenas que nos são familiares (pois ocorreram de outra forma ao longo do dia), com o enfrentamento de algumas perturbações (Dedalus confrontando o fantasma da mãe) e a com realização de alguns desejos (Bloom transformado em mulher e dominado pela cafetina transformada em homem).

Um dos primeiros problemas evocados neste episódio onírico é a figura de Molly, que aparece para Bloom usando trajes sensuais turcos (remetendo ao sonho que Bloom teve na noite anterior e que ocupou seus pensamentos em alguns momentos do dia), sendo que seu rosto está coberto, apenas com os olhos negros aparecendo. Quando ele se dirige a ela, ela responde “Mole? É senhora Marion daqui por diante, meu caro homem, quando for falar comigo.” (JOYCE, 2013, p. 677). As falas da esposa parecem fazer troça de Bloom, mas isso nada mais é do que o sentimento de enganado e traído que ele está vivenciando, ou seja, é a maneira como ele próprio se vê diante da situação: “Então você percebeu alguma mudança? (Suas mãos correndo lentas sobre o peitilho enjoalhado. Lenta zombaria amistosa nos olhos) Ah, Poldy, Poldy, você é um desgraçado de um estragaprazer! Vá ver a vida. Ver o mundo imenso.” (JOYCE, 2013, p. 678). Além deste excerto, um dos exemplos disso é que Molly, quando se afasta com desdém, está cantando o dueto de *Don Giovanni*, algo que, para Bloom, remete a Boylan. Além disso, como podemos perceber no excerto, além da zombaria Molly mostra Bloom como um marido entediante.

No episódio, quando a cafetina oferece a Bloom uma virgem, Gerty aparece. A cafetina, entretanto, diz que ela é uma enganadora. Gerty se queixa para Bloom dizendo que ele viu os mais profundos segredos do seu ser, mas que no fim é um *casado safado*, embora ela o ame por ele fazer isso com ela. Logo em seguida aparece a senhora Breen, chocada por encontrá-lo no *antro do pecado*. Após uma breve conversa, ele revela que sempre teve uma queda por ela, e propõe abraçá-la, mas assim que ela o chama de maroto de maneira alegre, ele propõe, em nome dos velhos tempos, uma sessão grupal, uma "mistura mista marital" (JOYCE, 2013, p. 682), e a Sra. Breen corresponde aos seus galanteios. Em determinado momento, Bloom diz à senhora Breen, chocado: “A melhor amiga da Molly! A senhora seria capaz?”, enquanto esta responde “(com língua polpuda entre os lábios, oferecendo um beijo de pombo) Hnhn. Quem não arrisca. Você está com um presentinho para mim aí?” (JOYCE, 2013, p. 684).

Como é possível perceber, Bloom, em determinados momentos, parece um conquistador. Por exemplo, ele parece deixar Martha e Gerty desiludidas. Nesse caso, parece se tornar o tipo de homem que despreza, ou seja, Boylan. Na perspectiva do episódio, quem se torna o adúltero do casal é ele, o que pode revelar um desejo inconsciente de vingança.

Um dos vários ofícios que Bloom atribui a si mesmo é o de marinheiro, que além de aproximá-lo de Odisseu, também o aproxima do estereótipo do homem canalha. Inclusive ele reconhece que os instintos, no fim das contas, são o que dominam tudo, na vida ou na morte. Quando Martha aparece chorando e o chama de namorado desalmado, ele é condenado por um júri, e tenta se defender dizendo que é um homem incompreendido, um “respeitável homem casado, sem uma só mácula” no seu caráter (JOYCE, 2013, p. 696).

Nesse julgamento várias mulheres (dentre elas as empregadas de quem Molly sempre teve ciúme) o acusam de abuso, de ser um *Don Juan* plebeu, como se houvesse aqui a liberação dos desejos de Bloom e ele realmente houvesse cedido todas as vezes que quis fazê-lo a outras mulheres, e assim ele se transforma no Don Juan que parece invejar em Boylan no episódio “Ítaca”, ou seja, o homem com perfil de macho alfa. Ao mesmo tempo, as mulheres ameaçam puni-lo, mas com táticas sadomasoquistas, que seriam do agrado de Bloom. Logo Bloom aparece agindo de uma forma avessa ao seu normal, com uma linguagem e um comportamento de conquistador com as mulheres que aparecem ao longo da *peça*, como se assumisse o comportamento de Boylan com as garçonetes no bar.

Para defendê-lo das acusações surge o espírito de Paddy Dignam, que é evocado como o espírito do pai de Hamlet enquanto as personagens *primeiro guarda* e *segundo guarda* ficam chocadas com a aparição, tal como no começo da *peça* shakespeariana. E Bloom, de acusado, transforma-se em homem clamado por todos para se tornar rei e conduzir a Irlanda. E logo as mulheres clamam por ele pelo termo *Папочка* (paizinho), comumente usado pelos russos para se referir a um ditador.

Enquanto Bloom é o governante aclamado, surgem alguns bebês e lactantes, que o chamam de Poldy e com os quais ele brinca. Enquanto brinca com os bebês, aparecem no meio das falas as inscrições “R.I.P.”, o que mostra que essas crianças são, na verdade, o fantasma do filho morto que o deixa momentaneamente realizar o sonho de ser pai (JOYCE, 2013, p. 729).

Logo Bloom deixa de ser o governante para ser acusado de ser uma espécie de anticristo, o que traz à tona sua judaicidade e o preconceito irlandês com os judeus. Para evocar a abominação que é Bloom, o acusador o chama de Calibã, outra personagem de Shakespeare, da *peça A tempestade*. Bloom alega inocência e, risonho, diz que não é ele o culpado, mas sim o seu duplo (Henry Flower). E aqui ele diz que tudo não passa de “uma

loucura de uma noite de verão” (JOYCE, 2013, p. 736), o que permite um paralelo da dinâmica do episódio, elaborado em forma de peça teatral, à noite e com elementos oníricos, com a peça shakespeariana *Sonhos de uma noite de verão*. E aqui percebemos também que, diferente de Dedalus, Bloom não encara aquilo como realidade.

Nessa dinâmica onírica, Mulligan discursa em defesa de Bloom e alega que sua natureza é bissexual, algo complementado pelo Dr. Dixon, que reafirma a natureza feminina de Bloom e diz que ele está para ganhar neném. E Bloom diz “Ah, eu quero tanto ser mamãe” (JOYCE, 2013, p. 738), o que evoca novamente o seu problema não resolvido em relação à morte do filho. A feminilização de Bloom e o seu desejo de ser mãe também mostram a dimensão do seu sofrimento frente à perda do filho, levando em consideração o que foi abordado em relação ao amor da mãe pelo filho ser superior ao amor do pai pelo filho.

Dentre as realizações de Bloom está o fato de ele se transformar em mulher, enquanto a cafetina se transforma em homem e o domina (realizando seu fetiche masoquista). Bello (a cafetina convertida em homem) diz a Bloom que o que ele tanto desejava finalmente aconteceu (ser subjugado e maltratado) e o chama de “adorador da bunda adúltera” (JOYCE, 2013, p. 777). Após isso, Bello diz que o castigo dele será se vestir de mulher (e se depilar como uma), e chama Bloom de Ruby Cohen (nome que lembra *Rudy*).

No trecho a seguir, Bello parece dominar Bloom não de maneira sexual, mas através de tortura psicológica ao se referir, provavelmente, à cena de Molly e Boylan juntos na cama, em que a figura de Boylan é exaltada como viril (*ele lançou o dardo*). Por outro lado, ao mencionar uma possível gravidez, o trecho parece evocar o medo que ele tem do desenvolvimento sexual de Milly (e do que ele ouviu Bannon falar):

BELLO

(Sarcasticamente) Por nada nesse mundo eu ia ser capaz de ferir os teus sentimentos mas tem um homem de fibra no comando lá. Viraram o jogo, meu amiguinho feliz! Ele é como que um homem em tamanho natural, de vida ao ar livre. Bom pra você, seu mão furada, se você tivesse aquela arma toda coberta de pino e caroço e verruga. Ele lançou o dardo, isso eu posso te garantir! Pé no pé, joelho no joelho, barriga na barriga, seio no peito! Ele não é nenhum eunuco. [...] Só espere nove meses, meu garoto! Ai santinho, Já está esperneando e tossindo pra cima e pra baixo dentro das tripas dela! Isso te deixa louco, não deixa? É pôr o dedo na ferida? *(Cospe desdenhoso)* Seu escarro! (JOYCE, 2013, p. 790)

Então Bello faz Bloom reavivar as lembranças de Molly e da primeira vez que a viu, e quando ele a reconhece Bello o chama de mocho e diz que as pessoas que ele vê não são Molly e ele, mas sim Milly e o estudante de Mullingar (que ele conheceu há pouco na maternidade), confirmando a análise supracitada acerca do medo do desenvolvimento sexual da filha.

E a dinâmica do sonho parece se tornar pesadelo, e Bloom reflete que “o sono revela o pior de todo mundo, a não ser quem sabe as crianças” (JOYCE, 2013, p. 796), pois despe a todos das regras sociais e morais impostas pelo Superego (que não foram completamente absorvidas pelas crianças, motivo pelo qual o *pior* delas não é revelado nos sonhos – elas não têm máscaras no mundo real).

Quase no fim do episódio, Bloom e Boylan interagem quando este passa pela casa dos Bloom e pergunta se a senhora Bloom já se levantou. Bloom responde que não, de maneira amigável, e Boylan lança dinheiro para ele comprar um gim com soda e diz que tem assuntos particulares com *sua senhora*. Bloom o trata por *senhor* e age de maneira resignada, e diz que a esposa está no banho. Molly chama Boylan de Raoul e o convida para ir secá-la. Boylan diz a Bloom que ele “pode meter o olho na fechadura e brincar com a [...] coisinha enquanto ele [Boylan] traça a senhora algumas vezes.” (JOYCE, 2013, p. 816), e Bloom apenas concorda. A partir dessa perspectiva, de Bloom subordinado a Boylan e espiando a relação dos dois, entramos em outro aspecto: os modelos de amor.

A primeira condição necessária ao amor em uma das escolhas de objeto pelo homem apontadas por Freud (1910) é: o homem sempre escolherá como objeto de interesse uma mulher comprometida. Uma das satisfações nesse tipo de escolha é a gratificação dos impulsos de rivalidade masculina dirigidos ao marido da amante. Nesse modelo, como podemos deduzir, Boylan se encaixa melhor. Já o segundo tipo de escolha objetual, menos frequente do que o primeiro, consiste no direcionamento de afeto para mulheres colocadas por Freud (1910) como *sexualmente de má reputação*.

