

# ESTE É O MEU CORPO? ESTE É O MEU CORPO! METÁFORAS RELIGIOSAS EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE

Hêmille Perdigão (PPGL-UFPR/CAPES)

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura das metáforas religiosas do romance *Ulysses*, de James Joyce, com ênfase na metáfora da Eucaristia como identidade pessoal. É traçado um fio narrativo que liga duas cenas que, no romance, estão separadas. A primeira cena é a reação do protagonista Stephen Dedalus a um espelho que, em uma encenação de uma Missa, representa a Eucaristia. A segunda cena é a reação do protagonista Leopold Bloom à Eucaristia que, em uma Missa real, acaba por representar, para Leopold, um espelho. Para além de traçar o fio narrativo, são analisadas as diferentes significações que espelho, Eucaristia, milagre, comunhão, identidade pessoal e corpo têm para os dois personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** metáforas religiosas; Eucaristia; identidade.

## ABSTRACT

This text proposes a reading of the religious metaphors in the novel *Ulysses*, by James Joyce, emphasizing the metaphor of the eucharist as the personal identity. It is made a narrative thread linking two scenes that are separated in the novel. The first scene is the reaction of the protagonist Stephen Dedalus to a mirror that, in a theater of the Mass, represents the Eucharist. The second scene is the reaction of the protagonist Leopold Bloom to the Eucharist that, in a real Mass, represents to Leopold a mirror. Beyond making the narrative thread, this text analyzes the different meanings of mirror, Eucharist, miracle, communion, personal identity and body have to each of the two characters.

**KEYWORDS:** religious metaphors; Eucharist; identity.

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

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

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

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

Ellmann faz referências às metáforas religiosas na obra *Dublinenses*, de Joyce, e, também, menciona a aplicação do termo Eucaristia pelo autor. Partindo das explicações de Ellmann, neste texto, analisarei as metáforas religiosas no romance *Ulysses*, de James Joyce, com ênfase na metáfora da Eucaristia como espelho. O romance *Ulysses* foi publicado em 1922 e traz a narrativa do dia 16 de junho de 1904 dos dublinenses, tendo, como protagonistas, Stephen Dedalus, Leopold Bloom e Molly Bloom.

## O ESPELHO-EUCARISTIA

A primeira metáfora religiosa de *Ulysses* aparece já na abertura do romance:

Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam espelho e navalha. Um roupão amarelo, com cingulo solto, era delicadamente sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã. Elevou a vasilha e entoou:  
-Introibo ad altare Dei.  
Detido, examinou o escuro recurvo da escada e invocou ríspido:  
-Sobe, Kinch. Sobe, seu jesuíta medonho (JOYCE, 2016a, p. 97).

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

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

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

Diante da fala de Mulligan, chamando o mar de mãe sem nenhum sentimento, Stephen, então, pensa no que o mar representa para si: seu prolongado luto pela mãe:

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

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

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

-Eu tenho uma [calça] linda com uma risca fina, cinza. Você vai ficar supimpa com ela. [...]

- Obrigado, Stephen disse, eu não posso usar se for cinza (JOYCE, 2016a, p 101)

Em total desalinho com o luto de Stephen, Mulligan está vestido com um roupão amarelo. Ferguson esclarece que a cor amarela tem conotações negativas, liturgicamente, simbolizando “luz do inferno, degradação, inveja, traição e engano. Assim, o traidor Judas é frequentemente pintado em um traje do amarelo sujo. Na Idade Média, os hereges eram obrigados a usar amarelo”<sup>1</sup> (FERGUSON, 1959, p. 92).<sup>2</sup> Dessarte, a ideia de se tratar de um traidor já está presente na roupa de Mulligan, o que reforça a ideia de que ele não deveria estar como sacerdote na encenação, a qual é iniciada com palavras festivas, em desrespeito ao luto de Stephen.

Para além desse desajuste, Mulligan dá continuidade à sua encenação, passando logo do início da Missa ao ponto alto, a saber, a transubstanciação. A adaptação que ele faz das palavras de Jesus é: “Pois isto, ó mui estimados, é a genuína Christina” (JOYCE, 2016a, p. 97). Na Missa real, a transubstanciação é o momento em que o sacerdote reproduz a fala e o ato de Jesus na última ceia. A fala é: “Tomai todos e comei. Isto é o meu corpo”, e o ato é a fração do pão. Naquele que seria o momento da comunhão de seu acólito Stephen, Mulligan lhe oferece o espelho-Eucaristia partido: “Stephen se inclinou e examinou o espelho que lhe era oferecido, trincado por um talho torto. Cabelo em pé. Como ele e outros me veem. Quem escolheu esse rosto para mim?” (JOYCE, 2016a, p. 102). Richard Ellmann explica que é

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

<sup>2</sup> “infernal light, degradation, jealousy, treason, and deceit. Thus, the traitor Judas is frequently painted in a garment of dingy yellow. In the Middle ages heretics were obligated to wear yellow” (FERGUSON, 1959, p. 92).

