

**Carolina Esselin de Sousa Lino**

**O exílio de Stephen Dedalus: o percurso do nome próprio em *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulysses***

**Belo Horizonte**

**2017**

**Carolina Esselin de Sousa Lino**

**O exílio de Stephen Dedalus: o percurso do nome próprio em *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulysses***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas modernas e contemporâneas

Orientadora: Lucia Castelo Branco

Belo Horizonte

2017

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Dissertação intitulada “O exílio de Stephen Dedalus: o percurso do nome próprio em *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulysses*”, de autoria de Carolina Esselin de Sousa Lino, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra Lucia Castelo Branco- FALE/UFMG- Orientadora

---

Prof. Dr. Ram Mandil- FALE/UFMG

---

Prof<sup>o</sup> Dr João Rocha-

Belo Horizonte, 07 de julho de 2017

Dedico aos meus pais amados, Carmen Esselin de Sousa Lino e Wellington de Sousa Lino, às minhas queridíssimas irmãs, Mônica, Débora e Marina, e ao meu amor, Daniel Carvalho.

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha orientadora Lucia Castelo Branco assim como à Maria Inês de Almeida; ao professor Dr. Ram Mandil pelas preciosas contribuições no exame de qualificação; à FAPEMIG pela bolsa concedida que possibilitou a realização deste trabalho; ao colega Jonas Samúdio por tantas ajudas; à amiga Blanca Jimenez, ao companheiro Daniel Carvalho pelos debates profícuos, à minha mãe Carmen Esselin pela leitura atenta. Agradeço, ainda, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

## **Resumo**

O trabalho desta dissertação segue a trajetória de Stephen Dedalus, em *Um retrato do artista quando jovem* e em *Ulysses*, de James Joyce, focalizando a natureza de seu exílio e o percurso de seu nome próprio, tendo como base teórica sobretudo as contribuições do filósofo Jacques Derrida.

**Palavras-chaves:** exílio, nome próprio, escrita matricida, paternidade.

## **Abstract**

The work of this dissertation follows the trajectory of Stephen Dedalus in *A Portrait of the Artist as a Young Man* and in *Ulysses*, both of James Joyce, focusing on the nature of his exile and the course of his proper name, mainly based on the contributions of the philosopher Jacques Derrida.

**Key Words:** exile, proper name, matricide writing, paternity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1. A REFLEXÃO SOBRE O NOME E A LINGUAGEM.....</b>	<b>14</b>
1.1 O seu nome e o de outros.....	14
1.2 A perda da linguagem adâmica .....	18
1.3 A não propriedade da língua e a busca da língua própria .....	25
1.4 Os nomes de Stephen.....	30
1.5 O nome próprio na obra de Joyce.....	35
<b>2 A MORTE E O SUPLEMENTO .....</b>	<b>41</b>
2.1 A dissolução do Eu.....	41
2.2 O suplemento do nome .....	47
2.3 A sobrevida.....	52
2.4 A morte da mãe ou a escrita matricida .....	55
<b>3 A BUSCA PELA COMPOSIÇÃO DO LUGAR DO ARTISTA .....</b>	<b>65</b>
3.1 A composição da memória .....	65
3.2 Uma nova concepção da paternidade .....	73
3.3 Ele mesmo seu próprio pai.....	76
3.4 A queda de Stephen .....	84
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

James Augustine Aloysius Joyce, ou apenas James Joyce, foi um romancista, contista e poeta irlandês expatriado na Itália, na Suíça e na França. Falecido em 1941, dedicou sua vida a alcançar a eternização como enigma vivo, o que realmente aconteceu, porém, por caminhos tortuosos. Enquanto alguns o idolatravam, um país inteiro o bania. Parte de seu sucesso se deveu às investidas contra o seu país ao fazer escárnio do povo de Dublin. No entanto, foi com *Ulysses*, publicado em 1922, em Paris, que ele atingiu a fama internacional. Sua linguagem enigmática e quase inacessível alcança sua forma mais elaborada em seu último livro, *Finnegans Wake*, de 1939. A partir daí, o escritor ficou conhecido por suas elaboradas operações na língua inglesa, que consistiam, em grande parte, em inventar novas palavras através do corte e ajuntamento de fragmentos de palavras das mais diversas línguas.

Nosso trabalho parte de seu primeiro romance, *Um retrato do artista quando jovem*, de 1916. Muitos comentadores acreditam encontrar aí o embrião do que seria desenvolvido nos livros posteriores. (...) “é portanto possível que o *Retrato* seja, intencionalmente, apenas um prefácio à obra que devia vir em seguida” (BUTOR, 1974, p. 131)

Nesse livro, vemos o protagonista, Stephen Dedalus, considerado alterego de Joyce, desde a sua infância, passando pela juventude no Seminário jesuíta de Conglowes e desembocando no chamado que ele sente para seguir a vida artística autoexilada. Interessa-nos investigar o modo como o nome próprio marca o processo de formação do artista autoexilado. Acompanharemos Stephen Dedalus, em *Um retrato do artista quando jovem*, em sua transformação rumo ao exílio e à forja do artista, priorizando os aspectos do nome próprio implicados aí. Utilizaremos também o segundo romance de Joyce,

*Ulysses*, que mostra Stephen Dedalus em outro momento de sua vida, já adulto. Como contraponto, lançamos mão, principalmente, do pensamento de Jacques Derrida.

A origem diferida do nome próprio do personagem Stephen Dedalus lhe traz conflitos com relação ao futuro junto à família, ao seminário católico onde estuda e ao país. Por um lado, o nome Stephen insere-o no contexto altamente católico de Dublin e parece adequado para um jovem que inicia a formação de padre, já que se refere ao Santo Estevão, primeiro mártir do Cristianismo. Por outro lado, o nome Dedalus coloca o personagem em conflito com o lugar em que ele se encontra, já que é um nome pagão que se refere à mitologia grega. Corel Dressel (2012) observa que, na infância de Stephen, ele dá muita importância para o significado das palavras e para o sentido de seu nome próprio como modo possível de construção de sua identidade. Esse processo de construção de si mesmo, em que o nome próprio concorre para a destinação do personagem, desemboca no exílio, como podemos ver ao final do livro: “E vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte tão livremente quanto possa, e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e astúcia” (JOYCE, 2013, p. 255).

Também podemos observar, na vida de Joyce, sua relação particular com a Irlanda, através, por exemplo, de seu ataque verbal ao país:

“Mas tenho um dever com a Irlanda:  
Seguro sua honra em minha mão,  
Esse adorável país que sempre mandou  
Seus escritores e artistas para o banimento” (Ellman, 1989, p. 418).

Esse heroísmo de quem tem um dever conjugado com a promessa de exílio encontra ressonância na fala de Stephen: “Quando a alma de um homem nasce nesse país, redes são jogadas nela, para impedi-la de voar. (...) Eu vou tentar passar por essas redes”. E conclui: “A Irlanda é a porca velha que devora a ninhada”. (Joyce, 2013, p.195). A

referência joyceana ao impedimento de voar desenvolve-se nas referências às asas no capítulo IV de *Um retrato*, quando temos a presença da mulher-pássaro, “na forma alada voando acima das ondas” e “o grito do falcão ou águia lá em cima” (JOYCE, 2013, p. 161 e p. 162, respectivamente), sugerindo a iminência de sua decisão em voar do país, deixando para trás a casa e o seminário.

No diálogo a seguir, podemos observar claramente a relação conflituosa entre o nome próprio do personagem e seu país de origem, no qual ele é interrogado sobre a designação “irlandês” para lhe definir: “Olha, com esse nome e essas ideias... Tem certeza de que você é irlandês mesmo?” (Joyce, 2013, p. 193). Com essa interrogação, o texto delinea o imbróglio em que Stephen se encontra com relação a seu nome próprio. O seu nome indica algo para além das fronteiras da Irlanda. É muito interessante observar que o nome e a nacionalidade não são reciprocamente adequados. Se Stephen não é irlandês de todo, ou seja, se tal designação não contempla sua natureza, ou melhor, suas ideias, é porque o nome não é suficiente ou correspondente ao que ele designa.

Para leitura das questões que ora destacamos em *Um retrato*, utilizaremos principalmente o filósofo franco-argelino Jacques Derrida, por acreditarmos que, tanto o seu pensamento quanto a sua biografia, nos permitem vislumbrar desdobramentos do autoexílio de quem manteve uma relação peculiar com a língua. Derrida nasceu em 1930, no seio de uma família judia em El-Biar, na Argélia, e cresceu em uma cultura duplamente colonizada: de um lado a França, país do qual a Argélia só se libertará em 1962, e, de outro, os Estados Unidos da América, que tinham bastante influência no contexto em que ele nasceu. O nome próprio de Derrida é marcado por essa influência, pois seu verdadeiro prenome é Jackie, um nome muito comum nos Estados Unidos. Ele próprio escolheu o nome francês “Jacques” e o substituiu, o que, a nosso ver, demonstra algo da sua relação com o nome próprio e com a França.

Observa-se a heterogeneidade da origem do pensador: judeu, francês, argelino. No pensamento da Desconstrução, desenvolvido durante toda a sua vida, ele justamente abdica da noção de origem e assim também da ideia de Nação. De acordo com Olgária Matos (2014), Derrida pensa a Nação não a partir dos Estados Políticos, mas a partir da língua, sendo esta já mista, híbrida. E assim pode dizer: “A língua será de resto meu tema: a língua do outro, a língua do hóspede, a língua do estrangeiro, até mesmo do imigrante, do emigrado ou do exilado” (DERRIDA apud MATOS, 2014).

Cristina de Peretti (2013) afirma, em *Derrida: um pensamento del exílio*, que o exílio, em ação na obra e na vida de Derrida, é concebido, na esteira de Jean-Luc Nancy, como sendo não uma experiência de desgraça e de busca impossível pelo retorno ao país perdido, mas antes se refere à dimensão mesma do próprio. A posição de exterioridade marca o homem com relação à língua, pois somos todos gravados com a marca indelével do Outro. Assim, em toda identidade já haveria a não-identidade, que nos faz pensar, não em termos absolutos antagônicos, de pertencimento, de identidade ou de gregarismos, mas em reversibilidade dos opostos. Esse exílio abre a possibilidade de inventar um espaço mundial inédito, marcado pelo que Derrida chama de “messianismo sem messianidade”, que seria não o retorno ao lugar de origem, mas a abertura para a hospitalidade entre os radicalmente diferentes.

Pois bem. No primeiro capítulo, intitulado *A reflexão sobre o nome e a linguagem*, discutiremos sobre a relação de Stephen com o seu nome próprio, que o coloca em contradição com o espaço do Seminário de Conglowes por ser um nome pagão e com o nome de outros porque ele procura uma ligação entre o nome e a pessoa que é designada. Discutiremos ainda, com o auxílio de Derrida e de comentadores, a reflexão que Stephen faz da língua do outro, por ocasião de sua conversa com o deão dos estudos, que é um inglês. Nesse sentido, Stephen parece sentir uma espécie de nostalgia pela perda das

palavras adâmicas, que refletiam o mundo tal como é. A figura de Deus será central tanto na discussão do mito de Babel quanto na discussão da passagem do livro de geografia, na qual Stephen compara o seu nome com o nome de Deus, em um lugar apartado do resto do mundo. A impropriedade da língua será tratada a partir dos livros de Derrida *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem* (2001), o que levará à consideração da língua própria criada por Joyce principalmente em *Finnegans Wake*. Continuando a perseguir a trajetória de Stephen, vamos ver, em *Ulysses*, o sentido dos nomes com os quais Joyce apelida Stephen, destacando aí a face de Telêmaco e suas consequências nos primeiros capítulos de *Ulysses*. Finalmente, empreenderemos uma discussão sobre o nome próprio nas principais obras de Joyce, enfatizando o poder que o nome próprio ganha em nomear com exatidão os personagens.

No segundo capítulo, intitulado *A morte e o suplemento*, empreenderemos uma discussão sobre a função do nome em evitar a dissolução do eu do personagem, ou, ao contrário, em desestabilizar o sujeito. Em vários momentos de *Um retrato do artista* veremos que Stephen imagina sua própria morte, e no *Ulysses*, a morte da mãe entra em cena de forma radical. Em ambos os casos veremos que a morte deixa um resto implacável, como um suplemento ou um expectador que nunca descansa. O suplemento é entendido com relação aos nomes que se agregam uns aos outros, gerando uma ressignificação do futuro de Stephen. Para entender melhor o suplemento lançaremos mão das contribuições de Derrida sobre o *phármakon*. Sobre a morte da mãe utilizaremos o prefácio de Derrida ao livro de Jacques Trilling, *James Joyce ou l'écriture matricide*, intitulado *The Night Watch* (“over the book of himself”), que possibilita pensar o retorno da mãe morta como indício da escrita matricida que é marcada também pela impossibilidade de pôr fim à maternidade.