Nesse caso, a mulher casta não desperta o desejo deste tipo de homem, e sim a mulher *promíscua*. É válido ressaltar que no início do século XX o valor da mulher estava diretamente relacionado à sua integridade sexual, e essa seria a pré-condição na escolha objetual do que Freud (1910) chama de amor normal. Em seu segundo ensaio sobre a psicologia do amor, Freud (1912) aponta que no amor normal são poucos os casos em que um homem consegue fundir adequadamente duas correntes: a de afeição e a de sensualidade. Isso porque no caso da mulher vista como sexualmente íntegra, sua imagem é elevada e isso restringe o direcionamento de afeto que a coloque como objeto sexual. Nesse caso, o homem necessitaria de um objeto depreciado, para quem possa dirigir seu afeto sexual (que culturalmente é visto como algo sujo). Visto que Molly aparece como uma mulher bela, segura e com uma sexualidade aflorada, ela parece se encaixar nesse perfil, ao mesmo tempo em que Bloom apresenta a tendência menos recorrente: a do homem que deseja esse perfil de mulher e que ela se relacione com outro.

Embora seja um episódio predominantemente bloomiano, mais para o final também nos deparamos com as alucinações oníricas de Dedalus. Em meio à confusão que se estabelece no final do episódio, Simon Dedalus grita para o filho “pense no povo da tua mãe” (JOYCE, 2013, p. 830), enquanto Stephen grita “dança da morte!”. As palavras dos dois parecem invocar o fantasma da mãe morta que “surge hirta pelo piso de cinza leproso com uma guirlanda de murcha flordelaranjeira e um véu nupcial rasgado, rosto gasto e desnarizado, verde do mofotumular.” (JOYCE, 2013, p. 831). Após essa descrição macabra, que reflete o medo e a culpa de Stephen pela morte da mãe (pois o fantasma tende a uma forma demoníaca e temível), a mãe fixa as *órbitas ocas* no filho e *abre a boca desdentada enunciando silente palavra*.

Além da forma como o fantasma aparece e de sua descrição física, um coro de virgens, que canta o réquiem que aparece no primeiro episódio, complementa o terror cômico da cena. E nessa cena aparecem elementos do início do dia de Dedalus, em que ele está na torre com Mulligan, sendo que o amigo, no sonho, está com trajes amarelos de palhaço, enquanto diz, olhando para a mãe de Stephen, que ela morreu estupidamente. A mãe de Dedalus responde, “com um sutil sorriso de loucura da morte” (o que corrobora os tabus explorados anteriormente, baseados no fato de que o espírito se torna mau por estar insatisfeito com sua condição), que um dia ela foi a bela May Goulding, sendo essa a primeira vez que seu nome aparece na obra. Mulligan diz que estava brincando e, enquanto deixa escorrer “lágrimas de manteiga derretida”, diz que o “Kinch irmãodasalmas matou a desalmada” (JOYCE, 2013, p. 832).

Diante do horror de Dedalus, a mãe se aproxima e o acalma com amor maternal, dizendo que todos passam pela morte e que a hora dele também irá chegar. Isso aumenta a tensão de Stephen, que com a voz “embargada de pavor, remorso e horror” confessa à mãe que está sendo acusado pela sociedade de tê-la matado, e ainda acusa Mulligan de ofender sua memória: “Foi o câncer, não eu. Destino” (JOYCE, 2013, p. 832). A mãe, entretanto, não o conforta, e com bile escorrendo pelo canto da boca apenas lembra que o filho cantou para ela *O amargo mistério do amor*.

STEPHEN

(*Ansiosamente*) Me diga a palavra, mãe, se você sabe agora. A palavra que todos os homens conhecem.

A MÃE

Quem te salvou na noite que você saltou no trem em Dalkey com o Paddy Lee? Quem teve pena de você quando você estava triste entre os estranhos? A oração é todopoderosa. Oração pelas almas que sofrem no manual das Ursulinas, e indulgência de quarenta dias. Se arrependa, Stephen.

STEPHEN

Monstro! Hiena!

A MÃE

Eu rezo por você no meu outro lugar e mundo. Pede pra Dilly fazer pra você aquele arroz cozido toda noite depois do teu estudo. Tantos anos eu te amei, ah meu filho, meu maisvelho, quando você estava dentro da minha barriga (JOYCE, 2013, p. 832-833).

Stephen deseja avidamente que a mãe o perdoe ou que lhe diga que ele não tem culpa nenhuma, visto que isso o atormenta. Ele necessita dessa confirmação, mas o que ocorre é o oposto: a mãe lhe joga na cara tudo o que fez para ele em vida, confirmando a devoção maternal pela qual ele se sente culpado (por não ter correspondido ao pedido da mãe). Sendo assim, dessa vez a mãe é que nega o pedido do filho, e menciona a oração não feita e ordena que o filho se arrependa (pois é necessário que isso ocorra para ele ser perdoado). E aqui confirmamos que Stephen não se arrepende por não ter orado, e essa tensão entre o não arrependimento e o amor pela mãe se converte nesse sentimento de culpa. Quando a mãe denuncia esse não arrependimento, Stephen a xinga de monstro (entretanto, como veremos logo adiante, a imagem da mãe, de certa forma, se funde à do temido Deus punitivo, sendo que o xingamento pode se dirigir a essa entidade opressora). Entretanto, a mãe novamente revela seus cuidados e amor maternais, pois diz que ora por ele do outro mundo (embora ele não tenha feito isso por ela) e ainda fala para ele pedir à irmã o arroz que gosta de comer depois dos estudos, revelando todo o cuidado e amor pelo primogênito, e também que a sua preocupação e amor transcendem a morte.

Após a fala carinhosa, que provavelmente amplia a frustração de Dedalus, este fica branco, enquanto a mãe, com olhos ardentes, ordena que ele se arrependa e o ameaça com o fogo do inferno. Stephen novamente a xinga e ela, aproximando-se com um braço *seco enegrecido*, fala para ele ter cuidado, pois aquela é a mão de Deus. Aqui podemos ver duas coisas que revelam a mãe como alucinação, além do fato de ter voltado dos mortos: na peça, seu nome é *a mãe*, ou seja, é a forma como o filho a chama, e não seu nome; ela invoca o inferno e sua mão se torna a mão de Deus que condenará Stephen, algo que ele teme profundamente desde a infância (o castigo divino). Aquela figura divina feminilizada por Mulligan em “Telêmaco” (*Christina*), que remetia a Cristo e, ao mesmo tempo, ao poder redentor da mãe, aqui transforma a mãe novamente em divindade, mas dessa vez aproximando-a da imagem autoritária e assustadora do Deus do Antigo Testamento.

Assim, aqui novamente encontramos a ambivalência entre a relação mãe e filho, que oscila entre o amor e o ódio. E aqui confirmamos o ponto de divergência entre a experiência de Stephen e a de Bloom no bordel: enquanto o primeiro realmente crê ter confrontado o

fantasma da mãe, dentro de um plano *real*, Bloom não acha que se transformou em mulher e Bella em homem, e nem os outros acontecimentos alegóricos que ocorrem com ele.

Por fim, entretanto, a mãe pede piedade para a alma do filho, pede a Deus que o salve do inferno em seu nome, enquanto Dedalus, no auge do orgulho, diz três vezes não, e ordena que todos tentem dobrar seu espírito, se conseguirem, pois ele colocará todos a seus pés. Enquanto a mãe novamente suplica por sua alma, ele levanta a bengala e provavelmente tenta atacá-la, mas acaba quebrando o candelabro, o que gera toda a confusão do final do episódio e a fuga de todos do local. E quem conduz Dedalus e o acompanha é Bloom.

Assim que saem do bordel e a confusão aos poucos se dissipa, a realidade volta gradativamente a se estabilizar. Bloom tenta despertar no chão um Dedalus embriagado e, ao encará-lo, imagina que aquele rapaz poderia ser seu filho (curiosamente, antes de conseguir entrar no bordel para *salvar* Dedalus, uma das prostitutas, Zoe, percebe que Bloom está procurando alguém e imagina que ele é pai de Dedalus). E Bloom, nesse momento, se depara com a imagem que o filho morto teria caso tivesse sobrevivido, com as vestimentas que ele imagina que Rudy teria, mas essa aparição nada diz a ele. E é com Bloom aturdido pela aparição e com Dedalus caído que o episódio se encerra.

A partir de “Eumeu” vemos efetivamente a tentativa de cuidado paternal de Bloom. No episódio, Bloom ainda está preocupado com Dedalus devido a sua embriaguez e à falta de alimentação. A técnica do episódio é a narrativa senil que, segundo Galindo (2016), se deve, principalmente, ao fato de todos (inclusive o livro) já estarem muito cansados. Galindo (2016) ainda aponta o episódio como um possível presente de Joyce a Bloom por este não ser escrito em uma linguagem bloomiana, mas em uma “linguagem literária que Poldy adotaria se um dia fosse escrever alguma coisa” (GALINDO, 2016, p. 303).

Assim que já estão recompostos do que aconteceu no final do episódio anterior, Dedalus propõe que eles bebam, mas Bloom finge não entender o convite e desconversa. Por outro lado, Bloom tenta a todo custo conversar com Dedalus, mas este está muito bêbado para conseguir raciocinar direito. Quando Dedalus se encontra com um conhecido que precisa de dinheiro e também implora a ele para pedir a Bloom que ele solicite um emprego de homensanduíche a Boylan, Bloom passa a agir mais claramente com Stephen como um pai, pois à distância observou o jovem conversando com o conhecido e como este lhe *extorquiu* dinheiro. Bloom, de maneira cortês, indaga quanto Dedalus deu ao rapaz e, quando sabe que o jovem deu meia coroa porque o conhecido provavelmente precisaria para dormir em algum lugar, Bloom exclama, de certa forma indignado, um “Precisa!” (JOYCE, 2013, p. 876), pois Dedalus, ele já imagina, também não tem onde passar a noite.

A partir disso, Bloom passa a indagar sobre o assunto e o motivo de Dedalus ter saído da casa do pai, ao que o rapaz lhe responde apenas “Para procurar o infortúnio” (JOYCE, 2013, p. 877). Em um tom aconselhador, Bloom comenta que encontrou o senhor Dedalus no dia anterior (pois já passou da meia-noite), comenta os talentos dele e como é um homem respeitável. Após isso, menciona que Simon tem muito orgulho do filho, e com razão, e sugere a Stephen que, pelo menos naquela noite, retorne para casa. As respostas de Stephen, entretanto, são vagas, tanto que quando Bloom pergunta se o pai dele não se mudou recentemente, e ele apenas responde que talvez sim e que deve estar morando em algum lugar de Dublin (o que deixa mais evidente o afastamento dos dois).

Enquanto Bloom insiste em seu aconselhamento paternal, Stephen relembra a época em que ainda vivia com o pai, embora suas boas lembranças de acolhimento tragam Dilly preparando chocolate quente para os dois e acendendo a lareira para aquecê-los (a irmã a quem negou ajuda horas antes), e não a imagem do pai.