“reverberante” a palavra “Eucaristia”, para Joyce, associada à “identidade pessoal – o coroamento da vida” (ELLMANN, 1988, p. 179). Se a Eucaristia está ligada à identidade pessoal, Buck Mulligan fez bem em representá-la com um espelho, visto que o reflexo da imagem de si mesmo em um objeto é, para Joyce, uma metáfora da identidade pessoal. Ademais, o reflexo da imagem no espelho, assim como a Eucaristia católica, sempre abrange o mistério de uma discrepância entre o externo e o interno. Explico. Segundo a fé dos católicos, na Missa, quando o padre termina de dizer “Fazei isso em memória de mim”, se dá a transubstanciação. É o momento a partir do qual os fiéis não veem apenas uma hóstia, mas sim o próprio corpo de Cristo. A aparência de farináceo permanece, de modo que apenas pela fé é possível crer que, internamente, aquele é o corpo de Jesus. O mistério da fé que envolve olhar para a Eucaristia e acreditar que há algo divino internamente é o mesmo mistério de se olhar no espelho e perceber que há uma alma ali, para além do externo que está refletido. Entretanto, após a transubstanciação presidida por Mulligan, o espelho-eucarista representa Stephen como os outros o veem. Por que isso o incomoda? A hipótese é que, no caso de Stephen, o mistério do espelho se torna mais complexo, visto que, para ele, é necessária a percepção não só da existência de uma alma, internamente, mas, também, da existência daquele que ele era no passado: um jovem prodígio, porém dependente da mãe. Stephen, aqui, descobre que a mãe, que ele rejeitou ao assumir sua vocação artística, agora lhe faz falta, e que ele precisa desse fantasma da mãe para deixar de ser um frágil rapaz e se tornar alguém valorizado. No catolicismo, não havendo a fé na presença do espírito de Deus, o que se verá, na Missa, após a transubstanciação, será apenas um farináceo e não o corpo de Cristo. Analogamente, se ninguém ao redor de Stephen compartilhar da sua fé de que ele ainda é aquele jovem extraordinariamente talentoso de *Retrato*, tendo, ainda, sua mãe junto a si, para todos os que o veem, haverá, ali, apenas a face de Stephen, um adulto comum e sozinho. É por isso que ele se sente tão incomodado com a sua imagem no espelho. É como se, ao invés da afirmação “Este é o meu corpo”, dita pelo sacerdote diante da Eucaristia, Stephen, como um sacerdote da imaginação ainda não efetivo, não consegue afirmar isso, mas se pergunta: “Este é o meu corpo?”.

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

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

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

Em um texto crítico sobre Oscar Wilde, James Joyce escreve: “o homem não pode alcançar o coração divino exceto através dessa sensação de separação e de liberdade que chamamos pecado” (JOYCE, 2012, p. 217). De fato, o que Stephen experimenta, após sua saída de casa, é apenas uma *sensação* de separação e de liberdade que acaba por aproximá-lo de Deus e da sua família. Digo aproximação nos dois sentidos: no cristão, de se humilhar diante de Deus; e no sentido de se assemelhar. Primeiro, no sentido cristão, porque a sensação de liberdade e separação que Stephen experimentou veio carregada de uma culpa por não ter se ajoelhado para rezar por sua mãe quando ela estava moribunda. Com isso, tanto a família quanto a religião rejeitadas vieram à tona. O segundo sentido, o da aproximação, porque tornar-se semelhante a Deus e a seus familiares é justamente o que acontece com Stephen: ele adquiriu características, comportamentos e falas parecidas com o Deus e com a família que ele rejeitou. Ambas as aproximações são paralelas em *Ulysses*.

Stephen, ao se olhar no espelho, constata que sua identidade não está tão definida quanto ele pensou que estivesse. Ele percebe aquilo que o jovem James Joyce disse, que ele viveu apenas a *sensação* de liberdade e separação, o que, na verdade, o aproximou de Deus, por estar, ainda, preso ao *mea culpa* enquanto seu colega Mulligan já subiu *ad altare Dei*. Se ele

ainda sente culpa por não ter rezado pela mãe e medo de ser castigado por Deus, significa que alguma coisa deu errado em sua assunção da identidade de artista que rejeitou religião e família.