No terceiro e último capítulo, intitulado *A busca pela composição do lugar do artista*, refletiremos sobre as transformações na vida de Stephen que o direcionam à possibilidade da vida de artista auto-exilado e livre. Começaremos pela tentativa de Stephen reconstituir uma imagem insubstancial que contempla em sua mente. Essa imagem insubstancial ganha contornos diversos até chegar no deslindamento do inferno. Para escapar do inferno, que aparece como uma das faces do exílio, o pai será tratado como representante de Deus, que se transforma de uma figura autoritária para uma figura mantida em igualdade com Stephen. A nova concepção da paternidade continua se desenvolvendo em *Ulysses* e se mostrará fundamental para pensar o lugar e a função do artista. Mostraremos que Stephen se identificará mais com Ícaro do que com Dedalus, e permanecerá frustrado em seus sonhos juvenis.

Durante todo o trabalho procuraremos ficar atentos à questão do nome próprio e do exílio, e em cada tema discutido nosso objetivo será deslindar de que forma o exílio foi se tornando uma possibilidade, principalmente com relação à linguagem e ao nome próprio.

## 1. A REFLEXÃO SOBRE O NOME E A LINGUAGEM

### 1.1 O seu nome e o de outros

Stephen gasta grande parte de sua adolescência, refletindo sobre qual a ligação entre o nome das coisas e as coisas nomeadas ou, o que parece ainda mais premente, sobre a relação entre o seu nome próprio e sua identidade. Isso se vê, por exemplo, no seguinte fragmento: “Você tem um nome esquisito, Dedalus” (JOYCE, 2013, p. 35). Ou: “Olha, com esse nome e essas ideias... Tem certeza de que você é irlandês mesmo?” (JOYCE, 2013, p. 193).

De fato, o nome “Stephen Dedalus” coloca em cena uma tensão, ou seja, um jogo de forças entre dois sentidos opostos. “Stephen” se refere ao primeiro mártir do Cristianismo, Santo Estevão, trazendo, portanto, a ideia de obediência, mansidão e sacrifício. Já no que se refere ao nome “Dedalus”, Jacques Aubert (2012) observa que Joyce reconhecia o semilendário escultor grego, Dedalus, como pai da arte, por ter cometido o ato inédito de separar os pés de suas estátuas. Jacques Aubert, citando Françoise Frontisi-Ducroux, afirma: “antes de Dedalus, as estátuas tinham os olhos fechados, as pernas unidas, os braços colados ao corpo ou eram totalmente desprovidas de mãos, de pés e de olhos” (2012, p.89-90). Esse ato de separar os pés das estátuas sugere a possibilidade de fuga metonímica, na condição do passo, tornando as estátuas de Dedalus propensas a irem além de seu detentor-criador. Portanto, por esse viés, temos no mesmo nome as figuras de um herói cristão, sinalizando a obediência e o sacrifício, e de um herói pagão, representado pela figura do artista em liberdade. E, como veremos, isso não será sem consequências para o personagem que, encontrando-se em plena crise adolescente, busca no seu nome cheio de ambiguidades uma referência de identidade.

Entendemos que, para Stephen, portar o nome pagão Dedalus, estando entre padres jesuítas, tenha sido fundamental para que ele se imaginasse além das fronteiras da Irlanda. Como poderemos ver, o personagem sofre punições injustas nesse contexto, a partir de uma consideração sobre o seu nome. Tomemos, por exemplo, o episódio no qual Stephen está em sala, no seminário de Conglowes, e o prefeito dos estudos adentra a classe, aparentemente procurando alguém para punir, e se dirige a Stephen, perguntando duas vezes quem ele era. Independentemente da resposta clara, o prefeito pergunta de novo: “Como é que é? Como é que é o seu nome!” (JOYCE, 2013, p. 57). O que vem em seguida é a palmatória “quente como ferroada”, apesar de Stephen ter explicado que, com a permissão do padre Arnall, ele não estava copiando a lição, porque havia quebrado seus óculos. O prefeito dos estudos não apenas interroga o nome de Stephen, como também passa a chamá-lo “lazy idle little loafer”, ou seja, “maladrinho preguiçoso”<sup>1</sup>, e completa se dirigindo a Stephen: “Você tem cara de malandro” (2013, p. 57). O que chama atenção é que Stephen, mesmo se sabendo inocente, suspeita carregar em sua face uma identidade de malandro, uma vez que ele foi nomeado dessa forma. Embora essa suspeita seja deixada de lado logo em seguida, ressaltamos que, em outros momentos, o nome também será tratado como se fizesse parte da realidade concreta nomeada.

Quando o personagem vai ao reitor reclamar a injustiça sofrida e começa a pensar que o prefeito dos estudos estava fazendo troça com seu nome, Stephen se compara com entidades externas: “Os grandes homens da História tinham nomes assim, e ninguém fazia troça deles” (JOYCE, 2013, p. 62). Ao se comparar com os “homens da História, a partir de seu nome, Stephen está, de acordo com Corey Dressel (2012), ligando-se a referências externas, ao contexto religioso do Seminário, ou mesmo do seu país. Não apenas o nome

---

<sup>1</sup> Na tradução de José Geraldo Vieira: “Seu trapaceirozinho preguiçoso. Estou vendo o fingimento na sua cara” (JOYCE, 2005, p. 58).

serve como mote para comparação de si mesmo com as “*outside entities*”, mas também a própria punição sofrida de forma injusta: “Ele diria ao reitor que fora injustamente punido. Algo assim tinha sido feito antes por alguém da História, algum grande indivíduo cuja cabeça figurava nos livros de História” (JOYCE, 2013, p. 60). Joyce está aqui se referindo à imagem que aparece no frontispício de um livro de História, em uma estrada, dirigindo-se rápido para a Grécia e para a Roma: o escritor americano Samuel Gooddrich através de seu pseudônimo, Peter Parley. (JOYCE, 2013, p. 60). Portanto, vemos que, por portar um nome próprio estranho a seu contexto, o personagem começa a deslindar uma personalidade comparável ao homem que, além de artista, é ilustrado entre países diferentes, não estando em nenhum lugar determinado, mas em movimento. É ainda notável que, ao escutar, posteriormente, seu nome como sinal de profecia, Stephen também faz uma referência à abertura da página de um livro que “seria um antiquado emblema no início de alguma página de livro medieval de profecias e símbolos, um homem-falcão voando por sobre o mar em direção ao sol” (JOYCE, 2013, p. 161).

Corey Dressel (2012), em seu artigo “*Stephen Dedalus: identity in his name*”, ao analisar o fragmento relativo às palmadas sofridas por Stephen injustamente, afirma que existem dois movimentos de significado do nome próprio de Stephen: um centrípeto, que mantém integridade e estabilidade, e um centrífugo, que promove a instabilidade e a versatilidade. Para o comentador, no movimento centrípeto, encontramos o significado de sua crise de identidade e, no movimento centrífugo, encontramos o gatilho de suas questões com relação a seu nome e ao de outros, homens da História, como uma marca incessante que Stephen carrega, na pretensão de representar sua identidade. Temos, assim, um movimento de interrogação de sua identidade, através do questionamento de seu nome. E outro, que enceta a comparação de seu nome com o nome de outros.

Dessa forma, começa a se deslindar no nome próprio do personagem um processo de significação que leva em conta aquilo que chamamos, com Deleuze, linhas de fuga. O pensador francês nomeia linhas de fuga o “devir geográfico”, que é acompanhado pela desterritorialização, referindo-se à dificuldade de identificação do homem que se desloca, tal como o nômade, o errante ou o andarilho. Ele afirma: “A literatura americana opera segundo linhas geográficas: a fuga rumo ao oeste, a descoberta que o verdadeiro leste está no oeste, o sentido das fronteiras como algo a ser transposto, rechaçado, ultrapassado. O devir é geográfico” (DELEUZE, 1998, p.50).<sup>2</sup> No entanto, não se trata apenas de viagem ou deslocamento de paisagens, o mais importante aí é a perda da identidade e as rupturas que acompanham o exílio enquanto devir geográfico.

Sobre o questionamento da linguagem de forma geral, o personagem constrói complicados sistemas explicativos para justificar o uso de certas palavras, como, por exemplo, na passagem em que o colega Simon Moonan é designado Chupa-ovo do McGlade. Para encontrar o que existe na palavra “chupa”, “*suck*” no original, Stephen relembra uma cena em que estivera no banheiro com o pai em um hotel em Wicklow. Quando a água escorrera pela pia, escutara um som análogo ao som da palavra “chupa”: xuuuuu.

“Lembrar aquilo e a aparência branca do banheiro o fez sentir frio e depois calor. Havia duas torneiras que a gente girava para a água sair: fria e quente. Ele sentiu frio e um pouco de calor: e ele podia ver os nomes impressos nas torneiras. Aquilo era muito esquisito” (JOYCE, 2013, p. 23).

A interrogação sobre a origem daquela palavra o fez lembrar uma experiência ainda mais surpreendente: o poder que as palavras têm de fazerem emergir determinados estados mentais ou corporais. Afinal, a inscrição “fria” o faz sentir frio, semelhante ao

---

<sup>2</sup> Quanto ao que Deleuze nos diz, não poderíamos deixar de pontuar a passagem de Ulysses na qual Joyce faz o sol nascer a noroeste (JOYCE, 2012, p. 167).

que vimos quando Stephen, ao ser chamado de malandro, começa a suspeitar de que, em sua face, transparece malandragem.

## 1.2 A perda da linguagem adâmica

A desconfiança de Stephen com relação às palavras e ao uso da linguagem adquire sua forma mais interessante e bem desenvolvida no capítulo V do livro *Um retrato do artista quando jovem*, durante uma conversa com o deão dos estudos:

“- A linguagem em que falamos é dele antes de ser minha. Quão diferentes são as palavras *lar, Cristo, cerveja, mestre*, nos lábios dele e nos meus! Eu não consigo falar ou escrever essas palavras sem perturbação de espírito. Sua língua, tão familiar e tão estranha, sempre será fala adquirida para mim. Eu não fiz nem aceitei essas palavras. Minha voz as mantém afastadas. Minha alma se agita à sombra dessa língua” (JOYCE, 2013, p. 181-182).

É interessante notar como, durante essa conversa, Stephen pinça algumas palavras que estão sendo usadas por seu interlocutor na cena e reflete sobre outros sentidos possíveis. A conversa se desloca entre a arte útil de acender o fogo e os vários usos da palavra no mercado (JOYCE, 2013, p. 180). Stephen pega as palavras que estão sendo usadas pelo deão, que é designado no texto como um inglês convertido, e as transporta para outros contextos para provocar uma reflexão sobre o sentido que as palavras têm na Irlanda. O que nos parece estar se configurando aqui é uma interrogação sobre a origem das línguas, a partir da constatação de que uma língua se origina de outra, ou seja, “é dele antes de ser minha” (JOYCE, 2013, p. 181).

Para Hugh Kenner (1993, p. 96), essa passagem sugere que a constatação de Stephen diz respeito à “perda das palavras adâmicas que espelhavam as coisas com perfeição e que, desde então, a linguagem conquistou a mente e impôs a própria ordem que diverge da ordem da criação”. As palavras adâmicas seriam aquelas usadas pelo

homem Adão, de um tempo mítico anterior à Queda. Essa espécie de nostalgia de uma pré-origem da língua encontra um diálogo profícuo nas discussões do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, em seus livros *Torres de Babel* (2002) e *O monolinguismo do outro ou a prótese de Origem* (2001), que abordaremos posteriormente.

De acordo com Derrida (2002), o mito de Babel trata da audácia dos homens que almejavam construir uma língua universal e por isso Deus os castigou com a maldição de não mais compreenderem a língua um do outro. Estamos falando, portanto, da origem mítica da multiplicidade das línguas, da disseminação dos povos, da demarcação de fronteiras. E, além disso, trata-se também do fato de que as mesmas coisas são chamadas por nomes diferentes, assim como as palavras têm sentidos variáveis. Se, como sugere Hugh Kenner, a desconfiança de Stephen com relação às palavras pode ter uma de suas fontes no ressentimento com relação à perda da língua universal, então, encontramos em tal mito uma forma possível para trabalhar a articulação que Joyce faz entre nome próprio e exílio, no livro *Um retrato do artista quando jovem*. Tal referência fica ainda mais interessante quando observamos que, na fúria divina, como observa Derrida, o nome próprio está em questão.