Depois dessas especulações, a figura de Bloom tenta substituir a de Simon Dedalus por meio de uma crítica a Mulligan, semelhante ao que o senhor Dedalus disse na carruagem durante o episódio “Hades”. Nesse caso, Bloom, de certa forma, *usurpa* a posição de Simon ao usar o que ele disse em relação a Mulligan para aconselhar Stephen. Bloom chega até a cogitar que não se surpreenderia se soubesse que Mulligan colocou algum narcótico na bebida de Dedalus (a fim de explicar não só a embriaguez, mas toda a confusão no final de “Circe”). Inclusive no final do episódio Bloom pensa em posteriormente aconselhar Dedalus a romper com Mulligan, pois, segundo suas observações, Mulligan não é um bom amigo, pois faz troça de Dedalus quando possível e tem uma tendência a *depreciá-lo* em sua ausência. Apesar de suas palavras, internamente Bloom reconhece o brilhantismo de Mulligan em sua carreira que, futuramente, será ainda mais bem-sucedida. Após expor esses pontos, Bloom percebe uma tristeza no olhar de Stephen e tenta deduzir o motivo (se tem a ver com algo do que foi falado). De certa forma, parte de sua tristeza, como vimos ao longo dos outros episódios, tem a ver com o pai e com Mulligan.

Devido à embriaguez, Dedalus tem dificuldade em acompanhar a conversa com Bloom e fica praticamente o tempo todo calado enquanto é *aconselhado*. Isso faz com que o desejo paterno de Bloom não possa ser realizado, pois Stephen não corresponde aos seus cuidados.

Passada a fase do aconselhamento, ao adentrar o abrigo do cocheiro, Bloom se preocupa ainda mais com a situação física de Stephen, inclusive com sua embriaguez, o que o faz deduzir que Dedalus precisa urgentemente comer alguma coisa (embora Bloom não saiba que ele não come desde o café da manhã do dia anterior): “Agora no que se refere a uma xícara de café, o senhor Bloom se aventurou a plausivelmente sugerir para quebrar o gelo, me ocorre que você

devia provar algo da família dos sólidos, digamos, algum tipo de pãozinho.” (JOYCE, 2013, p. 880). O responsável pelo abrigo coloca em cima de uma espécie de balcão uma xícara de café e um pão, que Bloom encoraja Dedalus a comer (embora sejam coisas de má qualidade).

O abrigo está cheio de marujos, sendo que um deles, chamado Murphy, conversa com Bloom. A história desse homem não apenas lembra a história de Odisseu como também lembra a do próprio Bloom, visto que ele está longe de casa há sete anos e acredita que a esposa o espera. Bloom começa a imaginar a história do casal em sua cabeça, sendo que no trecho “Você nem me esperava mas eu vim para ficar e começar de novo. Lá está ela, sentada, abandonada, junto à mesmíssima lareira.” (JOYCE, 2013, p. 883) há um paralelo com a forma que Molly se sente em relação ao casamento, algo que será revelado em seu monólogo. Embora Bloom não saiba como Molly se sente em relação ao seu *abandono*, o que se torna evidente nesse excerto é a consciência do que pode ocorrer a um casamento devido a esse tipo de ausência (que, no caso de Bloom, não é física), pois no final Bloom imagina a história do marujo a partir de uma carta imaginária dirigida à esposa abandonada, cujo final traz as palavras “Continuo sendo com muito amor seu desiludido esposo” (JOYCE, 2013, p. 884).

Ao longo do episódio, confirmamos que, contrário aos esforços de Bloom, Stephen não está muito aberto a receber esse afeto meio paterno, sendo que durante os assuntos que Bloom tenta encabeçar Stephen geralmente é monossilábico ou boceja. Apesar disso, Bloom o reconhece como um jovem distinto, educado e autoconfiante, com grande potencial.

Mais adiante, Bloom mostra a Stephen uma foto de Molly quando ela era mais jovem e pergunta se ele considerava aquele um tipo espanhol: “Cuidadosamente evitando um livro em seu bolso *Doçuras do*, [...] ele tirou sua carteira e, virando os diversos conteúdos que continha rapidamente, finalmente ele...” (JOYCE, 2013, p. 923). Esse *finalmente ele...*, que não traz uma conclusão, revela que Bloom provavelmente já planejava falar da esposa com Dedalus, mostrá-la (ou até mesmo tenha pensado em desabafar), mas todas as considerações de Dedalus sobre a foto de Molly ficarão apenas em seus pensamentos, exceto, é claro, uma resposta polida de que se trata de uma bela foto. Enquanto Dedalus analisa a foto e a beleza de Molly, Bloom acrescenta que aquela é a sua esposa. Em meio ao silêncio, Bloom também passa a contemplá-la. Entretanto, ao desviar pensativo o olhar da foto, Bloom, ainda refletindo sobre a esposa, parece ser tomado por um novo medo provocado por sua ansiedade: e se Molly não estiver em casa quando ele voltar? Esse pensamento, contudo, logo é afastado, pois esse seria um acontecimento mais assustador para Bloom (por destruir de vez sua vida conjugal) do que a traição em si (JOYCE, 2013, p. 925).

Entretanto, apesar de alguns pensamentos desviarem Bloom para a sua própria situação, ele sempre volta a se concentrar em Stephen, que parece estar pior. Ele lamenta o estado do jovem, que contrasta drasticamente com seus múltiplos talentos intelectuais, e inclusive passa a pensar como ele ficará quando sofrer sua primeira desilusão de amor, ou, no caso, como fica ao se relacionar apenas com prostitutas. E a preocupação com Stephen traz algo não só de paternal, mas também de pena por ele estar tão perdido.

Quando voltam a caminhar, rumo à casa de Bloom, Bloom repara que Stephen está fraco e embriagado, o que dificulta sua caminhada. Entretanto, ele diz a Stephen que o ar da noite fará bem aos pulmões e a caminhada o renovará, mas ainda assim se oferece para ajudá-lo (*Se apoie em mim*). Stephen, por outro lado, apesar de aceitar a ajuda, “pensava sentir um estranho tipo de carne de um homem diferente se aproximando dele, desmusculada e frouxa e tudo mais” (JOYCE, 2013, p. 935). Isso deixa mais explícita a divergência dos sentimentos de cada um, visto que Bloom age como um pai e busca aproximação, enquanto para Stephen ele é apenas um estranho. Isso é tão forte que, por mais que saibamos que ambos estão seguindo para a casa de Bloom, a forma como se inicia o episódio “Ítaca” dá a entender que eles apenas estão seguindo o mesmo caminho coincidentemente, e não andando juntos: “Que cursos paralelos seguiram Bloom e Stephen ao voltar?” (JOYCE, 2013, p. 942).

No final do episódio, em que Bloom e Dedalus se dirigem à casa do primeiro, a situação se inverte: Dedalus se torna mais comunicativo, enquanto Bloom analisa quase em silêncio que Stephen é a cara da mãe, embora ele pense que os outros achem que ele é a cara do pai (e Bloom imagina que do pai ele herdou o dom). Ao falar sobre uma velha canção alemã (sobre sereias que, curiosamente, são mencionadas como assassinas de homens), Stephen começa a cantar para Bloom, que fica maravilhado com sua voz de tenor e coloca isso como *a mais rara das dádivas*. Dessa forma, ele confirma que Stephen herdou o dom de Simon, embora ele tenha horror a ser parecido como o pai (pois geralmente só enxerga seus defeitos). Em “Ítaca”, Dedalus se sente atraído pelo próprio reflexo no espelho ao pensar, para sua frustração, que foi parecido com a mãe apenas até a maturidade, mas que cada vez mais se aproxima da imagem do pai.

Como aponta Galindo (2016), esse final de episódio apresenta uma curta aproximação dos dois e, enquanto ficamos na posição de observadores, vemos os dois se afastarem enquanto discutem assuntos que não saberemos mais quais são. Não teremos acesso ao que eles conversarão na caminhada até a casa dos Bloom, mas sabemos que finalmente ambos parecem entrar em sintonia e começam uma efetiva troca de ideias. Enquanto isso, passa a carroça de limpeza, e nós somos obrigados a observar o afastamento dos dois pela ótica dessa pessoa que os desconhece e que, como aponta Galindo (2016), por

ver um jovem e um homem mais velho, ambos vestidos de preto, imagina que se tratam de pai e filho. Em “Ítaca”, contudo, os dois já estarão distantes novamente.

Essa lacuna em relação ao curto diálogo que Bloom e Dedalus tiveram até chegar a casa dos Bloom não será suprida em “Ítaca”, cuja técnica narrativa é o catecismo (impessoal). Na Igreja Católica, o livro do catecismo é uma ferramenta para expor e ensinar as doutrinas da igreja. É um livro de ensinamentos que visa transmitir questões referentes à igreja (uma forma de sanar questionamentos), motivo pelo qual o episódio é organizado, de maneira impessoal, a partir de uma série de perguntas e respostas, como se quisesse transmitir ao leitor o essencial sobre as duas personagens. Além disso, o episódio, assim como o *Catecismo da Igreja Católica*, é uma forma de *preparação didática* para o encerramento do livro.

Assim como no final de “Eumeu” não sabemos que tipo de conversa as duas personagens tiveram, aqui não temos muito acesso às suas consciências, o que mantém o papel de observador do leitor que se iniciou no final do episódio anterior.

Uma das primeiras coisas que percebemos no episódio, a partir do jogo de perguntas e respostas, é a divergência de opiniões de Dedalus e Bloom. Uma dessas divergências, que também serve como ponto simbólico para mostrar o afastamento dos *cuidados paternais* de Bloom, é quando este vai lavar as mãos e pergunta a Stephen se ele não quer fazer o mesmo. A partir da recusa de Stephen, dada a partir de uma desculpa, embora Bloom se sinta inclinado a novamente assumir a postura de pai e aconselhá-lo sobre a importância da higiene, ele não o faz, assim como reprime outros conselhos, como os nutricionais, referentes às escassas refeições de Stephen naquele dia. Dessa forma, o distanciamento dos dois também começa a operar por parte de Bloom, que também passa a pensar mais no momento em que subirá para o quarto. Stephen é convidado a dormir na casa dos Bloom, pois o quarto de Milly está vago, mas ele declina do convite e vai embora. E é dessa forma que a história se encerra para Stephen, sem sabermos o que acontece com ele após a saída da casa de Bloom (algo que ocorre ainda na metade do episódio). E Bloom fica sem o filho desejado, sozinho, pensando em seu outro problema: Molly.

Quando Bloom fica sozinho, passa a prestar ainda mais a atenção nos traços de Boylan impregnados pela casa (como os restos de comida trazido por ele). E assim que apaga a vela para ir para o quarto, ele bate a cabeça, pois todos os móveis foram mudados de lugar (o que causa ainda mais *estranhamento*). Apesar de se sentir só e um pouco frustrado, inclusive quando se deita naquele leito nupcial que tem moldada *outra forma masculina* que não a dele, assim que se depara com Molly e lhe beija as nádegas, Bloom parece se conformar e, enquanto começa a pensar em coisas calmas, adormece ainda falando. E esse falar dormindo

tira completamente o sono de Molly e encerra a participação de Bloom na obra para dar lugar ao monólogo da esposa, que analisaremos na seção a seguir.