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

## O ARTISTA-SACERDOTE DA IRLANDA SEM ALMA

Após Stephen se olhar no espelho, para além de suas questões pessoais, é suscitado, também, um incômodo acerca da situação literária da Irlanda. O desconforto de Stephen diante do espelho é perceptível por Mulligan que, por sua vez, ri:

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

A fala de Mulligan sobre a ira de Caliban é, precisamente, uma referência ao prefácio da edição inglesa de 1891 de *The Picture of Dorian Gray*, romance de Oscar Wilde: “O desgosto do século XIX pelo realismo é a raiva de Caliban ao ver sua própria face no espelho. O desgosto do século XIX pelo romantismo é a raiva de Caliban ao não ver sua própria face no espelho”<sup>3</sup> (WILDE, 2016, p. 10-2). Oscar Wilde é um escritor irlandês anterior a James Joyce. Essas palavras, no prefácio do seu romance, são uma referência à sua defesa de que a arte não dever ser baseada em uma realidade.

Em *A Decadência da Mentira*, Wilde desenvolve melhor esse posicionamento: “Em literatura, nós apreciamos a distinção, o encanto, a beleza e a força imaginativa. A relação de

---

<sup>3</sup> Tradução minha.

factos mesquinhos perturba-nos e desgosta-nos!” (WILDE, p. 15). Wilde defende que utilizar pessoas reais para compor obras de arte é um sinal de mediocridade do artista:

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

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

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

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

[...]

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

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

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

*Partiti sunt sibi vestimenta mea et super*

*vestem meam miserunt sortis* (JOYCE, 2012, p. 217-8).

Os versículos que Joyce sugere para a lápide do seu conterrâneo são de uma passagem bíblica que narra o momento em que Jesus está morto, pregado na cruz, tendo suas roupas repartidas pelos malfétores que o assassinaram. O romance *Ulysses*, posterior ao texto de Joyce

supracitado, traz resquícios dessa ideia. Vejamos: Wilde, como escritor irlandês, se tornou um bobo da corte inglesa, e, em função disso, teve um fim semelhante ao de Jesus, ou seja, foi condenado por aqueles que o receberam com festa. É por isso que Joyce sugere, para resumir a história de Wilde, a passagem do evangelho que narra a repartição das roupas de Jesus após a morte. Já ao seu protagonista, Stephen Dedalus, ele associa o desejo de ser como Jesus, porém, não Jesus após a morte, tendo suas roupas repartidas, mas sim, Jesus na Santa Ceia, momento em que é o centro das atenções, proferindo palavras que serão imortalizadas, transubstanciando algo comum em algo sacro. Em outras palavras, Joyce faz com que seu protagonista Stephen rejeite, para si, esse momento da vida de Jesus, uma vez que o que ele almeja é ser um sacerdote, ou seja, aquele que encena a última ceia de Jesus, o momento em que ele é o centro das atenções e está rodeado pelas pessoas, mesmo que entre elas haja um Judas. No caso, Stephen deseja ser o centro das atenções em uma mesa, mesmo que ao redor dele esteja um Buck Mulligan. Para satisfazer o que deseja, Dedalus, então, tenta trilhar caminhos diferentes, pois quer trazer algo novo para a arte irlandesa. Tal desejo é reavivado ao ver Mulligan sendo um sacerdote usurpador e, pior, mencionando o autor irlandês.

Deane comenta a menção a Oscar Wilde por Buck Mulligan:

Mulligan, imitador irlandês de Wilde, é, claro, um traidor, o “Usurpador”, aquele que cita o aforismo de Wilde, prefácio de *Dorian Grey*, traduzido em um novo emblema da Arte Irlandesa [...] Joyce, em sua visão de Wilde, reconhece que a questão da representação é crítica para o artista irlandês. [...] Alguém como Buck Mulligan intensifica o problema ao ser, ele mesmo, uma falsa representação, um imitador de Wilde. Ele incorpora a servidão da imaginação irlandesa. Joyce, por outro lado, vê seu papel como o do artista que não vai, como Mangan, ser distorcido no espelho do desejo comum. Ele será o verdadeiro artista. Ele escapará de falsas representações<sup>4</sup> (DEANE, 1990, p. 37).<sup>5</sup>

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

Foi na arte de Joyce que a história interior do seu país poderia ser, pela primeira vez, escrita. Joyce determinou, a si mesmo, a função de anatomista das ilusões irlandesas, mas isso não o impediu, de forma alguma, de acreditar que, sob “a

---

<sup>4</sup> Tradução minha.