O nome aparece, na perspectiva derridiana de Babel, como aquilo que mais intensamente desperta o ciúme de Deus e, ao mesmo tempo, como aquilo que Ele lançou aos homens e que teve o poder de confundi-los: “Por ressentimento contra esse nome e esse lábio únicos dos homens, ele impõe seu nome, seu nome de pai; e dessa imposição violenta enceta a desconstrução da torre como da língua universal e dispersa a filiação genealógica” (DERRIDA, 2002, p. 18). O nome de Deus, enquanto impronunciável, tem o efeito de confundir as línguas e de impedir que os homens tenham sucesso na meta de fazerem para si um único nome diante do qual estariam unificados. Observamos que tal maldição sobre os homens, espalhados em línguas diferentes, tem também o efeito de

impedir a comunicação transparente. A tradução é um imperativo, uma necessidade, mas também uma impossibilidade. Como sugere Joyce, a mesma palavra pode adquirir sentidos bem diferentes, dependendo do contexto. Além disso, uma vez que o nome impronunciável é lançado entre os homens, as palavras são marcadas com a opacidade, não revelando nunca o seu verdadeiro sentido. Já que os feitos de Deus estão se revelando cruciais na leitura da relação de Stephen com a linguagem, vejamos, então, uma das passagens em que Stephen reflete sobre o lugar reservado a Deus em *Um Retrato do artista quando jovem*.

O nome de Deus é interrogado por Stephen em busca de referência para o nome próprio, desdobrando-se em relação ao lugar espacial até chegar ao “nada”, para além dos limites do mundo:

Ele se voltou para a primeira página do livro de geografia e leu o que escrevera ali: ele próprio, seu nome e onde estava.

*“Stephen Dedalus*

*Classe Elementar*

*Clongwes Wood College*

*Sallis*

*County Kildare*

*Irlanda*

*Europa*

*O Mundo*

*O Universo* (JOYCE, 2103, p. 27, itálicos no original).

Quando Stephen escreve seu nome encadeado aos nomes de lugares, no livro de geografia, ele está tentando, de acordo com Corey Dressel (2012), discernir sentido através da relação entre o seu nome e o local físico. Acreditamos que tais lugares se referem a posições geográficas que apontam para além de meros locais físicos, pois se estendem de forma gradual, considerando não lugares particulares, mas configurações dadas pela geografia, como, por exemplo, a Irlanda e a Europa. Continuando a leitura do fragmento, Stephen se pergunta como seria possível pensar em tudo em toda parte e conclui que só Deus o conseguiria. O mundo deveria acabar em algum lugar, colocando

um fim no desdobramento espacial de seu nome próprio: “O que havia depois do Universo? Nada. Mas havia alguma coisa ao redor do Universo para mostrar onde o Universo terminava e o lugar do nada começava?” (JOYCE, 2013, p. 27). E, pensando em quão enorme era “pensar em tudo em toda parte”, ele conclui:

“Deus era o nome de Deus, assim como Stephen era o seu nome. *Dieu* era Deus em francês, e era o nome de Deus também; e quando alguém rezava para Deus e dizia *Dieu*, Deus sabia na hora que a pessoa estava rezando era francesa. Mas embora houvesse diferentes nomes para Deus em todas as línguas diferentes do mundo e embora Deus entendesse o que as pessoas todas diziam rezando em línguas diferentes, Deus continuava sendo o mesmo Deus e o nome de verdade de Deus era Deus” (JOYCE, 2013, p. 27).

Nesse fragmento o tema do mito de Babel também nos parece profícuo, uma vez que encontramos conjugados o nome de Deus e a realidade da multiplicidade de línguas, tal como vimos nas reflexões de Derrida. Ao mesmo tempo em que considera a diferença entre os vários nomes de Deus, a reflexão de Stephen estabelece uma continuidade entre as línguas, na medida em que “Deus continuava sendo o mesmo Deus”, indicando aí uma possível função de unificação do mundo. Derrida (2002, p.39) chama atenção para o lugar de Deus, enquanto autorizando uma correspondência possível entre as linguagens engajadas na tradução. Aí temos a ideia de que, do contato entre as línguas, adviria uma língua universal.

Sobre tal hipótese de unidade, observe que Stephen, ao final de sua reflexão, está olhando para “a Terra redonda e verde no meio das nuvens marrons” (JOYCE, 2013, p. 28). Vemos aí a imagem e a ideia da Terra como um todo, indicando também os limites (nuvens) que a unificam. Os limites, como podem ver, não são as fronteiras que dividem a Terra entre continentes e países, mas as bordas do mundo que marcam o além-mundo. Ram Mandil (2003, p.94) aponta, nessa passagem, a reflexão sobre a relação entre o todo e o nada, interrogando: “O que estabelece os limites do universo, o que permite sua totalização?”. Nos estudos de Derrida sobre Joyce, ele chama atenção para uma tensão

constante entre totalização e equívoco que faz falhar essa totalização<sup>3</sup>. A obra literária de Joyce oferece a Derrida ocasião para observar que mesmo o mais enciclopédico e multilingual escalonamento da totalidade é falho. Isso não deixa de ser interessante aqui, já que a hipótese de totalização do mundo é correlata à exclusão de determinado elemento que será figurado por Deus. Retenhamos a ideia de uma tentativa de unificação do todo, que seria o universo, em relação a uma falha dessa totalização, a partir de elementos, ou de ao menos um elemento, que não caberia no conjunto.

Observamos agora que, na experiência com o livro de geografia, o confronto com o lugar de Deus faz Stephen sentir medo de se perder em uma “estrada escura entre as árvores” e concluir que só Deus poderia “pensar em tudo em toda parte” (JOYCE, 2013, p.29 e p.27, respectivamente). Embora reconheça o lugar superior de Deus, ele não deixa de tentar imaginar, mesmo com medo, o quão grande era esse lugar. E Derrida nos aponta que “Um nome de Deus, em uma língua, uma frase, uma prece, torna-se um exemplo do nome e dos nomes de Deus e em seguida dos nomes em geral” (DERRIDA, 1995, p. 65). Dessa forma, mostram-se intimamente intrincados o nome de Deus e os nomes em geral. Podemos pensar, então, que o nome de Stephen está sendo considerado a partir de uma comparação com o nome de Deus. E que as conclusões sobre o nome de Deus poderão ser estendidas a seu próprio nome. Vemos que aí existe quase um heroísmo de quem se permite imaginar no lugar de Deus. Jacques Aubert, respondendo a uma interrogação de Lacan, afirma que há vestígios muito nítidos de que Joyce se compare ao redentor (LACAN, 2007, p. 78). Sendo o redentor a entidade pela qual Deus se apresenta aos homens, a hipótese de que Stephen se aproxima do lugar de Deus parece pertinente. Mas ocupar esse lugar do nada, além da borda do mundo, ou até a borda do mundo, “onde o Universo terminava e o lugar do nada começava”, só seria possível a Deus (JOYCE, 2013,

---

<sup>3</sup> MITCHELL, Andrew J. (2013). Derrida and Joyce: on totality and equivocation.

p. 27). Apesar dessa prioridade de Deus com relação ao alcance da borda do universo, o nome de Stephen também é levado a esse lugar, nos confins onde se encontra, por excelência, o nome de Deus. Nesse sentido, o nome é considerado em um lugar apartado, radicalmente estrangeiro e acima dos limites da linguagem, onde, até então, só seria possível a Deus. Como se o impossível fosse tornado possível, Stephen se vê nesse lugar, a partir da comparação entre seu nome e o nome de Deus. Perguntamo-nos, portanto, se esse lugar apartado sobre o qual Derrida fala em relação ao nome poderia nos orientar a pensar no lugar de Stephen com relação a seu próprio nome. O nome, nesse lugar além-mundo, poderia estar assim impulsionando Stephen para fora de seu lugar de costume?

É interessante notar que o nome próprio, independente de ser ou não o nome de Deus, é tratado por Derrida como estando efetivamente num lugar destacado da língua: “Ora, um nome próprio, enquanto tal, permanece sempre intraduzível, fato a partir do qual pode-se considerar que ele não pertence, rigorosamente, da mesma maneira que as palavras, à língua, ao sistema da língua, que ela seja traduzida ou traduzante” (DERRIDA, 2002, p. 21). Segundo Derrida, o nome próprio só se inscreve na língua com a condição de não ser recebido enquanto tal, pois, na medida em que é traduzido, deixa de ser um nome próprio. Isso acontece porque o nome próprio não pode ser interpretado, pois não é da ordem do sentido, aproximando-se mais do que poderia ser considerado como vocativo absoluto. Apesar dessa condição, a possibilidade de apelo ao nome próprio torna a língua possível: (...) “que seria uma língua sem possibilidade de apelar ao nome próprio?” (DERRIDA, 2002, p. 22). Assim, tanto Deus quanto o nome próprio podem ser considerados em exclusão ao sistema que fundam. Deus, no lugar do nada além das bordas do Universo, funda o mundo como todo fechado. É o que podemos ver também na filosofia cartesiana, na qual Deus é colocado fora do universo, como condição para o estabelecimento de um ponto de referência para este. A sua função é emprestar limites,

transformando o universo infinito em um conjunto fechado sobre o qual será possível estabelecer leis de funcionamento.

Derrida (1995), em seus ensaios sobre o nome, ao pensar tanto *Khôra* quanto a teologia negativa, com relação aos limites da linguagem, conjuga o nome ao lugar como impossível, mais além do limite do que seria possível dizer. Segundo ele, diante da experiência de enfraquecimento da linguagem, que não contém nenhuma palavra capaz de definir Deus, sobra um lugar desertificado onde encontramos o nome de Deus como *restança*. Encontramos nesse pensamento uma articulação entre o nome e o lugar. “Você bem sabe, em quase todos os seus veios, judeu, cristão ou islâmico, a via negativa conjuga a referência a Deus, o nome de Deus com a experiência do lugar” (DERRIDA, 1995, p.38). Embora a experiência de Stephen com a linguagem não pareça indicar um enfraquecimento, percebemos que ele leva a experiência com a língua a seu limite, forçando a imaginação do nome levado ao lugar do nada, ou melhor, “onde o Universo terminava e o lugar do nada começava” (JOYCE, 2013, p. 27). Nesse lugar puro, sem propriedade, sem nada de próprio, porém, de acordo com Derrida, resta um nome como índice da existência de Deus. Deus resta nesse lugar onde o nome persiste. Assim, vemos se articularem Deus, o nome e o lugar.

A partir dessa articulação, propomos pensar aqui a relação entre o nome próprio e o exílio em *Um retrato do artista quando jovem*, porque, afinal, o nome articulado ao lugar sobrevive apartado na divisa entre o Universo e o nada. Assim, o exílio não se configura apenas com relação ao país, mas sugere um empuxo generalizado à condição de estar separado de um mundo que forma um todo fechado.

Deus é, ainda, comparado, por Stephen, ao artista em uma posição bem particular de criação. Trataremos dessa posição no próximo capítulo. A hipótese que levantamos aqui é de que a consideração do nome por Stephen Dedalus o aproxima, ainda, da

problemática da função criadora de Deus. Dessa forma, o nome cumprirá também a função de promover a criação, abrindo espaço para o advento de um novo ser, fundado e referenciado de forma profética. Cumprida a profecia do nome, esta dará ensejo também à busca de uma nova raça e de uma língua inédita.

### **1.3 A não propriedade da língua e a busca da língua própria**

Relembremos que a reflexão sobre o lugar de Deus, em *Um retrato*, foi ensejada a partir da leitura que Hugh Kenner fez acerca do fragmento em que Stephen conclui sobre a estranheza e, ao mesmo tempo, familiaridade da língua. Quando o autor reflete sobre a frustração de Stephen com a perda das palavras adâmicas somos levados diretamente ao mito de Babel. No entanto, Derrida apresenta uma leitura ainda mais contundente sobre a constatação de que a linguagem que ele usa é do outro antes de ser sua, a partir da assertiva: “Eu não tenho senão uma língua, e ela não é minha” (DERRIDA, 2001, p. 13). Portanto, veremos o que o filósofo desenvolve em *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem* (2001), em que ele vai tratar da relação com a língua do outro, que é a sua própria.

Recuemos algumas páginas, antes de chegarmos à conversa de Stephen com o deão dos estudos, e perceberemos referências às tentativas frustradas de proclamação da independência da Irlanda. Primeiro, a lembrança de ter estado presente na inauguração da laje onde seria construída uma estátua de Theobald Wolf Tone, que tentou a revolução com a ajuda da França, sem sucesso. Depois, quando chega ao seminário, Stephen considera estar ali andando entre estrangeiros, já que a casa jesuítica era extraterritorial e conclui que “A Irlanda de Tone e Parnell parecia haver recuado no espaço” (JOYCE, 2013, p. 177). Portanto, a conclusão de Stephen sobre a língua do outro começa a se desenvolver através da questão da dificuldade de independência política de seu país. A

Irlanda, tendo sido colônia da Inglaterra, tem a sua língua interdita e substituída pelo inglês, língua do colonizador. É justamente a partir da vivência do interdito da língua que Derrida vai abordar a relação com a língua do outro como sendo a sua própria, marcando a impossibilidade de qualquer identidade.