3 A MELANCOLIA DE MOLLY A PARTIR DAS FRUSTRAÇÕES CONJUGAIS

Findas as análises das personagens Bloom e Dedalus, resta agora analisar Molly Bloom, que tem dedicado a si o último episódio da obra: “Penélope”. Até o episódio 17, temos apenas uma vaga noção de quem realmente é Molly, pois a vimos apenas no quarto episódio (e muito brevemente). Nos demais capítulos, conhecemos Molly a partir, principalmente, da perspectiva de Bloom, sendo que também temos contato com a opinião de alguns homens sobre ela, mas estas são bastante superficiais e dizem respeito à sua beleza e seu talento musical. Sendo assim, até esse momento compreendemos Molly apenas como uma mulher de personalidade forte e muito atraente, e apesar de Bloom chegar a se questionar sobre o motivo que a levou a procurar um amante, ainda assim parecemos entender que Bloom é devotado à esposa e que ela, talvez, não corresponda a isso. Por isso a análise de Molly enquanto personagem é muito importante para se compreender de maneira bem mais ampla a vida conjugal de Bloom e de que maneira ela se sente dentro desse relacionamento.

A partir do monólogo, identificamos Molly realmente como uma mulher vaidosa, mas que está, de certa forma, em crise por ter começado a *envelhecer*, além de se sentir desprezada pelo marido. E é tendo em vista esses aspectos que iniciaremos a análise para confirmar se Molly se encontra ou não em estado melancólico, visto que, a partir da perspectiva da decepção com o marido, seu sofrimento e solidão podem ser vistos como algo duradouro.

Schopenhauer (2012) desenvolveu teorias segundo uma concepção pessimista da vida, a partir da qual explora, inicialmente, o conceito de envelhecimento como uma forma cruel de apontar para cada indivíduo a sua derrocada final. Schopenhauer observa que, no fundo, ninguém quer envelhecer, pois embora a velhice traga sabedoria e experiência, também é sinônimo de esgotamento físico e definhamento. A partir disso, o autor tenta pontuar os principais pontos negativos tanto da juventude quanto da velhice, sendo que na primeira há o anseio insatisfeito por felicidade e na segunda o temor da infelicidade. Enquanto na juventude temos ilusões e sonhos, na velhice temos a desilusão e a reflexão (o pensamento).

Como veremos ao longo da análise do monólogo de Molly, as características de suas reflexões oscilam entre os pontos negativos da juventude e da velhice, pendendo, entretanto, mais para a segunda. Isso se dá principalmente pelo caráter reflexivo do episódio, em que

Molly resgata lembranças saudosistas e, ao mesmo tempo, pensa em como a vida seria diferente se tivesse se casado com outro homem. O monólogo, dessa forma, apresenta diversos contrastes, que vão da revolta ao amor por Bloom, passando, inclusive, pela lembrança do falecido filho. Nesse último aspecto, temos contato com a forma que Molly lidou com o luto e de que maneira essa perda interferiu na vida conjugal do casal, sendo esse conjunto de fatores os motivos que poderiam conduzi-la ao estado melancólico.

Já em relação aos fatores biológicos, Schopenhauer (2012) analisa de que maneira o ser humano reage ao inexorável relógio do tempo que conduz todos ao mesmo destino: a morte. Para ilustrar isso, o autor compara a vida à escalada de uma montanha, em que a subida corresponde à juventude, em que não se pode ver o que espera do outro lado (ou seja, a morte), enquanto a velhice se inicia ao chegarmos ao topo, momento a partir do qual tomamos consciência da morte, algo que se dá por meio da decadência das funções físicas e da própria aparência. Até aqui, portanto, podemos perceber a questão do envelhecimento como algo que aflige ambos os sexos não tanto pela decadência da beleza, mas pela proximidade com a morte. No caso de Molly, entretanto, a aflição se entrelaça a essa decadência, motivo pelo qual, a seguir, exploraremos o que Freud define como *narcisismo feminino*.

Primeiramente, como vimos nas seções anteriores, a beleza, embora não tenha uma real utilidade, não é colocada em segundo plano na vida, visto que tem papel fundamental na busca pela felicidade, pois está ligada à atração sexual. Tendo isso em vista, Freud, em seu ensaio *A transitoriedade* (1916), analisa a efemeridade da beleza, algo que, em suas palavras, a torna ainda mais preciosa, pois a limitação temporal a torna rara. Entretanto, a transitoriedade da beleza é encarada pelo ser humano com tristeza e desapontamento, como algo negativo, visto que o envelhecimento o aproxima da morte e frustra o desejo inconsciente de imortalidade, que, quando transferido para a realidade, se transforma em dor. Dessa maneira, a visão negativa dessa transitoriedade é uma espécie de antecipação do luto pela ruína das coisas (nesse caso, da beleza).

No que diz respeito ao narcisismo, uma das vias possíveis para o seu estudo, segundo Freud (1914), se refere à vida amorosa dos seres humanos. Dentro dessa perspectiva, um dos pontos explorados pelo autor é o narcisismo feminino. De maneira geral, como explicitado anteriormente, o narcisismo acontece inicialmente na infância, na fase autoerótica, mas, segundo o autor, enquanto os meninos superam essa fase, as meninas tentam a permanecer nele devido à inveja do pênis (ou seja, à suposta inferioridade da vagina) para compensar essa *deficiência*, ou seja, tentam suprir essa ausência por meio da admiração do próprio corpo.

Dessa forma, com a vinda da puberdade e do amadurecimento do corpo feminino, aumenta-se o narcisismo original que, segundo o autor, está presente na maioria das mulheres⁴⁹: “Em particular quando se torna bela, produz-se na mulher uma autossuficiência que para ela compensa a pouca liberdade que a sociedade lhe impõe na escolha do objeto.” (FREUD, 1914, p. 34). Essa afirmação, entretanto, é mais plausível do que a teoria da inveja do pênis (hoje descredibilizada), pois leva em consideração o contexto social da mulher. Isso traz à tona a questão da objetificação sexual da mulher, pois, como afirma Simone de Beauvoir (1949) acerca desse aspecto, a mulher é condicionada a encarar o próprio corpo como um instrumento para tentar transcender sua condição a partir da admiração do outro. E Molly compreende seu papel dentro da sociedade ao se preocupar com o seu envelhecimento e pensar que este a tornará inútil (pois a beleza feminina, a partir do conceito de objetificação sexual, é o que a mulher tem de *importante* para o homem).

Em outras palavras, o problema com o envelhecimento também se deve a essa visão perpetuada da mulher, cuja beleza é considerada essencial (ou seja, alguém para quem o envelhecimento eliminaria todos os atrativos, tornando-a, para a época, como a própria Molly diz, descartável⁵⁰): “fica tudo muito bem pra ele mas quanto a ser mulher assim que você fica velha dava na mesma eles te jogarem no cesto de lixo [...]” (JOYCE, 2013, p. 1069). É válido ressaltar, entretanto, que esse processo de envelhecimento apenas se iniciou para Molly, que completará 34 anos no dia 8 de setembro; mas, por ser vaidosa, ela já sente o peso da idade e se preocupa com o envelhecimento.

No início do monólogo, Molly está brava porque o marido voltou para casa de madrugada e também porque ele deita na cama falando meio dormindo, o que gera uma confusão: ela, ao não entender direito o que ele diz, acha que ele está pedindo para ela, no dia seguinte, preparar seu café da manhã. Devido a esse mal-entendido, ela adivinha que ele “gozou em algum lugar” (JOYCE, 2013, p. 1039), pois imagina ser essa a causa do apetite. Ela fica um pouco enciumada, mas logo desconsidera ser alguma paixão que o fez ficar fora até tarde, pois ele continua o mesmo, e pensa que talvez ele tenha saído com alguma prostituta ou *mulher qualquer*: “eu odeio ficar batendo boca na cama senão se não for isso é alguma

⁴⁹ É válido ressaltar que essa concepção de Freud tem como base a visão da mulher no início do século XX. Além disso, Freud define esse apenas como um dos modelos femininos, ressaltando que sua intenção não é depreciar as mulheres, visto que, de acordo com o autor, muitas amam segundo o que ele chama de *modelo masculino* (de devoção ao objeto amado).

⁵⁰ Descartável não necessariamente no sentido do divórcio, e sim de a esposa não ter mais a atenção do marido, que passa a buscar juventude fora de casa em outras mulheres, visto que o envelhecimento masculino, dentro dessa perspectiva, não tem o mesmo impacto (já que o homem não sofre com a objetificação sexual).

cadelinha que ele arrumou por aí em algum lugar ou cantou escondido ah se elas conhecessem esse aqui que nem eu conheço [...]” (JOYCE, 2013, p. 1039).

Parte da desconfiança também se deve ao fato de ela ter visto o marido na escrivania escrevendo algo, provavelmente no dia anterior (quando ele estava escrevendo sua carta para Martha). Ela desconfia que seja algo para uma mulher porque ele tenta cobrir a carta para escondê-la. Dessa forma, nessa primeira parte do episódio Molly se mostra uma esposa ciumenta, embora pense diversas vezes que não se importa que Bloom arrume uma amante, desde que não fique às vistas dela. Apesar desses pensamentos, ao se lembrar das empregadas que demitiu, fica evidente o seu ciúme, visto que, só pelo fato de o marido ser gentil com as empregadas, ela já imaginava um possível caso entre eles. E já aqui Molly revela a antítese de seu discurso: ela sente ciúmes do marido, mas diz não se importar com isso. Ao longo do monólogo, ela ainda comparará Bloom negativamente com Boylan e, apesar de dizer não se importar com o marido; por outro lado, Boylan começa a perder seus encantos mais para o fim, enquanto ao marido ela atribui mais qualidades.

Nesse sentido, parece que Molly, além de se sentir carente da atenção do marido, também teme que o amor por ela seja substituído por outra. No início do monólogo, ela culpa Bloom por ela tê-lo traído, pois há anos o sente distante. Além disso, parece fazer questão de que ele descubra o adultério, pois não troca de propósito a roupa de cama suja de sêmen e marca com Boylan entre as 16h e 19h em uma quinta-feira, um dia de descanso (após o meio-dia) na Irlanda: ou seja, Bloom, depois do enterro, poderia chegar a qualquer hora em casa. Além disso, Molly também pensa na escassa e insatisfatória vida sexual que tem com Bloom, contrastando esses pensamentos com a lembrança de como tudo começou com Boylan. E é a partir dessa carência e aparente decepção com o marido que se propõe analisar a possibilidade de melancolia em Molly, pois, diferente de Bloom, a suposta decepção dela e frustração dura mais tempo.

Ao pensar em sua insatisfação com Bloom, Molly começa a refletir sobre sua condição de mulher, que não pode beijar um homem sem precisar se casar com ele e que precisa, de certa forma, ter a sexualidade reprimida. Uma de suas reflexões nesse sentido questiona o fato de não existirem, por exemplo, *bordéis* para mulheres, assim como há para homens, pois assim ela poderia resolver (o que acreditar ser seu único) *problema* mais rápido. Afinal, ela compara a sua vida enquanto mulher, de precisar ficar em casa e quase não ver ninguém, à liberdade de Bloom proporcionada por seu privilégio masculino, o que parece aumentar sua revolta (embora, como veremos, seus sentimentos em relação ao marido e aos seus próprios desejos sejam bem mais complexos).