<sup>5</sup> “Mulligan, Wilde’s Irish imitator is, of course, a betrayer, the ‘Usurper’, the quoter of Wilde’s prefatory aphorism to *Dorian Grey*, translated into the new emblem of Irish art. [...] Joyce, in his regarding of Wilde, recognizes that the issue of representation is critical for the Irish artist. [...] Someone like Buck Mulligan intensifies the problem by being himself a false representation, an imitator, of Wilde. He embodies the servility of the Irish imagination. Joyce himself, on the other hand, sees his role as that of the artist who will not, like Mangan, be distorted in the glass of communal desire. He will be the true artist. He will escape false representations” (DEANE, 1990, p. 37).

lanceta da minha arte”, “a fria caneta de aço”, a alma do país, seria revelada<sup>6</sup> (DEANE, 1990, p. 40).<sup>7</sup>

A alma da Irlanda não havia, ainda, sido revelada porque “tendo exilado seus criadores espirituais, ela [Irlanda] não tem nenhuma ‘alma’”<sup>8</sup> (DEANE, 1990, p. 45).<sup>9</sup> E, na opinião de Joyce, os criadores que foram exilados se tornaram subservientes aos colonizadores, como ocorreu com Oscar Wilde. Sendo a Irlanda um corpo sem alma, ela se assemelha à imagem de Dedalus refletida no espelho-Eucaristia de Mulligan. Temos, então, outro motivo para o estranhamento de Stephen: diante de sua imagem no espelho, ele vê um corpo sem alma e se recorda da situação artística do seu país. Em função disso, ele decide superar tanto o colonizador – Shakespeare, inglês – quanto o colonizado – Oscar Wilde, irlandês. A arte, para ele, não deve ser o espelho da vida, como defende Shakespeare, e a vida não deve ser espelho da arte, como defende Oscar Wilde; a função da arte não é meramente refletir ou ser reflexo de algo, mas transsubstanciar a vida e ser um espelho-Eucaristia que represente não apenas o externo e visível, mas o interno e invisível. Cansado da Irlanda sem alma, Stephen objetiva produzir uma arte que represente a alma da Irlanda através de um processo artístico de transsubstanciação do cotidiano dos irlandeses.

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

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

A vida não era o modelo das obras, mas sua substância (ZÉRAFFA, 2010, p. 28).  
[O] romancista não reproduz o objeto que privilegia, mas estrutura-o e o interpreta de maneira a mostrar sua essência e significação (ZÉRAFFA, 2010, p. 25).

As afirmações de Zérafra acerca do romance do período de James Joyce confirmam que o objetivo do autor, representado por Stephen, não é simplesmente refletir a Irlanda, mas traduzi-la; não tomar a Irlanda como modelo, mas como substância a partir da qual ocorrerá

---

<sup>6</sup> Tradução minha.

<sup>7</sup> “It was in Joyce’s art that the interior history of his country could be, for the first time, written. Joyce set himself up as the anatomist of Irish illusions, but this did not in any sense inhibit him from believing that, under the ‘lancet of my art’, ‘the cold steel pen’, the soul of the country would be revealed (DEANE, 1990, p. 40)

<sup>8</sup> Tradução minha.

<sup>9</sup> ““Having exiled her spiritual creators, she [Ireland] has no ‘soul’” (DEANE, 1990, p. 45).

a transubstanciação do cotidiano em arte; não apenas reproduzir o que é visível da Irlanda, mas “mostrar sua essência e significação” em um romance-espelho.

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

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

As benções ao senhor sobre você, Buck Mulligan gritou, saltando da cadeira. Senta. Serve aí esse chá. O açúcar está no saco. Dá aqui, será que alguém me alcança aqueles ovos, cacete. Ele partiu a fritada na travessa e a estatelou em três pratos, dizendo:

-In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.

Haines sentou para servir o chá.

-Eu vou pôr dois torrões para cada um, ele disse (JOYCE, 2016a, p. 109).

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

Haines se dirige a Stephen perguntando qual era a sua teoria sobre Hamlet. Antes de Stephen responder, Buck Mulligan o interrompe com pilhérias. Stephen não quer explicar sua teoria no momento, por isso, pede a Haines para esperar. Buck Mulligan diz que é simples e explica mal, em três linhas: “Nós já deixamos Wilde e os paradoxos para trás. É bem simples. Ele prova algebricamente que o neto de Hamlet é avô de Shakespeare e que ele mesmo é o fantasma do próprio pai” (JOYCE, 2016a, p.116). Haines continua pedindo que Stephen dê a explicação sobre Hamlet. Stephen, contudo, se recusa, alegando: “Nós sempre

estamos cansados de manhã” (JOYCE, 2016a, p. 117). Assim, alude a Jesus em João 7,6: “Jesus disse: ‘O momento certo ainda não chegou para mim. Para vocês, qualquer momento é bom’” (BÍBLIA, 2011, p. 1301). O contexto da fala de Jesus é:

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

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

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

Stephen agora está voando muito alto, brincando de ser não meramente um segundo Shakespeare mas um verdadeiro Deus-homem presidindo sua Última Ceia [...] A representação continua, e vai continuar em ‘Circe’: O Criador shakespeariano se torna não apenas um padre da imaginação eterna mas um segundo Deus<sup>10</sup> (KENNER, 1987, 114-5).<sup>11</sup>

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

É que, sabe, Haines explicou a Stephen enquanto seguiam, essa torre e esses penhascos aqui de alguma maneira me lembram Elsinore. Lançando-se da base sobre o mar, não é isso? [...] -Eu li uma interpretação teológica em algum lugar, ele disse absorto. A ideia do Pai e do Filho. O Filho lutando por se redimir junto ao Pai (JOYCE, 2016a, p. 117).

---

<sup>10</sup> Tradução minha.

<sup>11</sup> “Stephen by now is flying very high, playing at being not merely a second Shakespeare but a veritable God-man presiding over his Last-Supper [...]The role continues, and will continue into ‘Circe’: Shakespearean Maker become not only a priest of the eternal imagination but a second God” (KENNER, 1987, 114-5).

Haines tenta expor uma interpretação teológica sobre *Hamlet* que ele leu algures, a qual inclui apenas duas pessoas, Pai e Filho, excluindo, mais uma vez, o terceiro elemento da trindade. Nesse momento, Mulligan canta a canção *Joking Jesus*, uma composição sua com zombarias a Jesus. Mais uma vez, uma interpretação artística em uma profanação do sagrado do catolicismo que mostra uma ausência total de culpa cristã, o que se contrapõe à situação atual de Stephen.

A conversa de Haines prossegue:

Você não tem fé, não é? Haines perguntou. Eu digo no sentido estrito da palavra. Criação a partir do nada e milagres e um Deus pessoal.  
-Só existe um sentido da palavra, me parece, Stephen disse.  
[...]  
-Sim, é claro, ele disse, ao novamente prosseguirem. Ou você acredita ou não acredita, não é? Eu pessoalmente não engulo a ideia de um Deus pessoal. Você defende isso, imagino?  
-Você contempla em mim, Stephen disse com amargo desprazer, um horrendo exemplo de livre pensar (JOYCE, 2016a, p. 119).

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

Em termos teológicos, a Trindade é três *personas*: o Pai, o Filho e o Espírito Santo; mas na boca de Haines a frase tem uma ênfase peculiarmente protestante: que cada cristão deve alcançar uma relação pessoal e direta com Deus (sem uma presença mediadora), uma vez que Deus tem um interesse pessoal em cada alma individual <sup>12</sup>(GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 24).<sup>13</sup>

Ademais, a pergunta de Haines - “-Você não tem fé, não é? Haines perguntou. Eu digo no sentido estrito da palavra. Criação a partir do nada” (JOYCE, 2016a, p. 119) - representa uma heresia do catolicismo: a ideia de que Jesus pode ter sido criado a partir do nada, o que não tem importância para Haines por este ser um colonizador que desconhece a religião do colonizado. A afirmação sobre Jesus, “Gerado e não criado, consubstancial ao Pai”, rege, também, a Missa, durante a qual a transubstanciação ocorre a partir de algo feito por humanos – o pão e o vinho. Dessa forma, o principal ritual da religião, que é a presentificação da Eucaristia, não acontece a partir do nada, em uma forma de que a Missa esteja em consonância com o fato de que Jesus não foi criado, mas gerado no ventre Maria através da ação do Espírito Santo. Maria representa a parte humana do milagre, assim como a hóstia e o vinho são a parte humana do milagre da transubstanciação. Na transubstanciação

---

<sup>12</sup> Tradução minha.

<sup>13</sup> “In theological terms, the Trinity is three *persons*: the Father, the Son, and the Holy Ghost; but in Haine’s mouth the phrase may have a peculiarly Protestant emphasis: that each Christian must realize a direct personal relationship to God (without a mediating presence), since God has a personal interest in each individual soul” (GIFFORD; SEIDMAN, 2008, p. 24).

objetivada por Stephen, o cotidiano irlandês é a substância e o processo de escrita é que faz a transubstanciação. “Eu gosto da ideia de o Espírito Santo estar num tinteiro” (JOYCE *apud* MANDIL, 2003, p. 93), escreve Joyce em uma carta a seu irmão Stanislau. Uma vez que Stephen almeja ser deus da sua criação, em acordo com sua religião, como forma de superação da divindade católica, Dedalus não quer se tornar sacerdote da imaginação para fazer arte a partir do nada; ele quer fazer arte a partir das banalidades do ser humano, de modo que a fala de Haines se torna uma heresia não só contra o Deus cristão, mas contra a divindade que Stephen acredita que será.