Derrida (2001) chama atenção para o fato de que, devido à história política da Argélia, a língua padrão de seu país tornou-se a língua francesa, enquanto o árabe e o berbere foram interditados pelo colonizador francês. Dessa forma, sua língua não é sua, mas do outro, ao mesmo tempo sem ser estrangeira (p. 17). Resguardadas as diferenças, de maneira geral, isso é o que também acontece com Joyce, na medida em que ele escreve na língua do colonizador. Com a traição sofrida por Parnell, quando o líder político pela independência da Irlanda fora acusado, numa jogada política, de dois assassinatos ocorridos no Phoenix Park, muitos jovens da época foram abalados em suas convicções nacionalistas, inclusive James Joyce. “Por esse motivo, sua atitude com relação às coisas da Irlanda foi sempre diametralmente oposta à da maioria dos escritores conterrâneos de seu tempo” (VIZIOLI, 1991, p. 19). Enquanto seus compatriotas nacionalistas defendiam o irlandês, Joyce persiste no inglês. De acordo com Derrida, a relação com a língua interdita, para ele, o francês e, para Joyce, o inglês, é marcada por uma (...) “vingança amorosa e ciumenta de uma nova domesticação que tenta restaurar a língua, e crê ao mesmo tempo reinventá-la, dar-lhe finalmente uma forma (em primeiro lugar deformá-la, reformá-la, transformá-la), fazendo-lhe assim pagar o tributo do interdito” (DERRIDA, 2001, p. 48).

No entanto, a impropriedade da língua não seria exclusividade dos autores que viveram essa relação com a língua do colonizador. De acordo com Derrida (2001), a estrutura de alienação da língua é constitutiva e universal, apenas reforçada pela colonização como “traumatismo sobre traumatismo” (p. 39). A impropriedade da língua

também afeta o colonizador, pois o Outro sempre se refere a outro Outro, de forma que ele não pode manter com a língua uma relação natural. A primeira partida, portanto, é “fingir apropriá-la para a impor como ‘a sua’ (DERRIDA, 2001, p. 38) A segunda partida, a da libertação ou revolução, é ganha com a interiorização da língua, confirmando a herança, reapropriando-a, mas até certo ponto, já que não há reapropriação absoluta. A língua é alienadora e alienante por estrutura, na constituição do sujeito.

Poderíamos pensar que Joyce estava aí, entre a primeira e a segunda partidas de uma luta pela independência, na medida em que reconhecia o problema da relação com a língua inglesa, aquela do colonizador que ele praticamente reinventará, principalmente em *Finnegans Wake*, publicado em 1939.

Nessa relação muito peculiar com a língua, insere-se a questão do nome e do exílio. O modo de pensar essa língua a divide em uma língua mais além dela mesma, criando, assim, um exterior absoluto, uma zona fora da lei, que, de acordo com Derrida, refere-se ao zero-menos-um da escrita. A invenção dessa ante-primeira língua teria o destino de traduzir a memória de uma experiência que não teve lugar, porque foi interdita. No contato com a língua do Outro, como vimos ainda há pouco, a língua se divide e é possível inventar uma “língua suficientemente diferente para não mais se deixar reapropriar pelas normas, pelo corpo, pela lei da língua dada” (DERRIDA, 2001, p. 98).

No fragmento de Joyce que deu origem à presente discussão, Stephen chama atenção para essa diferença entre a sua língua e aquela usada pelo deão: “Quão diferentes são as palavras *lar, Cristo, cerveja, mestre*, nos lábios dele e nos meus!” (JOYCE, 2013, p. 181). Assim, portanto, com a ajuda de Derrida, podemos entender a preocupação de Joyce, no livro *Um retrato do artista quando jovem*, e especialmente nos fragmentos citados neste capítulo, com a diferença entre as línguas e com os nomes que se mantêm os mesmos, independente do lugar em que são pronunciados. Afinal, (...) “embora Deus

entendesse o que as pessoas todas diziam rezando em línguas diferentes, Deus continuava sendo o mesmo Deus” (...) (JOYCE, 2013, p. 27). A língua muda, mas o nome de Deus permanece igual. Se a ante-primeira língua é a língua adâmica do tempo anterior à disseminação das línguas, então, o contato entre línguas diferenciadas conduziria também a uma língua universal, que rompe com limites territoriais entre nações. Trata-se da promessa de unicidade de uma língua por vir (DERRIDA, 2001, p. 100). Assim, a relação alienante e interditora com a língua seria vencida com a invenção de uma nova língua, tendo-se em vista o idioma absoluto na ordem de uma promessa impossível.

Perguntamo-nos se a língua por vir não seria justamente uma língua de nomes próprios, pois são eles que se mantêm de uma língua a outra. Jacques Derrida e Geoffrey Bennington (1996) afirmam que, para que um nome fosse próprio, deveria ser único, ou seja, designar apenas uma coisa específica como um vocativo absoluto. Assim, se os nomes fossem próprios, teríamos uma quantidade de nomes equivalente ao número de coisas existentes, nem mais e nem menos, como se com o ente nascesse o seu nome. Se os nomes designassem com propriedade as coisas nomeadas, não seria necessária nenhuma tradução, pois haveria apenas um nome para cada coisa, que faria parte de uma língua universal e transparente.

Observamos que, em *Ulysses*, o nome vai se desenvolvendo no sentido de determinar o ser de forma exata e necessária, sendo até mesmo comparado com a causa do humor fantástico de Stephen (JOYCE, 2012, p. 371). As iniciais do nome, SD (e aí precisamos nos atentar para a função da letra), carregam para Joyce algo da singularidade do personagem Stephen Dedalus. O nome e o humor de Stephen são ligados por uma relação de transparência.

Essa suposta ligação entre os nomes e as coisas nomeadas pode ser expressa na crítica que o nominalista Nelson Goodman (1972) faz: "De acordo com essa linha de

pensamento, suponho que antes de descrever o mundo em inglês, deveríamos decidir se ele está escrito em inglês e deveríamos examinar muito cuidadosamente como ele é soletrado". Ora, se os nomes do mundo carregam o modo como o mundo é, então, para nomear de forma justa um rio, é preciso que o nome flua, que ele deságue, que ele se transforme em nuvem e em chuva. Isso é o que vai acontecer cada vez mais com a escrita de Joyce. O conteúdo do que se diz contaminará a forma como se escreve.

A língua que Joyce inventou em *Finnegans Wake* aproxima-se, a nosso ver, do ideal do nome próprio, já que está ligada mais ao modo como a coisa é do que aos processos linguísticos de formação do sentido. A famosa palavra de cem letras, presente aí, reúne mais de dez línguas diferentes. Como seria possível traduzi-la? Assim, funcionando como se fosse composta por nomes próprios, a língua joyceana elide o sentido, colocando um limite para a tradução. Derrida sugere que a tradução de nomes comuns deve transportar o seu sentido. Porém: "Não é o mesmo caso de Pedro, cujo pertencimento à língua francesa não é assegurado; e em todo caso, não do mesmo tipo" (DERRIDA, 2002, p. 22). Joyce nomeava a língua de *Finnegans Wake* como Djoytsch e Humberto Eco dizia que Finneganian é uma língua inventada, mas todos concordavam que era impossível saber em que língua estava escrito, já que representa uma mescla de aproximadamente sessenta e cinco línguas e dialetos e inclui tanto línguas modernas quanto antigas, orientais e ocidentais, criando um verdadeiro quebra-cabeça (AMARANTE, 2002, p. 93).

Assim, parece-nos que a relação de Joyce com a língua do colonizador inglês, que é atualizada no *Retrato*, gerou aquilo que Derrida nomeia ante-primeira língua como ideal de uma língua diferente, protegida contra a lei do outro, e que, a nosso ver, almeja ligar de forma íntima a palavra e a coisa, de maneira semelhante ao ideal do nome próprio. Na passagem a seguir, fica mais uma vez exposta a relação entre a linguagem e o exílio:

(...) “Como se já estivesse saindo de um mundo a que estava afeito e tal linguagem estivesse sendo ouvida pela última vez.” (p. 175). Assim, ele parece estar abandonando não apenas o país, mas acima de tudo a linguagem que ele estaria então ouvindo pela última vez.

#### 1.4 Os nomes de Stephen

Seguindo os passos de Stephen, vamos ver, em *Ulysses*, que ele irá se exilar em Paris, mas voltará para Dublin, ao receber um bilhete azul dizendo que sua mãe estava morrendo. O Stephen esperançoso das páginas finais de *Um retrato* contrasta com o Stephen cansado das páginas iniciais de *Ulysses*, que é o segundo romance de James Joyce, publicado em 1922, e que se inicia com Stephen às 08 horas da manhã na torre de defesa Martello, onde mora. Ali ele conversa com seu colega Mulachi Mulligan, que o chama de “Kinch”, “*ancient Greek*”, e também de “*jejune Jesuit*”. De acordo com Corel Dressel (2012), cada nome que Mulligan usa tem uma correspondência com a identidade de Stephen. *Acient Greek* se refere ao antigo artesão Daedalus, que, como vimos em *Um retrato*, corresponde ao nome que, ressoando na língua grega, traz para Stephen o destino de artesão da vida e artista; *jejune Jesuit* se refere ao santo Stephen. Do latim, *jejune*, significa jejum. Do inglês, *jejuno*. Santo Estêvão foi o primeiro mártir cristão. E, de acordo com o Tindall, *kinch* significa “from Kinchin, child”, o que por sua vez, a partir da noção de criança ligando-se à de filho, traz à tona a identidade de Telêmaco em Stephen.

Os três primeiros episódios de *Ulysses* são considerados por Caetano Galindo (2016) como sendo a “Telemaquia” do romance, que é baseado na *Odisseia* de Homero para a estruturação dos capítulos e algumas referências que muitas vezes são invertidas. Esses capítulos, nos quais temos como foco nosso personagem, Stephen Dedalus,

acontecem em Sandycove, Dalkey e na praia de Sandymount. Caetano Galindo (2016, p. 60) observa que “ em momento nenhum a ação dessas páginas toca a cidade propriamente dita”, o que nos faz pensar que ele se encontra na periferia. Indo nessa mesma direção, observa-se que esses três capítulos não estão inseridos na estrutura geral do romance que tem como correspondência as partes do corpo humano, um vez que Joyce não os associa a nenhum órgão. Estando na periferia do corpóreo, os capítulos dedicados a Stephen permanecem no incorpóreo, abstrato e intelectual mundo de Dedalus. De certa forma, é como se Stephen estivesse exilado em seus pensamentos, distante da vida real e concreta que povoa a cidade. Vemos que os capítulos referentes a Stephen, considerados a Telemacia de Joyce, trazem a questão do exílio, uma vez que se passam fora da cidade. Jacques Aubert (2001, p. 68) considera que Stephen é colocado às margens da cidade, e não fora dela, por isso, não é o artista maldito, rejeitado pela sociedade, mas antes uma espécie de xamã, “padre da imaginação eterna”, que pretende fazer a redenção da cidade, livrando-a de sua paralisia.

Na *Odisseia*, Telêmaco vai em busca do pai, Odisseu, que saiu para a guerra. No terceiro capítulo da *Odisseia*, que está associado ao terceiro capítulo de *Ulysses*, “Proteu”, Telêmaco procura Menelau para que este lhe informe como conseguir lidar com Proteu, o rei escorregadio do mar, que tem a propriedade de mudar de forma constantemente. Bernardina da Silveira Pinheiro (2001, p. 19) retoma a conversa de Joyce com seu amigo Frank Budgen, na qual ele explica que “mudança é o tema. Tudo muda -- mar, céu, homem, animais. As palavras mudam também”. Assim, como também vimos em *Um retrato*, está em jogo o que se apresenta volante, impalpável, movimentando-se em direção a uma forma sempre nova. Mas o que parece mais interessante aqui é a mudança da linguagem, já que, desde menino, Stephen se surpreende com as palavras que trazem consigo sua forma e seu som, que ora lhe transmitem frio, ora lhe dão medo.