De certa forma, a mente de Molly funciona de maneira semelhante à de Bloom, no sentido de constantemente ela mudar de assunto e afastar o que realmente a incomoda para refletir sobre assuntos aleatórios, como o fato de pensar que seria exótico se relacionar com um homem negro. Diferente do marido, entretanto, ela parece mais passional e se revolta intensamente com o que a incomoda, escancarando em seu monólogo o que a deixa insatisfeita em Bloom, a culpa atribuída a ele pela traição e o desejo de mostrar ao marido (como forma de vingança) seu relacionamento com outro homem. Um exemplo disso é quando ela revela o desejo de ser agarrada por outro na frente de Bloom, como uma forma de despertar ciúmes e/ou *arrancar* dele alguma reação.

Como forma de desconstruir a indiferença que ela acredita que o marido tem por ela, Molly se recorda de outros homens que desejou e/ou a desejaram. Junto a isso, fica imaginando se Boylan gostou realmente dela e se ainda está pensando ou sonhando com ela, o que denota carência:

[...] espero que ele me escreva uma carta mais comprida da próxima vez se for verdade que ele gosta mesmo de mim ah graças sejam dadas ao grande Deus que eu consegui alguém pra dar o que eu precisava tanto pra me dar algum ânimo você não tem mais chances por aqui como tinha há muito tempo atrás queria que alguém me escrevesse uma carta de amor a dele não era lá grandes coisas e eu disse que ele podia escrever o que quisesse seu sempre Hugh Boylan na velha Madri as tontas acreditam que amor é suspirar eu estou morrendo ainda assim se ele escrevesse essas coisas acho que ia ter um pouco de verdade ali verdade ou não uma carta dessas enche o dia da gente e a vida sempre é alguma coisa pra pensar a cada minuto e ver tudo em volta como um mundo novo eu podia escrever a resposta na cama pra deixar ele me imaginar curta só umas palavrinhas [...] (p. 1068-1069)

No excerto supracitado, fica evidente que Molly não quer Boylan apenas para suprir suas necessidades sexuais (já que o marido não o faz), mas também deseja seu amor e veneração, visto que ela precisa que ele escreva uma carta mais longa para demonstrar afeto, afinal, em seguida ela pensa que queria muito que alguém lhe escrevesse uma carta de amor.

Quando dá graças a Deus por finalmente alguém dar o que ela estava precisando para ter ânimo, inicialmente pensamos no sexo, mas os trechos precedentes da citação indicam que essa necessidade é de atenção e afeto masculino. E isso a faz expressar certo rancor por Bloom, que a partir de agora *não tem mais chances*. Além disso, ela debocha das moças que pensam no amor romântico, pois acredita que a devoção total está relacionada à relação sexual (objetificação feminina), embora o restante do monólogo indique que foi exatamente a devoção romântica de Bloom que a atraiu, o que mostra sua decepção com o marido por, aparentemente, ter mudado de comportamento. Molly chega até a fantasiar um possível divórcio de Bloom e como seria se tornar a Sra. Boylan.

Diversas vezes ela compara Bloom e Boylan no quesito sexual, atribuindo ao segundo a característica de *ganhão bem-dotado* (corroborando a analogia explorada anteriormente, referente à corrida de cavalos – *a bela égua sendo montada*), e algumas vezes os compara em outros quesitos. Apesar disso, assim como fica irritada por Bloom chegar e beijar suas nádegas antes de dormir (o que a faz perder completamente o sono), Molly também se mostra irritada com a atitude de Boylan de lhe dar um tapa na bunda. Além disso, comparado com Bloom, Boylan é um homem extremamente grosseiro, algo que parece incomodá-la.

Nas lembranças que Molly tem de si e de Bloom antes do casamento, ele parecia desejá-la muito, algo que contrasta com a realidade atual do casal: “solicitou que eu soerguesse a anágua [...] não tinha ninguém ele disse que ele ia se ajoelhar no molhado se eu não erguesse [...] aí eu levantei um pouquinho e encostei na calça dele pelo lado de fora que nem eu fazia com o Gardner [...] ele estava tremendo inteiro que nem geleia [...]” (JOYCE, 2013, p. 1050-1051). Já em outro momento, Molly pensa também em como Bloom era romântico e como amava o jeito com que ele lhe fazia a corte (pois isso a fazia se sentir a mulher mais especial do mundo): “ele sabia como ganhar uma mulher quando ele me mandou aquelas 8 papoulas enormes porque o meu era dia 8 [...]” (JOYCE, 2013, p. 1051). Isso contrasta com o que ela sente ao longo de seu monólogo, visto que o distanciamento de Bloom a frustra e a faz querer, de certa forma, fugir do próprio casamento, pois está frustrada com a relação conjugal:

[...]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 com ele tão frio nunca me abraça a não ser de vez em quando quando está dormindo [...] claro uma mulher quer ser abraçada 20 vezes por dia quase pra dar uma aparência jovem não importa por quem enquanto for estar apaixonada ou amada por alguém se o sujeito que você quer não está ali de vez em quando pelo amor de Deus eu ficava pensando se eu devia ir lá perto do cais lá alguma noite escura onde ninguém ia me reconhecer e apanhar um marujo recenhegado do mar que ia estar tarado de vontade e não ia dar a mínima bola pra saber de quem eu era [...] (JOYCE, 2013, p. 1097-1098).

Como é possível notar no excerto supracitado, Molly sente falta não só do sexo, mas do afeto que lhe era direcionado no início do casamento. Ela sente falta de se sentir amada (*uma mulher quer ser abraçada 20 vezes por dia*) e acaba buscando refúgio em um amante não só para *suprir* suas necessidades, mas principalmente para atingir o marido. Apesar de tudo isso, não detectamos traços melancólicos em Molly, embora ela pareça frustrada em relação ao objeto amado e lhe dirija sentimentos contrastantes (ambivalência emocional), que inicialmente parecem pender mais para o ódio e a frustração e, no fim do monólogo, mais para o amor. Entretanto, como veremos mais adiante, não é apenas isso que caracteriza sua melancolia.

Em relação à menção a Gardner⁵¹ no antepenúltimo excerto, Molly expõe algo que aparecerá com frequência ao longo do episódio: pequenos casos que teve em sua juventude. Gardner, entretanto, como menciona Galindo (2016, p. 345), foi um caso de Molly já depois de seu casamento (algo que pode ser deduzido ao sabermos que seu primeiro beijo, com Mulvey, foi em 1886). A partir disso, sabemos que Boylan não é o primeiro.

Pela descrição de Molly, Gardner era um militar muito bonito. Ela cria fantasias acerca de sua personalidade, como o fato de acreditar que ele provavelmente era muito corajoso. Ao se lembrar do beijo de despedida que deu em Gardner, pensa que naquele dia ela estava *mais quente do que nunca*, sendo que o rapaz mal conseguiu ficar de pé quando foi beijado – algo que compõe um dos vários autoelogios. A partir disso, pensa em como ele a achava linda. Já em sua lembrança de Mulvey, o primeiro namorado (seu primeiro beijo), Molly se recorda de que mentiu, apenas para romantizar, que estava noiva de um nobre espanhol chamado Don Miguel de la Flora⁵².

Essa frustração de Molly com Bloom parece também se refletir em sua relação com Boylan, embora em menor proporção, visto que este exterioriza seu desejo por ela. Um exemplo disso é que quando recebe a cesta de comida enviada por Boylan ela acha que está sendo dispensada, pois ele está atrasado: “achei que ele estava me dispensando [...] eu já estava começando a bocejar de nervosa de achar que ele estava tentando me fazer de boba [...]” (JOYCE, 2013, p.1052). Por outro lado, em determinados momentos Molly mostra grande autoconfiança ao revelar certo desprezo pelas outras mulheres, como se fossem suas rivais – rivais que, no entanto, segundo ela, jamais chegarão aos seus pés como cantora e nunca serão alguém como ela. Além disso, pensa que essas mulheres jamais despertarão o desejo de alguém como Boylan, como ela o fez, ou terão uma filha linda como a dela (que é bela como ela, revelando seu narcisismo).

Molly revela ser uma mulher vaidosa, que não gosta que as pessoas apareçam em sua casa sem avisar e a peguem desarrumada, e demonstra bastante preocupação com a sua idade. Em determinado momento, pensa que sua barriga está muito grande e precisará parar um pouco com a cerveja e/ou fazer alguns exercícios, mas que não pode ficar muito magra porque magreza não está na moda. Por outro lado, pensa que apesar do sobrepeso, ainda fica muito

⁵¹ Em inglês, *gardner* significa *jardineiro*. Já Molly, além de receber as papoulas de Bloom, é chamada por ele de *flor da montanha* em uma de suas memórias. Aqui, Gardner aparece como o jardineiro de Molly (alguém que deu atenção, e, portanto, cuidou dela – a flor). Já Bloom, cujo nome significa *flor*, não está exercendo o papel que Molly esperava dele (o de jardineiro), pois ele é um igual (visto que há diversas referências a Bloom como um homem feminino).

⁵² A própria Molly pensa na ironia de ter se casado com um homem cujo sobrenome também remete a flor (Bloom).

bem de liga, sendo que usou com Boylan a liga violeta que Bloom pensou que ela usaria ao longo dos episódios anteriores. Em outra passagem, pensa que Boylan jamais viu um par de coxas melhor que o dela. Molly também demonstra certa irritação por Bloom não ter comprado a loção facial que a deixou com a pele nova.

Apesar de reconhecer o início do seu processo de envelhecimento, Molly tenta negar o início da decadência de sua beleza, se autoafirmando por meio de elogios proferidos há anos, do desejo do amante e de seus autoelogios. Contudo, essa confiança cai um pouco por terra por ela acreditar ter perdido o desejo sexual que o marido sentia por ela (algo que tenta recuperar por meio de Boylan). Além disso, devido aos problemas conjugais, Molly começa a refletir sobre sua própria vida e sobre como teria sido se tivesse casado com um *partido* melhor, pois acredita que sua vida estaria melhor e que ela não estaria, na sua concepção, largada em casa, o que demonstra insatisfação com a vida atual.

Para tentar fugir dessa realidade (que acredita ser infeliz), Molly parece idealizar a futura vida com o amante e começa a pensar em quando ela e ele se encontrarão novamente (o que será na próxima segunda). Além disso, ela fica imaginando como será a viagem que fará com o amante para Belfast, quando Bloom estiver em Ennis devido ao aniversário de morte do pai no dia 27. Apesar disso, ela parece temer a perda da atenção de Boylan, da mesma forma que parece frustrada por achar que perdeu a do marido.