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

Haines continua:

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

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

-Italiano? Haines disse.

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

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

-Italiano? Haines disse novamente. Como assim?

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

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

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

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

Haines, então, tem uma fala condolente sobre os irlandeses, porém, na mesma frase, ele diz como os irlandeses devem pensar, o que mostra o comportamento do colonizador: aparenta compaixão como forma de inferiorizar o colonizado e, assim, justificar a necessidade de controlá-lo.

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

Os títulos solenes sonoros ecoaram na memória de Stephen o triunfo de seus dobres brônzeos: et unam santam catholicam et apostolicam ecclesiam: os lentos crescimento e mudança de rito e dogma como seus próprios ralos pensamentos, uma química de estrelas. Símbolos dos apóstolos na Missa para o papa Marcelo, fundiram-se as vozes, cantando alto e sós afirmação: e por trás de seu canto o vigilante anjo da igreja militante desarmava e ameaçava seus heresiarcas. Horda de heresias em função de mitras enviesadas: Fócio e a raça de bufões a que pertencia Mulligan, e Ário, guerreando por toda a vida sobre a consubstancialidade do Filho com o Pai, e Valentino, desdenhando do corpo terreno de Cristo, e o sutil heresiarca africano Sabélio que sustentara que o Pai era Ele mesmo o próprio Filho. Palavras que Mulligan pronunciara havia pouco por rir-se do estrangeiro. Riso vão. O vácuo aguarda certo por todos os que tecem o vento: uma ameaça, um desarme e uma derrota pelos anjos aguerridos da igreja, hoste de Miguel, que a sempre defendem nos momentos de conflito em suas lanças, seus escudos (JOYCE, 2016a, p. 120).

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

Alguns episódios depois, na cena da Biblioteca Nacional, a hora de Stephen finalmente chega e ele explica *Hamlet* em desacordo com a teoria do Pai e do Filho de Haines, apresentando uma trindade que envolve a esposa de Shakespeare. Rir da teoria hamletiana

de Stephen seria uma heresia, visto que a teoria é explanada em um episódio que é uma reinterpretação da Santa Ceia de Jesus, de modo que rir da teoria, também, é rir da Santa Ceia de Stephen, do seu sagrado momento de sacerdote da imaginação, de ultrapassar essa *chora* semiótica, de voltar a sentir que há um equilíbrio entre seu nome Dedalus e sua identidade, entre sua imagem e sua identidade. Como, para Stephen, se tornar artista é o mesmo que se tornar Deus, qualquer comentário que zombe de suas teorias artísticas ou tente ofuscá-las é, para ele, uma heresia.

Retomemos o trecho do texto de juventude de James Joyce sobre Oscar Wilde, no qual ele opina sobre os autores cômicos irlandeses: “Na tradição dos autores cômicos irlandeses, que vai dos dias de Sheridan e Goldsmith até Bernard Shaw, Wilde tornou-se, como eles, o bobo da corte inglesa” (JOYCE, 2012, p. 214). Tendo esse excerto de Joyce em mente, a cena de *Ulysses* com todas as “mockeries to the stranger” poderia ser uma representação do histórico dos escritores irlandeses. Haines faz o papel dos literatos ingleses: tem suas próprias teorias, julga conhecer bem a cultura do colonizado, apresenta palavras de condolência ao sofrimento da colonização e recebe, como resposta, um espetáculo de galhofas. Já Mulligan faz o papel dos autores cômicos que se tornaram bobos da corte inglesa, pois se esforça em chamar a atenção do inglês para si e para seus talentos, através de piadas, canções cômicas e, principalmente, interrompendo, parafraseando errado e usurpando seu conterrâneo Dedalus.

Ao encenar uma Missa, Mulligan aparece como artista e, especificamente, no papel de sacerdote, remetendo ao sacerdote da imaginação que Stephen gostaria de ser. Ao utilizar um espelho partido para Eucaristia, Mulligan induz Stephen a reconhecer o desequilíbrio entre imagem e identidade; ao recuperar o prefácio de Oscar Wilde sobre arte, espelho e vida no século XIX, Mulligan relembra Stephen dos seus anseios para a literatura irlandesa.