Assim, mudança é o tema do terceiro capítulo, “Proteu”, que poderia ser contrastado com a paralisia da cidade. Aí, Stephen caminha na praia, concentrado no barulho que fazem os destroços ao serem pisados pela bota que Stephen usava, emprestada de Mulligam, assim como no som que vem do mar, como se tentasse ler o que as coisas, carregando seus nomes, estão a escrever. Joyce toma como referência a teoria do místico Joseph Boehme, que acredita que as coisas criadas pelo Verbo de Deus trazem em si a marca do ato de nomeação. Assim, as coisas assinam seu nome, que seria um enigma a ser decifrado. Portanto, a cena descrita no capítulo apresenta uma escritura cuja característica é a constante mudança. A onda se dissipa na areia, a luz e as sombras se transformam, um cão fuçando a areia parece ser uma pantera. Podemos pensar que Stephen está lidando com a mudança das formas, assim como Telêmaco, na *Odisseia*, que aprendera a lidar com o rei escorregadio do mar que mudava de forma constantemente. Como sabemos através de *Um retrato*, o próprio Stephen tinha uma forma volante que, devido ao desejo de deslocamento, seria impalpável. Isso nos sugere que Stephen se envolve, ao lidar com a mudança provocada pelas ondas do mar, com algo da sua própria dimensão.

Joyce começa o terceiro capítulo apontando para o símbolo que as coisas do mundo carregam: “Assinaturas de todas as coisas que estou aqui para ler, ovamarinha e algamarinha, a maré entrando, aquela bota enferrujada. Verderranho, pratazul, ferrugem: signos coloridos” (JOYCE, 2012, p. 140). Temos aí a presença do signo em meio à mudança de cores, o que possibilita ler o que é visível. Eduardo Vidal (2001) sugere que aquilo com o qual Stephen está a lidar, no episódio “Proteu”, de *Ulysses*, é a escritura: “E na praia quase deserta de Sandymount se produzira o encontro com a coisa, semente do símbolo e da palavra, quinhão da escritura” (p. 167). Vemos a palavra em transformação, no trecho: “Esmaga, esmigalha, estraga, estrala” JOYCE, 2012, p. 141). Portanto, a

natureza volante que Stephen sente em seu destino e com a qual professa sua transformação em artista está relacionada com a dimensão significativa das coisas e das palavras. Não podemos concluir que Stephen esteja, como Telêmaco, lutando com a mudança para vencê-la. Stephen quer ler a mudança não para contê-la, mas para compreender os signos como escritura.

Stephen resolve fechar os olhos para se concentrar na “inelutável modalidade do audível”. Enquanto na modalidade do visível as coisas se apresentam claras e distintas na dimensão espacial, na modalidade do audível temos um corte nessa soberania, na medida em que as coisas se apresentam em contiguidade umas com as outras, sustentadas pela dimensão temporal. De acordo com Eduardo Vidal (2001), a modalidade do visível se apoia na crença no poder do olho, que tudo vê e sabe. Ao fechar os olhos, uma outra escrita tem lugar, não mais calcada nas garantias do diáfano. Não se trata de uma escritura que vai complementar a outra. Os sons, os nomes que se ouvem e a voz, ao serem destacados da dimensão visível pelo ato de fechar os olhos, marcam um limite do diáfano. Para lidar com essa outra escrita sem garantias, Stephen tateia no escuro, usando para isso a espada de “paudefreixo” que ele carrega consigo no *Ulysses*: “Minha espada de freixo pende a meu lado. Tatear com ela: eles tateiam” (JOYCE, 2012, p. 141). A escuridão da modalidade do audível faz Stephen cogitar, angustiado, um possível desaparecimento do mundo que o prenderia para sempre no negro adíafano finito. Mas, então, ele abre os olhos e conclui que o mundo estava lá o tempo todo sem ele. Aqui, portanto, Stephen reflete sobre a posição do mundo sem ele, ou seja, ele está exilado do lugar que o circunda, mesmo que seja pelo instante do cerrar de olhos. Não apenas a sua posição encontra-se fora do mundo, mas também a escritura, que obriga a considerar os sons e o nome das coisas que ouvimos. Aliás, na escrita de Joyce é muito marcante a forma como são usadas a sonoridade, a mistura de línguas e o ritmo das palavras, para criar efeitos diversos no

ouvinte. É como se Stephen estivesse nos apresentando a escrita joyceana, apoiada grandemente na dimensão audível da escrita. Assim, quando vemos a identidade de Telêmaco, no Stephen que nos é apresentado no terceiro capítulo, vemos a transformação das formas visíveis e das palavras como material para uma reflexão de Joyce sobre a escrita. Joyce se apropria de um tema presente na *Odisseia* – a relação de Telêmaco com o rei Proteu – para acrescentar aí a dimensão da linguagem.

Além da dimensão de Telêmaco no nome *Kinch*, por associar-se à *child*, o apelido, que Stephen recebe do amigo Buck Mulligan, tem, em Ellmann, outra interpretação. Joyce teria tido uma relação tumultuosa com um estudante de medicina, Gogarty, que teria dado a ele o apelido de *Kinch*, em imitação ao som da faca cortando. De fato, Joyce escreve em *Ulysses*: (...) “Ah, o meu nome para você é que é o melhor: Kinch, o gume de faca” (JOYCE, p. 99). Portanto, em torno do apelido de Stephen vemos se configurar o corte, e assim a separação e o exílio. Mas também podemos pensar que se trata de uma personalidade afiada, que sempre tem uma frase de humor cortante, entre a ironia e a astúcia, para dizer. Corey Dressel (2012) afirma que *Kinch* é a representação consubstancial do nome de Stephen associada a seu pai biológico. A conexão de Stephen com seu pai biológico é dissolvida, cortada, porque, para a personagem, o pai representa a decadência de Dublin, e sua voz o faz sentir-se cansado e humilhado. Observando o pai brindando com os velhos companheiros, após a visita ao Colégio em Cork, em *Um retrato*, Stephen conclui: “Um abismo de destino ou de temperamento o separava deles” (JOYCE, 2013, p. 97). Assim, o corte se dá essencialmente entre Stephen e seu pai biológico, trazendo a hipótese de que seu apelido significa, então, aquele que se separou do pai.

### 1.5 O nome próprio na obra de Joyce

Nota-se, na obra de James Joyce, a importância que os nomes próprios têm para a configuração e a destinação dos personagens. Em *Um retrato do artista quando jovem*, por exemplo, o nome de Stephen Dedalus desdobra-se em uma série de nomes que desestabiliza a identidade do personagem, como podemos ver na passagem do livro de geografia. Stephen lê, no seu livro, uma série de nomes próprios, que começa com o seu e se expande até chegar ao “nada”:

*Stephen Dedalus*  
*Classe Elementar*  
*Conglowes Wood College*  
*Sallins*  
*County Kildare*  
*Irlanda*  
*Europa*  
*O Mundo*  
*O Universo* (JOYCE, 2013, p. 27. Itálico no original).

Nesse momento, Stephen se questiona sobre como seria possível pensar em tudo em toda parte, se sente cansado e, no decorrer de suas associações, finalmente conclui: “A gente se perderia no escuro. Pensar em se perder o deixava com muito medo” (JOYCE, 2013, p. 27). A relação inadequada entre o nome e aquilo que a coisa é faz com que novos nomes sejam convocados como suplementos para o sentido do nome. Embora os nomes sejam buscados como forma de completar o sentido do nome anterior, o efeito produzido parece ser o contrário, ou seja, a série de nomes demonstra uma precariedade cada vez maior, podendo chegar ao paradoxo. De acordo com Deleuze (1998, p. 32), dizer o sentido daquilo que se diz coloca o falante em posição de impotência diante da mais alta potência da linguagem em gerar palavras. Já que existem infinitas formas de se dizer o sentido, este nunca é fechado e delimitado, uma proposição sempre levando a outra.

Em outra passagem de *Um retrato* [...], deparar-se com o nome próprio também aciona, para Stephen, a sensação de estar perdido: em Cork, no anfiteatro onde seu pai estudara, Stephen encontra suas iniciais, SD, que são as mesmas do nome de seu pai. Aí, o encontro com o nome leva Stephen a se ver “esvanecendo ao sol ou se perdendo e ficando esquecido em algum ponto do universo!” (JOYCE, 2013, p. 95).

As referências ao nome próprio parecem indicar uma impropriedade ou insuficiência do nome para apaziguar a proliferação de sentidos que desestabiliza o sujeito. Contudo, como veremos no fragmento seguinte, o estado de perplexidade e medo originado pelo nome próprio dá lugar agora a uma experiência apaziguadora, qual seja, o encontro com seu destino e o fechamento do sentido de sua existência:

– Stephanos Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!  
As brincadeiras não eram novas e agora agradavam sua soberania branda e altiva. Agora mais do que nunca seu estranho nome lhe parecia uma profecia (JOYCE, 2013, p. 161).

Vemos que, quando o nome próprio de Stephen ressoa em língua grega, ele se apropria do sentido que ele escuta aí. A partir daí, o nome que não funcionava para identificá-lo passa a carregar o sentido de sua existência. Dedalus foi o personagem semilendário na mitologia grega, conhecido como o escultor e arquiteto responsável pela fabricação das asas de cera que possibilitaram ao filho Ícaro e a ele escaparem do labirinto do Minotauro. Assim, Stephen se identifica ao seu segundo nome, Dedalus, e escolhe abandonar o seminário de Conglowes e seguir destino de artista. O nome, que antes sinalizava para ele o medo do desaparecimento e a falta de identificação, agora é sinal de seu destino e do sentido de sua existência.

Se antes o nome colocava o sujeito frente à sua inconsistência e até mesmo à diluição do eu, agora o nome parece funcionar como modo de estabilizar um sentido e uma nova identidade para o personagem. A nossa hipótese é que, na passagem do livro

de geografia, o nome não funciona como identificação, enquanto na passagem em que seu nome é escutado em grego, ocorre uma apropriação do nome. Vemos que em *Ulysses*, o nome próprio também funciona com precisão, sendo até mesmo comparado com a causa do humor fantástico de Stephen (JOYCE, 2012, p. 371). Questionando, assim, a forma como Joyce faz funcionar o nome próprio, vamos nos direcionar, em seguida, para uma reflexão sobre o uso do nome em seu último livro, *Finnegans Wake*, publicado em 1939.

Uma das principais características do nome próprio é, paradoxalmente, a sua impropriedade para designar a coisa nomeada, e esse parece ser também o principal problema enfrentado pelas teorias. A teoria descritivista do nome próprio propõe que o nome seja uma espécie de abreviatura de uma descrição, tal como fazemos quando dizemos: Shem, o escriba. Para Kripke (2012), o nome próprio seria como designador rígido, ou seja, aquele que não carrega nenhum sentido, é sempre o mesmo e diz respeito a uma pura existência

Em *Finnegans Wake*, uma entidade é chamada por vários nomes diferentes, mas é muito interessante que sejam sempre as mesmas iniciais como, por exemplo, no caso de HCE: Humphrey Chimpden Earwicker ou Haveth Childers Everywhere ou Here Comes Everybody. Perguntamos, assim, se na constância dessas letras não teríamos um ponto de certeza irrefutável, sinalizando um momento de propriedade do nome paralelamente à variação que, por outro lado, diz respeito ao fracasso do nome em ser próprio e único. A infinitude de nomes para nomear um único ser demonstra o quanto este é aleatório e impróprio. Se posso chamá-lo por qualquer nome é porque não há um que lhe seja próprio. No entanto, percebemos que a fixação das iniciais reduz a possibilidade de variação. Tal como sugere Kripke, o nome próprio surge como algo necessário, ou seja, como um designador rígido, que não muda. Dessa forma, HCE, como estrutura mínima invariante, funcionaria como marca própria do sujeito. Embora as letras

não tenham sentido, elas estão abertas à leitura. Lacan (2005 [1963], p. 74) sugere que o nome é uma marca aberta à leitura. Assim, os outros nomes, como, por exemplo, Here Comes Everybody, seriam leituras possíveis do nome próprio HCE.

Chama atenção, ainda, que o nome próprio condense uma frase como esta: Here Comes Everybody. Convocamos Deleuze para contribuir aqui sobre a propriedade/impropriedade do nome em *Finnegans Wake*, na medida em que, para ele, “O nome próprio designa antes algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da hecceidade” (DELEUZE, 2012, p. 54). Ora, a frase na qual o nome se desdobra anuncia justamente um acontecimento. Para Deleuze, o nome próprio não indica um sujeito. A esta nova forma de estar no mundo o filósofo chama de *hecceidade*<sup>4</sup>, que pode ser compreendida como individuação sem sujeito, que se dá por “pacote”, ou seja, a singularidade se faz pela chance única desta ou daquela combinação, e não por uma interioridade própria a um Eu. Portanto, quando questionamos a adequação ou propriedade do nome, temos que levar em consideração também o que exatamente o nome quer nomear: um acontecimento? uma característica? uma posição?