Já em relação a Milly, uma forma de Molly recuperar a admiração pela beleza de sua juventude e também o seu orgulho é por meio da filha, que se iguala a ela em beleza e personalidade: “[...] eu tive que dizer pra ela não levantar as pernas daquele jeito exibidinha na soleira da janela na frente de todo mundo que passava eles todos olham pra ela que nem eu quando eu tinha a idade dela [...]” (JOYCE, 2013, p. 1081). Além disso, Milly também é vaidosa e gosta de maquiagem, embora Molly não queira que ela use para não estragar (envelhecer) a pele precocemente, embora entenda a inquietude da garota devido à vontade de ressaltar ainda mais sua beleza: “[...] claro que ela fica inquieta sabendo que é bonita com aquela boca tão vermelha pena que não vai ficar assim eu era também [...]” (JOYCE, 2013, p.1083). Por outro lado, como é possível visualizar nesse excerto, a beleza juvenil da filha também serve como forma de comparação, pois ela se conscientiza da beleza da filha e, conseqüentemente, do desvanecimento da sua. Além disso, logo após pensar que todos olham para a filha, Molly demonstra sua preocupação com a maquiagem, que é ambivalente, pois também é uma preocupação relativa à rivalidade entre mãe e filha e ao ciúme (todos olham para a filha, não para ela; a maquiagem ressalta a beleza da filha), algo que novamente comprova seu narcisismo – neste caso, o amor narcísido da mãe pela filha, visto que a mulher

narcísica realiza o amor objetual quando dá à luz e transfere para esse novo ser, que é sua própria extensão, parte de seu amor. Afinal, apesar do orgulho que sente pela filha e da saudade, já no início da obra fica evidente que as duas não se dão muito bem. Ainda assim, a falta da filha torna ainda mais latente a solidão de Molly, ressaltando a ausência do marido. Molly chega a cogitar a ideia de que Bloom desejava que ela se relacionasse com outro homem e, por isso, mandou a filha para longe (para tornar possível seus encontros).

Já em relação ao filho morto, Molly, apesar de ter sofrido muito com a perda, não compreende o luto de Bloom que, pelo que se pode depreender do seu comportamento, parece simplesmente não ter passado: “ele indo de carro pra estação de Kingsbridge com o pai e a mãe eu estava de luto isso tem 11 anos agora sim ele teria 11 se bem que ficar de luto por quê por uma coisa que nem era nem deixava de ser claro que ele insistiu ele ia ficar de luto pela gata [...]” (JOYCE, 2012, p. 1093). Molly, assim como o marido, imagina que a derrocada de sua vida conjugal se deu com a morte de Rudy, e possivelmente imagina se o marido a culpa pela morte da criança (o que justificaria a mudança de comportamento):

[...]será que ele não conseguia fazer não foi culpa minha a gente gozou junto quando eu estava olhando os dois cachorros montados na garupa dela no meio da rua pelada aquilo acabou comigo de vez acho que eu não devia de ter enterrado ele com aquele casaquinho de lã que eu tricotei chorando daquele jeito mas dar pra alguma criança pobre mas eu sabia bem que eu nunca ia ter outro **a nossa 1ª morte também foi mesmo a gente nunca mais foi a mesma coisa ah eu não vou mais me afundar nessa melancolia pensando nisso** [...] eles têm amigos pra poder conversar a gente não tem ninguém [...] (JOYCE, 2013, p. 1099, grifo nosso).

Esse excerto nos mostra como Molly se sentiu diante da perda do filho. Assim como Bloom, ela vincula a data de concepção e a de morte do filho e pensa que *aquilo acabou de vez com ela*, sentença que divide sua lembrança dos cachorros cruzando (na noite em que Rudy possivelmente foi gerado) e o seu arrependimento de tê-lo enterrado com o casaquinho que tricoteou chorando. E embora critique o comportamento de Bloom, que ela acredita nunca ter superado a morte, ela mesma revela a profundidade do seu sofrimento ao pensar que a morte do filho acabou de vez com ela, na solidão por não poder desabafar com ninguém e na mudança em sua vida conjugal após isso, embora, como ela mesma afirma, ela não queira se afundar novamente nessa melancolia, como veremos a seguir.

Ao mesmo tempo em que Molly considera o luto do marido exagerado ela imagina se ele a culpou pela morte do menino e revela o seu sofrimento diante da perda, quando tricoteou o casaquinho chorando. Como vimos nas seções de Bloom, ela coloca o casaco no filho para ele não sentir frio, ou seja, dirige a ele um cuidado materno que, além de tudo, parece negar sua morte. Ela não iria conseguir dar o casaco para uma criança pobre, embora fosse mais útil,

porque foi algo feito especialmente para Rudy se aquecer, mas que acaba se tornando sua mortalha. Ela também não guarda a roupa para outro filho, pois sentiu que não teria outro (afinal, na perspectiva no luto, não há a substituição de um objeto por outro). Isso mostra que a vida sexual não ficou abalada apenas por causa de Bloom, já que Molly revela seu sofrimento diante da perda do filho e também ficou em estado de luto, ou seja, desligada do mundo à volta, inclusive do marido. O sentimento de que não teria outro filho, apesar de sua juventude à época, só se confirma a partir de uma vida sexual escassa ou inativa. Confirmando seu sofrimento, ela pensa que não irá se afundar *de volta* na mesma melancolia, pois além de tudo sofreu sozinha e, acredita ainda, sofreu mais intensamente que Bloom, pois sofreu na reclusão do lar, enquanto ele podia sair e conversar com os amigos (embora não tenha sido o caso).

Nesse sentido, ao levarmos em consideração a *Odisseia* de Homero, a ausência de Bloom como marido começou após a morte do filho, há 11 anos⁵³, algo que se aproxima dos anos que Odisseu demorou para conseguir retornar ao lar. Nesse caso, assim como Penélope fica 10 anos sem o marido, o mesmo ocorre com Molly, embora em uma relação metafórica com a mudança na vida conjugal. Sendo assim, o dia que foi frustrante para Bloom, que o fez desempenhar sua odisseia inversa, para Molly já ocorre há anos, pois a ausência de Bloom ao longo do dia, para ela, ocorre há tempos (embora seu corpo não esteja ausente de casa, a mente está). E esse é um dos pontos principais para descartarmos a possibilidade de melancolia em Molly, pois além de ela não se autorrecriminar, um processo melancólico tão longo a teria conduzido, provavelmente, ao suicídio (como ocorre com a *melancolia progressiva* de Rudolph Bloom). Dessa forma, o que houve com ela é o mesmo que ocorreu com Bloom: houve um processo de luto e este foi superado, sendo os seus problemas frutos de frustrações ocasionadas por carência e/ou tristeza comum.

O que atenua esse momento de lembrança do filho é que Molly acredita que Dedalus ficou na casa para passar a noite e pensa nos cuidados com o café e com a casa para receber bem o hóspede pela manhã. Como aponta Galindo (2016, p. 349), assim como Bloom, Molly só lembra de Stephen quando este ainda era criança, há cerca de 11 anos atrás, quando ela estava de luto. E esse filho perdido que Bloom tentou recuperar nos últimos episódios (sem sucesso) e que Molly pensa estar lá (mas que já se foi) parece reavivar seus sentimentos maternos, pois ressurgiu após 11 anos da morte de Rudy e do início da suposta derrocada na

⁵³ Aqui é válido observar alguns paralelismos em relação aos *números*: o aniversário de morte do pai ocorrerá em 11 dias; se Rudy fosse vivo, ele teria 11 anos (ou seja, ele morreu há 11 anos e, conseqüentemente, a vida de Bloom e Molly começou a se alterar há 11 anos); após 11 anos da morte do filho, a vida de Molly e Bloom sofre uma nova *desequilíbrio* por meio do adultério.

vida conjugal. Como veremos a seguir, entretanto, esse esgotamento conjugal acaba também encontrando o conformismo de Molly (assim como ocorre com Bloom).

Outro paralelo numérico se dá em relação à tatuagem de Murphy, em “Eumeu”, que é o número 16. Esse número não apenas representa a data em que transcorre a maior parte da obra como também, em anos, equivale ao tempo de casamento de Bloom (entrada de Molly efetivamente em sua vida) e à ida de Dedalus para a escola (a primeira vez que ele se sentiu só e chorou a ausência materna).

No final do episódio, Molly começa a refletir sobre o que houve com o seu casamento, tentando imaginar, com certa irritação, a imagem que o marido atualmente faz dela. Como vimos anteriormente, Molly apresenta carência devido à fria vida conjugal e, por ser vaidosa, é dependente da admiração masculina:

[...] pra falar a verdade acho que ele pensa que eu estou acabada e largada num canto bom não estou não nem nada parecido com isso veremos veremos ela está bendisposta a flertar também com os dois filhos do Tom Devans me imitando assoviando com aquelas largadas das meninas dos Murray chamando aqui em casa a Milly pode sair por favor ela anda bem requisitadinha pra arrancar o que conseguirem dela lá pela rua [...] (JOYCE, 2013, p. 1081)

A traição também acaba sendo uma forma de Molly manifestar o que sente, já que, como vimos em trechos anteriores, ela parece desejar que o marido descubra sua traição. No caso deste último excerto, a traição aparece como uma manifestação contrária à ideia que ela acredita que Bloom faz dela. Junto a esses pensamentos sobre si mesma, ela pensa também na filha, que é bela e a faz lembrar de sua própria juventude, e que, ao contrário dela, está iniciando a vida afetiva. Em outro momento, Molly pensa em começar a se vestir com suas melhores roupas e sair de casa, a fim de despertar o desejo do marido e, ao mesmo tempo, de esnobá-lo, como forma de se vingar. Por outro lado, quer evidenciar a traição, já que as atitudes de Bloom, para ela, a conduziram a isso: “se é o que ele queria que a mulher dele está sendo comida sim e comida bem pra cacete até o pescoço quase não por ele 5 ou 6 vezes uma atrás da outra olha ali a marca da porra dele no lençol limpo eu nem me dei ao trabalho de tirar [...] isso há de deixar ele satisfeito [...]” (JOYCE, 2013, p. 1102).

O último trecho da obra, entretanto, traz lembranças felizes do casal, referentes ao dia em que ele a pediu em casamento, contrastando drasticamente com a revolta de Molly: “o sol brilha por você ele disse no dia que a gente estava deitado no meio dos rododendros [...] no dia que eu fiz ele me pedir em casamento [...]” (JOYCE, 2013, p. 1104). Nesse caso, a lembrança do pedido de casamento é o início do ciclo que parece se transformar/encerrar na noite do dia 16, pois o adultério foi consumado. Na lembrança há sentimentalismo (ele a chama de flor da

montanha), Bloom a beija até deixá-la sem fôlego e ela o aceita por acreditar que ele a colocaria como o centro do mundo (ao dizer que o sol brilha por ela) e faria todas as suas vontades:

[...] eu menina onde eu fui uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa no cabelo que nem as andaluzas faziam ou será que hei de usar uma vermelha sim e como ele me beijou no pé do muro mourisco e eu pensei ora tanto faz ele quanto outro e aí pedi com os olhos pra ele pedir de novo sim e aí ele me perguntou se eu sim diria sim minha flor da montanha e primeiro eu passei os braços em volta dele sim e puxei ele pra baixo pra perto de mim pra ele poder sentir os meus peitos só perfume sim e o coração dele batia que nem louco e sim eu disse sim eu quero Sim (JOYCE, 2013, p. 1106).