## A EUCARISTIA-ESPELHO

Vimos que *Ulysses* começa com uma encenação de Missa por Mulligan. No momento que seria a comunhão, Stephen olha no espelho, representação da Eucaristia, e não se reconhece. Joyce faz com que essa Missa encenada, que foi interrompida pelo estranhamento de Stephen diante do espelho, tenha continuação em uma Missa real da qual outro protagonista participará. Trata-se de Leopold Bloom, casado com a outra protagonista do romance Molly Bloom. No dia 16 de junho de 1904, Leopold, em casa, recebe as correspondências, dentre as quais uma do senhor Blazes Boylan agendando um encontro

amoroso naquele dia com o subterfúgio de ser um ensaio musical, visto que Molly é uma cantora. O adultério seria o pináculo da crise conjugal dos Bloom, eclodida a partir da morte prematura do segundo filho do casal, Rudy, onze dias após o nascimento. A igreja católica é apenas um dos destinos de Leopold naquele dia a fim de evitar o retorno para a sua casa, que, naquele dia 16, deixa de ser seu lar para que se tornar o antro sexual de sua esposa com outro homem.

Leopold começa a assistir à Missa no momento da comunhão, ou seja, exatamente no momento em que a Missa teatral de Mulligan foi interrompida. A Missa para Bloom, ao contrário de para Stephen, não tem nenhuma sacralidade por ele ser um judeu. Assim, ele entra na igreja católica por acaso. Na verdade, nós, leitores de James Joyce, sabemos que não foi por acaso, mas sim para estabelecer um paralelo entre a reação de Stephen diante de uma representação teatral da Eucaristia e a reação de Bloom diante da Eucaristia real, que, para ele que não crê, é, também, uma representação teatral. Passemos à leitura da cena:

Alguma coisa acontecendo: algum sodalício. Pena tão vazio. Um bom lugar discreto pra ficar perto de alguma moça. Quem é o meu vizinho? Entupida de hora em hora ao som de música lenta. Aquela mulher na Missa do galo. Sétimo céu. Mulheres ajoelhadas nos bancos com cabrestos carmesins em volta do pescoço, cabeças curvadas. Uma leva se ajoelhava na balaustrada do altar. O padre foi passando por elas, murmurando, com a coisa na mão. Parava em cada uma, tirava uma comunhão, sacudia um pingo ou dois (elas ficam na água?) dela e colocava direitinho na boca da mulher. Chapéu e cabeça afundavam. Aí a próxima: uma velha pequenininha. O padre se curvou pra colocar naquela boca, murmurando o tempo todo. Latim. A próxima. Abra a boca e feche os olhos. O quê? Corpus. Corpo. Cadáver. Boa ideia o latim. Atordoa primeiro. Asilo dos moribundos. Parece que elas não mastigam; só engolem (JOYCE, 2016a, p. 197). O negócio é se você acredita mesmo (JOYCE, 2016a, p. 198).

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

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

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

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

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

Durante os passeios de Bloom, o acaso traz à tona uma quantidade infindável de coisas e ideias. Porém, não há nenhuma jornada a terras desconhecidas: tudo é familiar, terrestre, banhado pelo sol de meio dia. Na mente de Bloom, mesmo quando ele está distraído – na verdade, *precisamente* porque sua mente está distraída, logo receptiva – nós encontramos apenas *o que existe no mundo*: uma imensidade de coisas, mas nenhum milagre<sup>14</sup> (MORETTI, 1996, p. 141).<sup>15</sup>

Acrescento, à defesa de Moretti, a possibilidade de que, para Bloom, ocorrem, sim, milagres, porém inversos aos milagres do catolicismo, uma vez que os milagres de Bloom partem do divino para o humano. É o caso dessa cena da Missa, em que a Eucaristia – o corpo divino – se torna um espelho que reflete o corpo humano. Enquanto Stephen não crê que o espelho utilizado por Mulligan seja uma Eucaristia por não revelar a sua identidade conforme ele concebe, Bloom crê que a Eucaristia usada na Missa é um espelho que reflete o seu próprio órgão sexual. Joyce, para garantir a comicidade do momento, deixa pairar a dúvida se é apenas a imaginação de Bloom ou se esse milagre inverso realmente aconteceu. Vejamos: ao final da Missa, Bloom observa: “Olha só. Será que esses dois botões do meu colete estavam abertos o tempo todo” (JOYCE, 2016a, p. 202). Ao se levantar e perceber que estava com dois botões abertos, Bloom dá mais força às leituras que fundem sexualidade e rito religioso: “ele estava se *expondo* em plena igreja” (GALINDO, 2016, p. 114). Então, para além da imaginação sexual de Bloom, de certa forma, há uma brincadeira joyceana: será que realmente houve o milagre inverso, no qual a Eucaristia se fez espelho e, de fato, refletiu o órgão sexual do protagonista? A resposta, o próprio Bloom nos fornece: “O negócio é se você acredita mesmo” (JOYCE, 2016a, p. 198).