Sim, pode ser uma posição, já que Deleuze (2012, p. 52) nos diz também que a individuação sem sujeito se define por uma longitude e uma latitude, por intensidade de velocidade e lentidão. Portanto, a individuação, passível de ser nomeada de forma própria, é um acontecimento que ocorre em determinado lugar. Nesse sentido, trata-se de um lugar enquanto localização específica dentro de um espaço e nada mais que isso, ou seja, uma borda dentro da qual, como vimos, poderia caber uma variedade de combinações. Ao

---

<sup>4</sup> Hecceidade (do latim *haecceitas*) é um termo da filosofia escolástica medieval, primeiramente cunhada por Duns Scotus, que denota as características, propriedades ou qualidade distintas de uma coisa que a torna uma coisa particular. A hecceidade é a "qualidade de ser isso" de um objecto ou pessoa, a diferença individualizante entre o conceito de "um homem" e o conceito 'Sócrates' (uma pessoa específica). Hecceidade é uma tradução literal do termo equivalente em grego antigo usado por Aristóteles, "aquilo que é".

analisar a passagem do livro de geografia, de *Um retrato*, aqui citada, Ram Mandil (2012) chama atenção para o fato de que, se o nome é substituível, é porque é fundamentalmente um lugar e não uma essência, um lugar capaz de ser ocupado de formas diferentes (MANDIL, 2003, p. 185). Derrida também, ao comparar *Khôra*, do *Timeu* de Platão, à estrutura do nome próprio, é levado a considerá-la como lugar aberto, que não possui nada como característica particular. “Ela não é nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever ‘sobre’ ela” [...] (DERRIDA, 1995, p. 25).

Não seria esse o caminho de Joyce já no *Ulysses*, quando, ao questionar o que há em um nome, compara a assinatura à “constelação reclinada entre os astros”, no momento do nascimento de Stephen e também de William Shakespeare? (JOYCE, 2012, p. 370) Como podemos ver, as iniciais são comparadas ao quadrante celeste que marcou seu nascimento, como se S e D fossem pontos no céu que formam a borda no interior da qual o sujeito Stephen vai aparecer, à noite, como “uma estrela”, e como “uma coluna de nuvem durante o dia”. (JOYCE, 2012, p. 371). Nessa mesma direção encontramos uma passagem de *Finnegans Wake* se referindo à ALP: “Seu casaco civil de cotelê com botões alfabéticos era limitado circularmente por um cinto subterrâneo” (JOYCE, 2004, 208). Vemos que, aí, as letras (botões alfabéticos) delimitam o espaço que o corpo de ALP ocupa. Trata-se, portanto, da letra em sua pura materialidade, semelhante a um botão que marca o contorno e o fechamento do lugar no qual seu corpo existe. Nessa direção, ou seja, no sentido espacial do nome próprio, a tríade de letras, ALP e HCE, funciona melhor que a díade SD, pois três pontos conseguem delimitar melhor um lugar. Lugar esse, lembremos, que vai ser ocupado de diferentes formas: ALP é água, mulher, nuvem, rio, chuva, e uma infinidade de coisas que poderiam se conformar nesse triângulo, delta presente no início do capítulo dedicado a ela pela organização, em qualquer edição, das suas três primeiras frases:

O  
Me conta tudo sobre  
Anna Livia! Quero saber tudo  
(JOYCE, 2004, p. 259).

Se as iniciais protegem contra a disseminação permanente dos nomes e se tal borda de contenção anuncia algo que seja próprio e necessário à coisa nomeada, então nos parece que a possibilidade do nome próprio se encontra, na obra de Joyce, como delimitação do lugar de uma pura existência. Portanto, a nomeação abre lugar. Mesmo na passagem do livro de geografia, podemos observar a questão da espacialidade: o nome de Stephen desdobra o espaço até chegar ao vazio que fica depois do fim do universo. A grande diferença é que, aí, não há delimitação, não há contenção, e a infinitude de uma série de nomes nada marca de próprio ou necessário. Assim, acreditamos que Joyce tenha adicionado, principalmente em *Finnegans Wake*, um traço de propriedade aos nomes, na medida em que ele usa as letras e não o sentido das palavras para designar uma individuação e não uma identidade. Conjugam-se, portanto, no nome que se quer próprio, a letra enquanto materialidade e a individuação, que não é necessariamente um sujeito, mas também acontecimento em determinada posição.

## 2 A MORTE E O SUPLEMENTO

### 2.1 A dissolução do Eu

Desde o início de *Um retrato*, Stephen fantasiava a própria morte: “Ele se perguntou se iria morrer. Para morrer qualquer dia serve, mesmo se for um dia ensolarado. Ele podia morrer antes da mãe chegar” (JOYCE, 2013, p. 34). Joyce enriquece esses momentos de fantasia da morte com muitos detalhes, passando pelo sepultamento e chegando ao inferno. Mas o que interessa aqui é a relação estabelecida com o nome, enquanto algo que sobrevive ao fim da vida: (...) “passaram como fantasmas mudos atrás do véu dos seus nomes” (JOYCE, 2013, p.123). Ou, então, como forma de tentar evitar a dissolução. Ou, ainda, como também podemos ver no fragmento a seguir, enquanto efeito mortificante que as palavras, em geral, exercem sobre ele: (...) “até cada letreiro de loja paralisar sua mente como as palavras de um feitiço e sua alma definhar, suspirando de velhice” (JOYCE, 2013, p. 171). No entanto, também observamos o nome como arma contra a morte, embora Ram Mandil afirme que (...) “Stephen faz um apelo aos nomes, sejam o seu e o de seu pai, sejam os de sua localização espacial. Estes, no entanto, não parecem suficientes para salvá-lo de uma experiência de mortificação” (MANDIL, 2003, p. 186).

Podemos observar a função do nome como tentativa de evitar a dissolução do eu, após experiência com a inscrição “*Foetus*” na cidade de Cork. O pai do personagem, Simon Dedalus, precisa ir à cidade onde ele vivera sua juventude e eles visitam, juntos, o colégio no qual estudara. Percebemos que, aí, novamente, além da questão da memória do passado, o nome tem tanto o poder de recriar uma vida que já havia findado como também de apaziguar o medo de desaparecimento. Pois bem. Eles estão procurando pelas iniciais, SD, que são as mesmas para o nome do pai e do filho, nas carteiras do anfiteatro

do colégio. Stephen fica sozinho no fundo, tomado pelo silêncio e pela escuridão, e, procurando pelas iniciais de seu nome, SD, depara-se com a inscrição talhada várias vezes da palavra “*Foetus*”. A visão da palavra evoca, sob a forma de uma alucinação, o que as palavras do pai não conseguiam evocar de forma alguma para Stephen. Até então, o personagem estava apático, alheio às histórias do pai, mas, nesse momento, fica tomado pela visão, diante de si, de um rapaz de bigode e costas largas talhando a carteira para escrever a palavra “*Foetus*”. Essa visão atualiza acontecimentos do passado, dando vida a uma pessoa que não estava mais presente. Portanto, aí observamos o poder das palavras de recriar algo após a morte. Mas também podemos observar a função do nome como tentativa de evitação de uma experiência de desagregação. De acordo com Ram Mandil, “O episódio alucinatório foi interrompido por uma voz que clama seu nome.” (MANDIL, 2003, p. 99-101).

Stephen evoca os nomes que ele tem no momento como a única coisa com a qual ele pode contar e, então, mais uma vez, tenta identificar o sentido de sua vida e de seu eu:

“Eu sou Stephen Dedalus. Eu estou caminhando ao lado do meu pai, cujo nome é Simon Dedalus. Nós estamos em Cork, na Irlanda. Cork é uma cidade. Nosso quarto fica no Victoria Hotel. Victoria e Stephen e Simon. Simon, Stephen e Victoria. Nomes” (JOYCE, 2013, p. 95).

De acordo com Ram Mandil (2003, p. 105), temos aí uma busca da identidade na tríade de nomes: do pai, do filho e de uma mulher. Vitória é, ao mesmo tempo, o nome da rainha da Inglaterra e o nome do hotel onde ele se hospedara com o pai. Ram Mandil (2003, p. 105) reforça aí a insistência com que Stephen busca a identidade dos acontecimentos através do nome, ou dos nomes como únicos sobreviventes dos acontecimentos. Logo após essa passagem, Stephen tenta recordar seu passado, mas sua memória está nublada, nomes são tudo o que ele consegue lembrar. Ele tenta buscar sua origem e seu passado através de nomes, mas a conclusão é que:

“Ele não morrera, mas evanescera feito um fio d’água ao sol. Ele se perdera ou vagara para fora da existência, pois já não existia. Quão estranho era pensar nele deixando a existência, pois já não existia. Quão estranho era pensar nele deixando a existência dessa forma, não morrendo, mas esvaecendo ao sol ou se perdendo e ficando esquecido em algum ponto do universo” (JOYCE, 2013, p. 95).

Portanto, o nome não respondeu à função esperada de manter a integridade da existência e o que persiste é a morte do Eu por uma experiência particular de desaparecimento. Parece-nos que a memória foi finalmente apagada, restando apenas nomes que não suportam a existência. Chama-nos atenção que, como o próprio Joyce aponta duas vezes nesse fragmento, não se trata exatamente da morte, mas de deixar a existência por uma espécie de abandono, esvaecimento, perda do caminho que o leva à vida e que o mantém vagando sem direção. É como se ele estivesse tão distante, esquecido em algum ponto do universo, que a existência não o alcançava.

A Teoria da Literatura tem sido atravessada por uma questão que nos parece profícua em seus desdobramentos e relações com a dissolução do eu do escritor e que nos parece permear as experiências de Stephen, no que diz respeito às dúvidas para com sua existência. Trata-se de uma preocupação dos críticos com a dissolução do sujeito no ato de escrita, que coloca em derrocada qualquer tentativa de encontrar a intenção, a significação ou o sentido *a priori* do texto. Barthes (2012 [1968]), em “*A morte do autor*”, está às voltas com a impessoalidade do texto, e afirma ser a linguagem que fala e que, por isso, não devemos procurar nenhuma origem no texto, a não ser que a própria linguagem seja a origem. Segundo Barthes, o autor se depara com sua própria morte e perde até mesmo seu corpo para dar vida à linguagem que fala por si mesma. Se antes da modernidade o autor era tido como predecessor do texto, sua origem, alguém que se

acreditava sofrer, pensar, viver com seu escrito, agora, ao contrário, o escritor nasce com o seu texto e está desprovido de um ser. O autor, na verdade, serve à crítica como fonte de interpretações. Ambos, tanto o autor quanto a crítica são abalados ao mesmo tempo. No lugar do autor, Barthes coloca o leitor como base da unidade de um texto, pois este seria responsável por reunir as múltiplas citações com as quais um texto se forma. Foucault (2011 [1969]), em *“O que é um autor”*, dá prosseguimento ao debate levantado por Barthes e afirma que o apagamento do autor se tornou um tema cotidiano que deve ser profundamente analisado. Com isso, propõe uma recolocação do autor no texto como uma função de seu desaparecimento. Assim, o autor passa a ser uma função delimitada por um vazio. De acordo com Foucault, a escrita, ao seguir as regras do significante, extrapola a sua regularidade, estando sempre em vias de transgressão. Dessa forma, a escrita passa para fora, abstendo-se da forma da interioridade, e portanto da noção de indivíduo que escreve intencionalmente de determinada forma. No lugar da interioridade, vemos uma exterioridade desdobrada. Trata-se de um constante desaparecimento do sujeito em prol da lei do significante, que funciona à mercê da intenção subjetiva. Tal desaparecimento do sujeito pode ser notado na falta de elementos ou características individuais daquele que escreve. Portanto, a marca do escritor é sua ausência. Não nos esqueçamos que a trajetória de Stephen, aqui focalizada, o leva ao nascimento do escritor enquanto artífice da palavra. Assim sendo, não nos surpreende que ele tenha se deparado com a possibilidade de seu desaparecimento. Como vimos com Barthes e Foucault, a ausência do autor é a marca da escrita moderna.