Essa expectativa é quebrada após a morte do filho e a mudança de comportamento de Bloom, que a faz se sentir só e largada em casa, ou seja, sem se sentir como o centro do universo de Bloom. Entretanto, essa solidão é sentida principalmente devido ao intenso sofrimento de seu próprio luto, sendo que pode-se dizer que o grande problema na relação conjugal de ambos foi não abordar o assunto e o fato de eles não se unirem para superar o luto do filho perdido, pois um se afastou do outro e ambos sofreram sozinhos.

Uma possível conclusão é que Molly se sente frustrada ao não receber a atenção de Bloom como antes (apesar de ele, de certa forma, ainda manter certa devoção a ela), pois isso a faz sentir o peso da idade e, inconscientemente, faz também com que ela não se sinta mais desejável (algo que se pode perceber pela constante autoafirmação).

Tendo isso em vista, pode-se dizer que o monólogo passa por algumas fases: primeiramente, as reflexões de Molly atentam para seu adultério por meio da culpabilização do marido; em seguida, ela passa a idealizar seu caso com Boylan e a tecer autoelogios como forma de se afirmar enquanto mulher desejável; por último, Molly se volta para o passado com o marido, revelando saudosismo.

Contudo, é válido ressaltar que o monólogo se inicia com várias críticas a Bloom e elogios a Boylan, algo que se inverte no final por meio das memórias felizes dela com o marido. E Molly, assim como Bloom, parece se acalmar ao longo de suas reflexões, pois, embora não haja muitos diálogos na obra, no caso dos dois o monólogo interno parece agir de maneira terapêutica. Isso leva Molly a perceber que a relação deles não é ideal, mas não é, de fato, ruim – afinal, ela ainda o ama e, embora talvez não saiba, é correspondida.

Em outras palavras, assim como Bloom, ela demonstra conformidade com a situação e a aceita, motivo pelo qual podemos dizer que *Ulysses* acaba sendo muito mais uma afirmação da vida, pois os estados vinculados à morte e a morte em si apenas rondam suas personagens (exceto, é claro, por Dedalus, cuja natureza realmente se apresenta lúgubre), dando no fim lugar para a aceitação da vida como ela é, e não para a frustração.

Uma das formas de visualizarmos melhor isso em Molly é que, no início da análise, vimos que ela parece dirigir certo rancor ao marido e pensa que as chances dele com ela *acabaram*. Logo em seguida, apesar da carência implícita em seu discurso, ela analisa o sentimentalismo pela ótica do escárnio, e como são bobas as mulheres que se deixam levar por isso, pois, no fim das contas, o que importa é a relação sexual (e até esse momento, há o enaltecimento de Boylan). Entretanto, além de a devoção de Bloom tê-la atraído, é o saudosismo despertado pela lembrança do pedido de casamento que parece resgatar Molly, pois o rancor que ela está sentindo parece se dissolver e, por fim, a leva a se conformar com seu casamento, complementando a gradativa mudança em seu discurso que a leva, já no final, a enaltecer mais Bloom e a criticar Boylan.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na análise desenvolvida ao longo deste trabalho, pudemos perceber a complexidade do que se passa com cada uma das personagens abordadas (Molly, Bloom e Dedalus), seja em relação aos problemas internos (suas frustrações), seja no que diz respeito às relações humanas que aparecem na obra, como o problema conjugal de Molly e Bloom (que começou há 11 anos) e os problemas de Dedalus.

Ao nos aprofundarmos nos problemas relativos às relações humanas e aos sentimentos destas três personagens, ficou evidente que parte das frustrações que se passam com elas tem relação com os estados ligados à morte, como (de maneira mais genérica) o luto de Dedalus e de Bloom e Molly e a suposta melancolia que buscamos confirmar nos três. Para concluir a análise de maneira mais clara, abordaremos a seguir os problemas relativos a cada personagem.

Em relação a Stephen, inicialmente percebe-se que ele está passando pelo processo de luto, mesmo após meses da morte da mãe, e se sente atormentado pela culpa. À medida que a análise é aprofundada, entretanto, descobrimos que esse sofrimento pela morte da mãe não se deve a um processo de luto definido por Freud (1917b) como normal (perda do objeto amado), mas a um sentimento de orfandade e solidão (perda do *objeto* que o amava). Além de Dedalus, nesse sentido, se revelar narcisista, sendo a questão central do seu sofrimento o amor que era direcionado a ele e foi perdido, e não necessariamente o amor que ele sentia pela mãe, percebe-se ainda que a sua culpa não se deve ao fato de ele não terorado, mas à dependência de uma confirmação de que ele não teve culpa na morte. E é justamente por causa do narcisismo que, embora sinta apreço por Mulligan e

tenha dificuldade em terminar a relação com ele, ele decide romper o vínculo, pois o amigo não levou em consideração (na verdade, não percebeu) o seu sofrimento.

Esse último aspecto mencionado mostra que os problemas enfrentados por Dedalus não se restringem apenas à morte da mãe, ou seja, há outros elementos que complementam o seu sofrimento. Além da ambivalência emocional que o domina, há o problema com o pai, seu retorno contrafeito de Paris antes de a mãe morrer, o emprego ruim e a solidão.

Tudo isso também mostra que, ao longo do dia, Stephen vai se *afundando* cada vez mais em sua tristeza a partir de suas reflexões (diferente de Molly e Bloom, que, como veremos a seguir, utilizam o monólogo interior de maneira terapêutica): por romper com Mulligan, considera-se sem casa e, ao romper a amizade, torna-se ainda mais só; ninguém o resgata dessa solidão, pois uma das formas de isso ocorrer seria por meio do amor sexual, pois ele teria novamente afeto sendo dirigido a ele, mas isso também não ocorre (a figura feminina, que substituiria a figura da mãe e o ajudaria a superar sua morte, não aparece); após “Circe”, ele poderia ser *resgatado* pela figura paterna de Bloom, mas recusa essa última ajuda e, ainda em “Ítaca”, sua presença *desaparece*. Além disso, esse sentimento de solidão não se deve apenas à morte da mãe, mas também à ausência do pai que Stephen renega e que, nesses termos, está tão morto quanto a mãe por se tornar *fantasma por ausência*. Ainda assim, a ausência efetiva de autorrecriminação em Dedalus mostra que não há nele melancolia: o seu sofrimento deriva de um luto ainda não superado.

Outro ponto é que um dos problemas de Stephen diz respeito a ele mesmo: ele parece temer não ser o poeta que sonha ser ou ter o futuro que idealiza e, em vez disso, seguir, involuntariamente, os passos do pai fracassado que ele despreza (sendo que o seu *apagamento* da obra se dá logo após Bloom cuidar dele bêbado – comportamento que, curiosamente, ele condena em Simon).

Em relação a Bloom, percebemos que o real problema que ele enfrenta ao longo do dia não é necessariamente o adultério, pois sua frustração não deriva apenas do ciúme, e sim do medo da transformação na vida conjugal, visto que Bloom se apresenta como alguém sossegado, não muito receptivo a mudanças. Ainda assim, podemos acrescentar ao sofrimento que ele enfrenta ao longo do dia o fato de ele perceber a dimensão que a perda do filho teve em sua vida (ao ponto de *afundar* sua vida conjugal) e entender que essa perda ainda não foi superada. Dessa maneira, a tristeza que ronda Bloom, de certa forma, surge devido a uma série de problemas que *foram evitados* (ou reprimidos) nos últimos anos e que, a partir de suas reflexões, Bloom percebe que lhe trouxeram infelicidade.

Ainda assim, não podemos descartar a possibilidade de que tais assuntos (como a morte do filho) rondam Bloom durante todos esses anos, afinal, a obra trabalha também com essa noção

de cotidiano. Dentro dessa perspectiva, esse seria apenas mais um dia em que os mesmos assuntos (à exceção do adultério) cercam seus pensamentos e são ofuscados/evitados por outros assuntos aleatórios. Além disso, há a questão da proximidade da data de morte do pai e, juntamente com a traição, a lembrança de que foi nesse mesmo mês que ele começou a cortejar Molly.

Já na perspectiva da morte do filho, o papel do adultério é desencadear as reflexões de Bloom sobre como ele e a esposa chegaram àquele ponto, pois a mudança se iniciou com a morte de Rudy (que alterou, principalmente, a vida sexual do casal). Sendo assim, o adultério já deriva de uma perda e faz com que, ao longo do dia, ele sobreponha essas duas *perdas* (no caso de Molly, *perda* mais no sentido da aparente estabilidade que a vida conjugal tinha, não tanto no sentido de perdê-la para outro homem, embora isso o incomode, visto as reações dele perto de Boylan) e ainda se lembre da perda do pai, cujo aniversário de morte está próximo.

Ainda assim, Bloom não apresenta traços melancólicos, pois também não há autorrecriação em seu sofrimento, mas sim indícios de um luto ainda não superado completamente. Apesar dos muitos anos que se passaram desde que perdeu o pai e o filho, a ansiedade despertada pelo adultério traz à tona também o sofrimento que envolve essas duas perdas, que são reais como a de Dedalus (inclusive Molly critica, durante seu monólogo, como Bloom mergulhou no estado de luto quando perdeu o filho).

Pode-se concluir que, apesar de algumas diferenças pontuais entre os sofrimentos de Bloom e Dedalus, os dois se aproximam nos seguintes aspectos: a carência de uma figura familiar, levada pela morte, que mostra um estado de luto não superado efetivamente; e a ausência de uma mulher (seja no caso da morte da mãe de Stephen, da ausência de Milly, do afastamento de Molly ou da ausência de uma figura feminina para resgatar Dedalus). Entretanto, podemos afirmar que Bloom afasta a tristeza que o ronda ao chegar em casa e se deparar com Molly, pois isso o leva a perceber que ele não *surtará*, não falará sobre o assunto, e que a vida conjugal provavelmente permanecerá igual, ou seja, sua reação é de conformidade.

No caso de Molly, em seu monólogo ela revela as frustrações que a levaram a trair e o seu descontentamento com a *frieza* de Bloom, pois, assim como Dedalus, ela é narcisista e sente a carência da admiração e do desejo sexual. Ela culpabiliza Bloom pelo que ocorreu e revela seu desejo de que, no final das contas, ele descobrisse a traição, pois, para ela, o comportamento dele a *atirou* para os *braços de outro*. Essa aparente *falta de interesse* de Bloom faz com que o início do processo de envelhecimento de Molly seja ainda mais doloroso, pois ele salienta o início da derrocada da beleza. Ela sofre com o início do envelhecimento, pois sabe que, dentro daquela sociedade machista, o envelhecimento não é apenas o definhamento da beleza (da qual ela tem tanto orgulho), mas também de sua *utilidade*

enquanto mulher. Ela se sente enclausurada e desprezada, como uma Penélope abandonada por 11 anos cujo marido, embora de corpo presente, está ausente de sua vida.