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

---

<sup>14</sup> Tradução minha.

<sup>15</sup> “During Bloom’s walks, chance brings to light an endless quantity of things and ideas: but there is no journey to unknown lands – everything is familiar, earthly, bathed in a noonday light. In Bloom’s mind, even when it is distracted – indeed, precisely because it is distracted, hence particularly receptive – we find only what already exists in the world: a whole host of things, but no miracles” (MORETTI, 1996, p. 141).

Não vai durar. Sempre passando, a corrente da vida, que na corrente na vida traçamos nos é mais caro que tudo.  
Bom um banho agora: calha de água clara, esmalte fresco, caudal suave e tépido.  
Este é o meu corpo.  
Ele anteviu seu corpo pálido reclinado nela todo, nu, em ventre cálido, unguído por flagrante sabonete derretido, suave lavado. Viu seu tronco e seus membros marolondulados sustentados, boiando leves para cima, amarelimão: seu umbigo, botão de carne: e viu os negros cachos emaranhados de seu tufo flutuando, flutuantes pelos do caudal em torno do murcho pai de milhares, uma língua flor flutuante (JOYCE, 2016a, p. 206).

Uma flor imaginária aparece na mente de Bloom quando, na banheira, olhando para seu pênis, compara-o tanto a uma flor quanto à própria eucaristia, o que está implícito em sua afirmação “Este é o meu corpo”. Ao contrário do estranhamento de Stephen na primeira parte, ao qual atribuo o implícito questionamento “Este é meu corpo?”, Bloom, após a Missa em que a Eucaristia reflete seu pênis, ao tomar banho, vê o seu pênis novamente como sua própria Eucaristia. A Eucaristia, símbolo dos questionamentos identitários de Stephen, aparecer, em Leopold Bloom, associada ao seu pênis e a uma flor desabrochando na banheira, mostra que o equilíbrio identitário que Stephen busca é algo que dura um período limitado de tempo, como o desabrochar de uma flor, mas não permanece. Bloom pensa durante seu banho: “que na corrente na vida traçamos nos é mais caro que tudo” (JOYCE, 2016a, p. 206).

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

Por que as reações são diferentes? O ponto alto da Missa, para os católicos, é a transubstanciação. Também o é para Stephen, haja vista ele querer transubstanciar o cotidiano irlandês em arte. Todavia, para Bloom, o ponto alto não é a transubstanciação, mas sim a comunhão. Como vimos na cena da igreja, é no momento da comunhão que Bloom imagina o seu pênis alcançando o corpo de sua mulher. Isso porque o importante,

para ele, não é transformar o mundo em arte. O mais importante, para Bloom, é a comunhão dos corpos e, por conseguinte, o que resulta dela: a reprodução. Enquanto Stephen quer ser o sacerdote da imaginação para transubstanciar a vida em arte, Bloom almeja uma comunhão do seu corpo com Molly que finde em uma gestação bem sucedida, diferente da última, que trouxe seu filho Rudy ao mundo por apenas alguns dias. O mal estar de Stephen decorre de ele não ter conseguido, ainda, transubstanciar o cotidiano irlandês em arte e de haver um usurpador, Buck Mulligan, que o consegue. O mal estar de Leopold Bloom decorre de ele não estar em comunhão com a esposa Molly e de haver um usurpador, Blazes Boylan que está.

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

## REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2011.

DEANE, Seamus. Joyce the Irishman. *In*: ATRIDGE, Derek. **The Cambridge Companion to James Joyce**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ELLMANN, Richard. **Ao longo do riocorrente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FERGUSON, George. **Signs & Symbols in Christian Art**. New York: Oxford University Press, 1959.

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

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

JOYCE, James. **De Santos e Sábios**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

JOYCE, James. **Ulysses**. Great Britain: Wordsworth Classics, 2010.

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

JOYCE, James. **Um Retrato do artista quando jovem**. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

KENNER, Hugh. **Ulysses**: Revised Edition. London: The John Hopkins Press, 1987.

MANDIL, Ram. **Os efeitos da letra**: Lacan, leitor de Joyce. Belo Horizonte: Contra Capa Livraria e Faculdade de Letras UFMG, 2003.

MORETTI, Franco. **Modern Epic**: The World System from Goethe to Garcia Márquez. New York: Verso, 1996.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e Personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WILDE, Oscar. A decadência da mentira. In: WILDE, Oscar. **Intenções**. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, n/d.