A origem está sendo colocada em xeque, já que o nome de Stephen não parece adequado ao lugar em que vive, levando-o ao sentimento de não existência. Tal sentimento relaciona-se com a derrelição. De acordo com o dicionário de filosofia de Hilton Japiassú (1993), em sentido religioso, a derrelição é o estado de abandono em que

se encontra o indivíduo. De acordo com Catherine Millot (2016), a derrelição tem relação com a morte que deixa o sujeito sem socorro, desprovido de recursos.<sup>5</sup> Nesse sentido, Stephen pensa: “Sem socorro! Sem socorro! Ele próprio, o corpo ao qual ele cedera, agora morria” (JOYCE, 2013, p. 112). Para Heidegger, a derrelição é o estado de estar jogado no mundo, abandonado a si mesmo, num mundo profundamente inautêntico. Enquanto sentimento de que o mundo é inautêntico, temos a seguinte reflexão de Stephen: “Ele tinha raiva de si mesmo por ser jovem, presa de impulsos tolos e nervosos, e também se zangava com a mudança de sorte que reconstruía o mundo ao redor em uma visão de esqualidez e insinceridade” (JOYCE, 2013, p. 73). Esse sentimento de desamparo é em Freud designado pelo termo *Hilflosigkeit*, que diz sobre o fato de ter perdido a ajuda, quando, por exemplo, a criança chama e ninguém responde ao seu apelo. A angústia seria uma proteção contra a aproximação desse *Hilflosigkeit*. Na medida em que Stephen sente “esquecido em algum ponto do universo”, vemos que a sua experiência se aproxima desta condição de desamparo e abandono por estar jogado no mundo. Em uma nota de rodapé de *A origem da obra de arte, de Heidegger (2010)*, o termo fica mais claro a partir da conjugação entre o *Da-sein e o Er-ignis*. Ambos os termos convidam a pensar na condição de liminaridade, ou seja, na existência que se dá entre-ser, numa existência que se dá na falta do ser. De acordo com Millot, Lacan usa o termo de Freud justamente para dizer do estado daquele que se confronta com a própria desapareição, ou seja, com a morte. Observamos que, em *Um retrato*, Stephen caminha para uma solidão cada vez maior, a partir da consideração do nome de Deus, e o seu próprio, em um lugar apartado, onde “o lugar do nada começava”, culminando na radicalidade do exílio.

---

<sup>5</sup> Trata-se da palestra de Millot durante o II Seminário de Estudos Literários da UFMG: Pensar a Literatura Incomparável e publicada na Revista da Escola Freudiana ano XXXV, nº 48.

Não podemos esquecer que as epifanias, tão caras a Joyce desde os primeiros textos em prosa, têm um caráter espiritual, místico, assim como a derrelição encontra seu contexto originário na mística e no discurso religioso. As epifanias surgem para Stephen como tarefa do escritor de recolher e colecionar preciosamente manifestações espirituais súbitas da vulgaridade do gesto ou da palavra, que se transformava em uma densidade absoluta de sentido, inefável, intransmissível, totalmente enigmática, sobre a qual Joyce funda a certeza de sua vocação (MILLOT, 1993, p. 146). As epifanias são resgatadas da fugacidade e da trivialidade e inseridas na narrativa como tentativa de simbolização em meio aos tecidos de dizeres que o texto oferece. Millot usa o termo *Ungrund*, caro à mística renana, para designar a função das epifanias de “fundamento sem fundo”, uma vez que se fundam sobre o vazio. A experiência comum entre Joyce e os místicos se dá por meio da epifania enquanto encontro com um real, em si mesmo opaco, resistente ao sentido e imposto de fora, numa estranheza radical com relação a tudo que foi vivido antes. De acordo com Millot (1993), um místico é aquele que tentará inscrever essa experiência no discurso religioso para lhe dar um sentido. No entanto, a particularidade da experiência exige a invenção de um dizer novo no seio do discurso onde se inscreve, mantendo assim a estranheza da experiência original. O místico e o poeta se assemelham na busca por esse novo dizer, que é criação de sentido através da metáfora, ambos fazendo apelo à simbolização forçada pela experiência do vazio. Blanchot, ao relatar uma experiência desse tipo sob o título de “cena primitiva” (no sentido de originária), diz da criança que foi presa de tal experiência: “Ele viverá de agora em diante em segredo” (BLANCHOT, apud MILLOT, 1993, p. 145). O segredo leva à confissão, e será a tarefa do escritor decifrar o enigma, escrevendo, na base do vazio, seu encontro com o real sem sentido.

## 2.2 O suplemento do nome

Como vimos, o apelo de Stephen ao nome não é suficiente para estabilizar o sentido de sua existência, nem adequado para nomear o ser, acionando, dessa forma, o suplemento. Na tentativa de encontrar sentido no nome, Stephen se depara com a falta de sentido e com a desestabilização de sua identidade, o que gera o encadeamento de significantes novos que reconfiguram sua existência. Veremos que o efeito do suplemento, em vez de fechar o sentido, gera uma instabilidade do significado do nome. A personagem, após andar até o limite do mar, escuta “uma voz além do mundo” chamar: “– Olá, *Stephanos*”. O nome *Stephanos*, com o qual ele é nomeado, significa guirlanda de flores. Na outra página, podemos ver o desdobramento do nome colocado em uma série: “– *Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!* (JOYCE, 2013, p. 160 e 161, respectivamente).

O desdobramento do nome próprio deriva outros três nomes parecidos, com pequenas variações entre eles: *Stephanos*, *Stephanoumenos* e *Stephaneforos*. Temos, nessas palavras em grego, o sentido de enfeites (guirlanda de flores) dos bois sacrificiais. O boi representa, na tradição católica, a mansidão e a obediência. O terceiro nome da série tem ressonância com o sentido do nome Stephen, quando se refere a Santo Estevão, primeiro mártir do cristianismo. No entanto, o nome Stephen é também uma referência ao *St. Stephen Green*, ou Jardim de Santo Estevão, junto à Universidade Católica de Dublin onde Joyce estudara (VIZIOLI, 1991). Então, entrevemos que o nome aqui pode estar se desdobrando mais em torno das flores do que em torno do sacrifício do santo. De qualquer forma, quando o nome é colocado em uma série, o seu sentido ressoa em novas direções possíveis, sem que haja um ponto de estabilidade da significação.

Deleuze (1998) afirma que a proliferação de nomes advém porque “o próprio nome designador tem um sentido que forma um novo nome”. Assim, “o sentido de n2,

ou seja, n3, deve ser designado por n4” (DELEUZE, 1998, p.32). O sentido de *Stephanos*, que o nome por si só não diz, seria definido por *Stephanoumenos*, que, por sua vez, convoca o nome *Stephaneforos*. A relação inadequada entre o nome e aquilo que a coisa é faz com que novos nomes sejam convocados como suplementos para a falta de propriedade do próprio nome. Dessa forma, a cadeia de nomes surge para tentar dar conta da falta de sentido que um nome sozinho não consegue designar. No entanto, em vez de restaurar o sentido, o suplemento traz a questão da indecidibilidade do sentido e da impropriedade do nome, apresentando um paradoxo na forma da pluralidade de nomes para nomear a mesma existência. O sujeito, então, é obrigado a ir além das oposições binárias divergentes que a duplicidade de seu nome lhe sugeria.

Acreditamos que o desdobramento do nome da personagem possa ser pensado como suplemento, ou seja, como adição de significantes de forma a constituir uma cadeia de nomes. Derrida fala do suplemento como algo constituinte da escrita, ao reler o *Fedro* de Platão. A discussão em torno da escritura se torna possível devido ao termo pelo qual ela é identificada no diálogo. Jacques Derrida (2005) explica que o termo *phármakon*, pelo qual a escritura foi apresentada como remédio contra o esquecimento, está sujeito a uma reversão de sentido, pois pode significar tanto veneno quanto remédio. O autor afirma que o *phármakon* é um suplemento, assim como a escritura.

A escritura como *phármakon* é apresentada por Thoth como “o saber que dará aos egípcios mais sabedoria, mais ciência e mais memória” (PLATÃO, apud SANTIAGO, 2001, p. 33). O rei Tamuz responde, revelando o sentido inverso por detrás da promessa, e afirma que, na verdade, “Este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória” (PLATÃO, apud DERRIDA, 2005, p. 49). Thoth fez a escritura passar por remédio, interrompendo, para as necessidades de sua causa,

a comunicação entre os dois valores opostos, quais sejam, remédio e veneno. Ainda de acordo com Derrida (2005, p. 51), “se o *phármakon* é nefasto, é que, como aquele do Timeu, ele não é daqui. Ele vem de outra parte, ele é exterior ou estrangeiro”. A escritura é nociva na medida em que ela se assenta sob marcas externas (*allogrion túpoi*). O “fora” da escritura é o signo da rememoração como suplência da memória. Ou seja, a escritura acrescenta sinais gráficos à memória como algo supostamente exterior a ela, que não faz parte da memória e que funciona como auxílio para a rememoração. Aquele que dispuser da *tékhnē* da escritura pode ausentar-se sem que as marcas físicas, espaciais e superficiais, dispostas sobre uma plaqueta, cessem de estar lá – ele pode esquecê-las sem que elas abandonem seu serviço. Por isso, a escritura possibilita uma rememoração graças às marcas externas, e não graças àquele que a aprendeu. Enquanto a memória é interior e se desenvolve presente a si na sua vida como movimento da verdade, ou seja, incluindo o representado que representa, o significante gráfico, por sua vez, ao reproduzir, ou imitar o significante vivo da memória, arrasta esta para fora de si mesma, afastando-a do que representa. Assim, a escrita acrescenta um suplemento à memória, mortificando-a no seu duplo “tipado”. O *phármakon* suplementa a memória, contaminando-o do exterior porque, de acordo com o diálogo de Platão, a escrita não faz parte da memória, mas apenas da rememoração. Platão sonha com uma memória sem falhas, que não necessitasse de suplemento. Este, por sua vez, enquanto auxiliar, apenas prejudica a memória, porque dá o poder de recitar sem aprender, sem a presença viva da memória. Dessa forma, os nomes acrescentados ao nome tido como original, Stephen, poderiam ser pensados como auxiliares que, embora busquem suplementar o sentido do nome, acabam por acrescentar sentidos externos, supostamente não originais.

No *Glossário de Derrida* (1976) organizado por Silviano Santiago, temos que o suplemento é a adição de um significante para suprir uma falta de significado que leva ao excesso que, por sua vez, impede qualquer identificação através de oposições binárias. Assim, a lógica do suplemento vem acrescentar representações e colocá-las em cadeia, de forma que, em vez de fechar o sentido, desestabiliza-o. Acreditamos que o nome próprio de Stephen, sendo colocado em uma série de nomes semelhantes, tenha feito com que o sentido de sua identidade fosse recolocado a partir de uma nova lógica. A presença da mulher-pássaro, bem como da imagem de uma “forma alada voando acima das ondas”, participa da nova configuração do sentido do nome, não mais relacionado à morte de um santo, ou ao sacrifício da vida religiosa, mas à vida livre, sempre renovada pela função artística (JOYCE, 2013, p. 161). O sentido principal do suplemento aí é o de acrescentar novas representações. Dessa forma, vemos nascer uma nova identidade, a partir do desdobramento do nome próprio da personagem.

Da mesma forma que a memória lança mão da escrita para sobreviver em representantes gráficos, o nome também funciona como algo que sobrevive após a morte: (...) “passaram como fantasmas mudos atrás do véu dos seus nomes. Todos tinham morrido; todos tinham sido julgados” (JOYCE, 2013, p. 123). De acordo com Evando Nascimento (2000, p. 32), o nome “sobrevive e ultrapassa o nomeado, para além do momento de sua inscrição, após sua morte”. Entendemos, portanto, que o tema do nome próprio está intimamente relacionado com a questão da sobrevida. Afinal, a desestabilização do sentido do nome também produz uma morte, a morte de um sentido anterior, em prol do nascimento de novo sentido. Não se trata apenas do que afirma Derrida (2002), por ocasião de sua leitura de Benjamim, na qual a sobrevida é entendida como continuação da vida, mas como vida após a morte. A vida é pensada para além da corporeidade orgânica, como espírito ou história. Aqui, vamos ver que o nome, além de

possibilita a continuação da vida em sua função de suplemento, vai também criar nova vida.

A morte vivida, ultrapassada e vencida pelo nome, possibilita também a recriação em forma de fantasmas, uma morte que deixa rastro de uma presença que se configura como vestígio de um apagamento. A falta de sentido do nome e a desestabilização da vida de Stephen dão lugar à criação de um novo ser. O nome próprio em Joyce nos leva a considerar a precipitação da existência, a abertura do lugar de criação (abismo, *Khôra*, deserto), a partir de um deslocamento metonímico que leva a linguagem para além do cognoscível. O sujeito sai de si mesmo, se perde e encontra um novo ser, dando lugar ao artista no acontecimento que é essa experiência.