Molly funciona por antítese: ao mesmo tempo em que pensa em sua situação enquanto esposa *desprezada*, começa a rememorar a juventude e os diversos homens que já elogiaram e ainda elogiam sua beleza e sua voz. Ela ainda compara o Bloom atual, marido ausente, com o Bloom de antes do casamento, que era um homem romântico e que exteriorizava de maneira veemente o desejo que tinha por ela. Essas antíteses, contudo, nada mais são do que a ambivalência emocional relacionada a sua vida conjugal, pois ela sente raiva, amor e ciúme do marido; ela o culpa pela traição, pois se sente insegura em relação ao casamento e à beleza, mas tenta se autoafirmar com uma série de elogios a si própria.

No final ela, assim como Bloom imaginou em “Lestrigões”, pensa que ele mudou com ela após a morte do filho, mas também devido à sua condição de mulher nessa sociedade, pensa que talvez ele a tenha culpado pela morte do filho. Assim, percebemos que a morte do filho não afetou apenas Bloom, mas também Molly. E aqui podemos concluir que nenhuma das personagens se encontra em estado melancólico, mas, nos casos de Molly e Bloom, em processo de superação de um longo luto (pois Molly, além de não se autorreprimir, ainda culpa Bloom por suas frustrações).

Por fim, como mencionado no início do trabalho, Molly, assim como Bloom, parece mais conformada com sua vida ao lado do marido, visto que inicialmente vê mais defeitos em Bloom do que em Boylan e no final do seu monólogo isso se inverte, mostrando o afastamento de sua frustração por meio da afirmação com que se encerra a obra a partir das lembranças felizes de Molly ao lado de Bloom. Essas memórias agradáveis, a partir das quais ela parece resgatar a afeição que sente pelo marido, a conduzem ao momento simbólico de quando *induziu* Bloom a pedi-la em casamento. E ela se recorda de como o puxou para si, do coração dele batendo e, em meio a esses gestos, ela diz diversas vezes *sim*, sendo a última afirmação “eu disse sim eu quero Sim” (JOYCE, 2013, p. 1106). A última palavra da obra é, portanto, afirmativa, confirmando que, apesar dos diversos problemas que rondam as personagens ao longo do dia, aquele é apenas mais um dia, e que assim como Molly aceitou várias vezes Bloom quando ele fez o pedido de casamento, ela novamente parece aceitá-lo como ele é.

A partir do que foi mencionado sobre as três personagens, pode-se dizer que apenas a forma como Dedalus lida com seus problemas e parece tentar afastar qualquer tipo de ajuda pode ser classificada como negativa, ou seja, ele é a única personagem realmente dominada pelos estados ligados à morte, pois ele não só não tenta afastar a tristeza como também recusa ajuda e se afunda nela. Já Bloom, apesar dos problemas que o rondam ao longo do dia, parece aceitar o que

houve com a esposa e até admite parte da culpa, assim como Molly, apesar de ela recorrer à traição por uma espécie de necessidade de mudança. Entretanto, diferente de Dedalus, o monólogo interior dessas duas personagens tem um efeito terapêutico, principalmente no caso de Molly, que começa seu monólogo extremamente irritada com o marido e com sua situação enquanto esposa, mas vai se acalmando na medida em que *despeja* suas frustrações mentalmente. No fim do monólogo, ela também se conforma e parece chegar à conclusão de que não haverá mudança e, de um ponto de vista mais realista, que a relação com Boylan não irá para frente.

Ao compararmos os dois (Bloom e Molly), percebemos que as frustrações dela a conduzem a tomar uma atitude (a traição), o que também pode apontar que, no fim das contas, ela se deixa tomar pela dor mais do que o marido. Entretanto, ao ponderarmos os problemas de cada um e como a obra se encerra para eles, confirmamos aquilo que foi dito no início do trabalho: a noção de cotidiano permeia a obra, pois é uma obra sobre a vida; por ser uma representação da vida, ela também aborda os sentimentos antagônicos, que foram abordados nessa análise, mas no fim percebemos que esses problemas das personagens analisadas, à exceção de Dedalus, apenas as cercam, pois além do humor predominante em grande parte da obra, o desfecho caminha para a conformidade e aceitação (e, quem sabe, para a superação do luto por Rudy). Além disso, embora quase não haja diálogos e enfrentamentos ao longo da obra, as reflexões de Bloom e Molly acabam ajudando-os a se acalmar perante o problema e a aceitar suas vidas da forma como elas são.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo** (1949). 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BRASIL, Assis. **Joyce e Faulkner**: o romance da vanguarda. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BUTOR, Michel. Joyce e o romance moderno. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 27.ed. São Paulo: Pallas Athena, 2009.

CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

_____. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.235-263.

CIXOUS, Hélène. De Dedalus a Finnegans Wake. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ECO, Umberto. Uma noção joyceana. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

EISHIRO, Ito. The Phoenix Park Murders & Stephen's parable of the plums: an analysis of "Aeolus". **Journal of Policy Studies**, v. 2, n. 3, Dec. 2000, p. 257-270. Disponível em: <http://ci.nii.ac.jp/els/110000968371.pdf?id=ART0001141845&type=pdf&lang=en&host=cini&order_no=&ppv_type=0&lang_sw=&no=1455590528&cp=>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

ELLMANN, Richard. **James Joyce**: new and revised edition. Oxford: Oxford University Press, 1982.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

FORSTER, Eva. **James Joyce and the Aesthetics of the Grotesque**: An examination of grotesque tendencies and paradigms on the basis of selected examples from "Ulysses" and "Finnegans Wake". Munich: GRIN Verlag, 2010.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. XVIII. p. 4-41.

_____. A repressão (1915a). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 82-98.

_____. A transitoriedade (1916). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-252.

_____. Complemento metapsicológico à teoria dos sonhos (1917a [1915]). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 151-169.

_____. Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915b). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 209-246.

_____. Introdução ao narcisismo (1914). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13-50.

_____. Luto e melancolia (1917b [1915]). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.

_____. O inconsciente (1915c). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 99-150.

_____. Os instintos e seus destinos (1915d). In: _____. **Introdução ao narcisismo, ensaios de Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 51-81.

_____. O Ego e o Id (1923). In: _____. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. XIX. p. 8-40.

_____. **O mal-estar na civilização (1930)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O problema econômico do masoquismo (1924). In: _____. **O Ego e o Id e outros trabalhos (1923-1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v. XIX. p. 91-100.

_____. Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa (Contribuições à Psicologia do Amor II) (1912). In: _____. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“o homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos (1909-1910)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Totem e tabu (1913)**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905)**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. VII.

_____. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem (Contribuições à Psicologia do Amor I) (1910). In: _____. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“o homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci e outros textos (1909-1910)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FRITZ, Elisabeth. **James Joyce’s Ulysses and Sigmund Freud** – Bloom in “Circe” interpreted through Freud’s theory on dreams. Augsburg: Grin, 2008.

GALINDO, Caetano Waldrigues. **Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin**. 2006, 420f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. v. 1.

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

GARDAIR, Jean-Michel. Joyce e Italo Svevo. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

GUIMARÃES, Fernando. **Thánatos e Eros – Agora...** Disponível em: <<http://www.uc.pt/flu>>

c/economicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/36_FGuimaraes.pdf>. Acessado em: 20 nov. 2014.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.

_____. **Ulysses**. Trad. Caetano W. Galindo. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MADDOX, Brenda. **Nora**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MICHA, René. A Dublin de Joyce. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

PERSONA, Mario. **O que a Bíblia ensina sobre o sheol ou Hades?** Disponível em: <<http://www.respondi.com.br/2011/04/o-que-biblia-ensina-sobre-o-sheol-ou.html>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

OLIVER, Élide Valarini. **Rabelais e Joyce: três leituras menipéias**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

REVISTA DIGITAL. **Don Giovanni**. Disponível em:

<<http://www.revistadigital.com.br/2014/02/don-giovanni/>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

SCHOONBROODT, Jean. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Da morte, Metafísica do amor e Do sofrimento do mundo**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas**. Trad. Karina Janinni. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SEITEL, Girvâni. A cicatriz na palavra: melancolia em Ulisses, de James Joyce. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL EM LETRAS: LÍNGUA E LITERATURA NA (PÓS-) MODERNIDADE, 12., 2012, Santa Maria. **Anais...** Santa Maria: Unifra, 2012. v.2

SILVA, Luiz-Olyntho Telles da. O Ulisses de James Joyce. Biblioteca de Sigmund Freud. Disponível em: <<http://www.bsfreud.com/lotsulisses.pdf>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

SVEVO, Italo. Uma visão de Ulisses. In: CORDIER, Stephane (dir.). **Joyce e o romance moderno**. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

TÁPIA, Marcelo. **James Joyce: um breve itinerário de leitura**. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/mnemozine2/joyceartigos.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

THE JAMES JOYCE CENTRE. **On this day... 13 August**. Disponível em: <<http://jamesjoyce.ie/on-this-day-13-august/>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

VOLPI, Franco. Introdução. In: SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a morte: pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas.** Trad. Karina Janinni. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ANEXO I – Esquema de leitura de “Ulysses”

ESQUEMA DO ULYSSES							
TÍTULO	CENA	HORA	ÓRGÃO	ARTE	COR	SÍMBOLO	TÉCNICA
1. Telemaco	A Torre	8h		Teologia	Branco, Ouro	Herdeiro	Narrativa (jovem)
2. Nestor	A Escola	10h		História	Marron	Cavalo	Carecismo (pessoal)
3. Proteu	A Praia	11h		Filologia	Verde	Onda	Monólogo (masculino)
4. Calipso	A Casa	8h	Rim	Economia	Laranja	Ninfa	Narrativa (madura)
5. Lotófagos	O Banho	10h	Genitais	Botânica, Química		Eucaristia	Narcisismo
6. Hades	O Cemitério	11h	Coração	Religião	Branco, Preto	Coveiro	Incubismo
7. Eolo	O Jornal	12h	Pulmões	Retórica	Vermelho	Editor	Entimemática
8. Lestrigões	O Almoço	13h	Esôfago	Arquitetura		Policiais	Periférica
9. Cila e Caribdis	A Biblioteca	14h	Cérebro	Literatura		Stratford, Londres	Dialética
10. Rochedos Errantes	As Ruas	15h	Sangue	Mecânica		Cidadãos	Labirinto
11. Sereias	A Sala de Concertos	16h	Ouvido	Música		Garyonetes	Fuga per carnosum
12. Cíclope	A Taverna	17h	Músculo	Política		Feniano	Gigantismo
13. Nausícaa	As Pedras	20h	Olho, Nariz	Pintura	Cinza, Azul	Virgem	Tumescência, detumescência
14. Gado do sol	O Hospital	22h	Útero	Medicina	Branco	Mães	Desenvolvimento embrionário
15. Circe	O Bordel	0h	Aparelho Locomotor	Magia		Prostituta	Alucinação
16. Eumeu	O Abrigo	1h	Nervos	Navegação		Marinheiros	Narrativa (velha)
17. Itaca	A Casa	2h	Esqueleto	Ciência		Cometas	Carecimo (pessoal)
18. Penélope	A Cama		Carne			Terra	Monólogo (feminino)

Fonte: Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses* (Penguin Books, Harmondsworth, 1963), p. 38.

FONTE: Joyce (2013, p. 92)