O que vemos como correlato do suplemento que desdobra o nome é o desejo de se libertar da ordem católica, deslocando-se indefinidamente: “Em seus pés ardia uma ânsia de perambular, de partir para os confins da terra. Adiante! Adiante! Adiante!, seu coração parecia gritar” (JOYCE, p. 162). A conjugação dos dois nomes aparentemente opostos, “Stephen” e “Dedalus”, desloca tanto um quanto o outro em direção a uma nova configuração da identidade de Stephen. Logo em seguida à série “*Stephanos, Stephanoumenos, Stephaneforos*”, o personagem, contraído de terror pelo mistério do corpo, é chamado novamente: “*Stephanos Dedalos*”. Conclui, ao ver uma forma alada voando acima das ondas: “Agora mais do que nunca seu estranho nome lhe parecia uma profecia. Tão imemorial parecia o ar morno e cinza, tão fluido e impessoal o seu humor, que todas as eras eram a mesma para ele.” (JOYCE, 2013, p. 161). O nome, ouvido na língua grega, então, revela a Stephen a abertura de linhas de fuga, não apenas geográficas para além dos limites do mundo, mas como possibilidade de criar o novo, como um “artífice reforjando em sua oficina, da matéria morosa da terra, um novo ser, volante, impalpável” (JOYCE, 2013, p. 162). As características deste novo ser estão em

consonância com o processo que lhe deu origem. O encadeamento dos nomes, assim como o movimento de transformação implicado aí, só poderia inaugurar um ser impalpável, porque veloz, e claro, volante, que não é fixo, que voa ou tem a capacidade de voar.

### 2.3 A sobrevida

Essa função de criação do nome assemelha-se à criação artística que Stephen compara com a criação divina: “O artista, como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além do seu trabalho, invisível, refinado para fora da existência, indiferente, lixando as unhas” (JOYCE, 2013, p.205).

Novamente aqui um pensamento de Stephen sobre o que existe para além do mundo. De um lado, a existência e tudo que pode ter lugar no mundo. Para além da existência, Aquele que, retirando-se para os confins do mundo em uma posição de invisibilidade e indiferença, originou o mundo através de seu “trabalho”. Não nos esqueçamos de que o nome já tinha sido levado a esse lugar apartado, por ocasião da passagem do livro de geografia. Mas também não nos apressemos em concluir sobre o lugar reservado a Deus por Joyce em *Um retrato*. Tomemos, então, o fragmento citado acima e a passagem sobre o livro de geografia para interrogar de que forma esse lugar reservado a Deus-artista, ao mesmo tempo lugar do todo do universo e do nada para além das bordas do universo, para fora da criatura, poderia mobilizar Stephen em direção a uma nova vida de artista autoexilado. Como nos alerta Sérgio Laia sobre o trecho citado acima, “trata-se, por conseguinte, não só de forjar, mas também de se retirar do que é criado [...]” (LAIA, 2001, p. 66). Chama atenção o fato de que Deus se retira de sua criação, e lembramos aqui que Stephen também se vê diante da função de criar sua raça, retirando-se, para isso, de seu país.

É importante ressaltar que Deus é tomado de várias formas variadas, no decorrer de *Um retrato do artista quando jovem*. No sermão sobre o inferno, por exemplo, em meio à temática do pecado, Deus é temível, impiedoso, que exila o pecador para longe de Tuas vistas. Porém, mesmo aí, percebe-se o efeito de isolamento provocado. Ou Deus está isolado ou provoca um isolamento. Ao final do livro, veremos que, ao ser conjugado com o lugar do pai, Deus não mais será fonte de medo. Procuraremos deslindar esse ponto no terceiro capítulo.

Nos seus ensaios sobre o nome, especificamente *Salvo o nome* (1995), Derrida (1995, p. 61) reflete sobre a criação divina que abre uma “impassibilidade, insensibilidade superaguda”, que propomos aqui comparar com a posição de Deus refinado para além de sua criação, que verificamos em Joyce. Perguntamos de que forma a função de criação pode ser entendida, a partir dessa posição atribuída a Deus em *Um retrato do artista quando jovem*, a partir da leitura de Angelus Silesius, por Derrida, que empreende uma discussão que permeia ao mesmo tempo questões como a paz mundial, o novo direito internacional, a hospitalidade, e a perspectiva da criação divina em Angelus Silesius.

Retomemos aqui a reflexão derridiana a cerca do que Angelus Silesius escreve: “Vai aonde não podes ir”. Deus se perde na criação expropriante, abandonando-se, indo além de si mesmo. O lugar no qual é impossível ir é justo onde Deus pode estar, em sua indiferença pelo outro que ganha lugar nesse movimento de criação. A indiferença à qual se refere Derrida é a indiferença que permite que esse outro possa ser qualquer um. Esse movimento de desprendimento de si mesmo dá lugar a qualquer outro:

“O outro é Deus ou qualquer um, precisamente, uma singularidade qualquer, a partir do momento em que qualquer outro é qualquer outro. Pois o mais difícil, ou até mesmo impossível, habita aí: aí onde o outro perde seu nome ou pode mudá-lo para se tornar qualquer outro. Passível

e impassível, a *Gelassenheit*<sup>6</sup> se exerce em nós, ela é exercida nessa indiferença pelo outro qualquer” (DERRIDA, 1995, p. 62)

A impassibilidade seria capaz de vibrar com tudo justamente por causa dessa indiferença com relação ao que vem a ser o outro que toma lugar a partir da criação expropriante. Isso quer dizer que qualquer outro pode advir aí, e não que haja uma insensibilidade. O amor e a hospitalidade também estariam situados deste processo, uma vez que, na perspectiva derridiana, o desprendimento de si próprio não é prioridade de Deus. O amor e a hospitalidade, por esse viés, dão lugar a qualquer outro, e nisso reside a indiferença que não é pura insensibilidade. Podemos dizer que há aí uma insensibilidade com relação ao que veio a ser o outro, ou seja, com os atributos que diferem os vários outros possíveis, mas não insensibilidade com o outro. Atentemos para o fato de que, na transformação de Stephen em direção à vida artística, nenhuma característica é tomada como própria, a não ser a natureza mutante, criadora e impalpável, ou seja, sempre nova que, a nosso ver, aponta para um outro que justamente pode ser qualquer outro a cada momento.

Sobre a invisibilidade, Derrida (1995, p. 62) assinala, através do amor envolvido na *Gelassenheit*: “Amar mesmo a invisibilidade que mantém o outro inacessível” (...) “Um amor sem ciúme que deixaria ser o outro” (...). Assim, a invisibilidade e a indiferença são índices da criação divina, artística ou de qualquer um que, a partir de um abandono de si mesmo, deixa lugar ao novo, ao diferente. Percebemos, dessa forma, que uma transformação pode ter lugar nesse processo, uma vez que o outro criado toma o lugar do criador. O criador deve ser excluído, abandonado, para dar lugar ao novo ser. Ora, podemos observar em *Um retrato*, tanto a questão da criação quanto do abandono de si mesmo. Aqui, o lugar de Deus, comparado ao lugar de Stephen, não é tanto aquele

---

<sup>6</sup> Na Mística o termo significa desprendimento, e em Heidegger, disponibilidade em deixar que o outro seja o que é em toda a sua incerteza e mistério.

do Deus ciumento que separa os homens em línguas diferentes, impossibilitando a unidade. O Deus artista promove tanto a hospitalidade quanto a transformação do ser em qualquer outro. O artista cria, na medida em que se abandona, possibilitando que seja sempre outro. Independente de quem ou o que venha a ser inaugurado, esse será sempre radicalmente outro, ou seja, inacessível, invisível, e é acolhido enquanto tal tomando o lugar do artista criador. Na medida em que o artista autoexilado é também um andarilho, “volante”, “impalpável”, ele está sempre em movimento, numa transformação incessante. A invisibilidade se relaciona, então, à propriedade inacessível do que foi criado. Estaria em questão, na nossa perspectiva, a transformação de Stephen em outro que não ele mesmo, através do abandono de si. Essa abertura ao outro qualquer e inacessível seria a condição para o nascimento do artista autoexilado? Vemos que não se trata apenas da criação do artista, pois o próprio artista enquanto tal é marcado pela prerrogativa de poder criar. A insensibilidade e a invisibilidade marcam a impessoalidade do humor de que fala Joyce no momento em que Stephen escuta o seu nome como profecia da vida de artista e que faz com que todas as eras sejam a mesma para ele: “Tão imemorial parecia o ar morno e cinza, tão fluido e impessoal o seu humor, que todas as eras eram a mesma para ele” (JOYCE, 2013, p. 161). O artista pode ser muitos ao mesmo tempo, e em lugares diferentes, na mesma medida em que não tem nenhuma característica que o marque enquanto indivíduo circunscrito a determinado humor, idade ou personalidade. Vemos que, aí, também estão em jogo a memória e a questão do tempo, afinal, o ar parecia imemorial e as eras eram as mesmas para ele.

#### **2.4 A morte da mãe ou a escrita matricida**

Ao apontar, na obra de Joyce, uma tendência à denegação, Derrida (2013, P. 95) também sugere uma morte não acabada, que deixa um rastro na forma do fantasma da

mãe assassinada – esta seria a maternidade impossível de matar. A denegação, em Joyce, é dada desde a origem, vinculada à fantasia, ou desejo inconsciente de matar a mãe. A morte da mãe é também um infanticídio ou negação do fato de ter nascido. Porém, mesmo com a morte, algo persiste como espectro da maternidade, que nega a morte e coloca o matricídio como impossível de se realizar completamente. Assim, a escrita de Joyce, marcada por esse matricídio, desenvolve um complexo sistema linguístico de formação de metonímias e metáforas, que encerra um labirinto sem volta. Esse sintoma joyceano revela a verdade se traindo, enganando, como sintoma da denegação da morte da mãe. Vê-se claramente que, apesar da morte, algo subsiste do outro lado. Perguntamos se o fantasma da mãe que persiste na maternidade, que não se pode matar, estaria em relação com esse dilema de Stephen com a morte e com o além-morte. Dessa forma, vemos se repetir em Joyce a morte que não faz desaparecer, mas antes cria o rastro de um apagamento, tanto na morte do eu quanto na morte da mãe. Afinal, o matricídio também é um suicídio. A questão de Joyce com o fantasma, ou com aquilo que sobrevive ou é criado através da morte, marca tanto a questão do nome quanto a do exílio. Afinal, o nome é um dos sobreviventes à morte, e, segundo Derrida, a denegação do assassinato da mãe, tão presente na consciência moral de Stephen em *Ulysses*, teria como corolário o complexo sistema linguístico criado por Joyce, que praticamente se configura como um exílio sem volta. Tal exílio, que se dá somente no contexto literário, ocorre porque o jogo de metáforas e metonímias que criam novos sentidos sempre por serem descobertos engaja o leitor em uma busca sem fim.

Seguindo a jornada de Stephen em *Ulysses*, vemos, logo no primeiro capítulo, a sombra que o persegue em forma de acusação, e entendemos porque ele veste luto.

Mulligan, o amigo com quem ele divide a estada na Torre Martelo, lhe diz:

“\_ 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 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...” (JOYCE, 2012, p. 100).

Stephen se recusou ao último pedido da mãe, e agora que ela está morta, ele vive com o remorso por não ter ajoelhado e rezado em seu leito de morte. Isso faz com que os pensamentos sobre a mãe morta, seu hálito de cinzas úmidas na mortalha, retornem para Stephen em sonhos e visões, como um fantasma que não descansa:

“Em um sonho, calada, viera-lhe ela, o corpo gasto na mortalha larga exalando um odor de cera e de jacarandá, seu hálito curvado sobre ele com mudas palavras secretas, um vago odor de cinzas úmidas” (JOYCE, 2012, p. 106).

Aqui, vemos o retorno após a morte, a presença do fantasma da mãe que insiste em acompanhá-lo durante vários momentos de *Ulysses*. Em *Circe*, quando a mãe aparece para Stephen sob a aparência da morte, ela clama para que ele se arrependa: “(Com olhos ardentes) Arrepende-te! Ah, o fogo do inferno!” (JOYCE, 2012, p. 833). Chama atenção a aparência da mãe corroída pela morte, “rosto gasto e desnarizado”, “suas órbitas ocas contornazuladas em Stephen” (JOYCE, 2012, p. 831). Além da culpa que May Dedalus parece querer imputar a Stephen, vemos que ela também traz consigo os sinais da morte, de quem já iniciou o processo de decomposição. Ela diz para Stephen: “Um dia eu fui a bela May Goulding. Estou morta” (JOYCE, 2012, p. 832). Para entender a relação com a mãe morta, Derrida nos oferece uma leitura que passa pelo matricídio que não se realiza por completo, pois faz persistir o fantasma da mãe, que não é possível matar. Porém, antes de apresentar o pensamento de Derrida, recapitularemos a representação da mãe por Joyce.

O diário de Stephen, ao final de *Um retrato*, demonstra que o vínculo entre Stephen e sua mãe está longe de se romper, já que a mãe de Stephen arruma suas coisas,

o que supõe um controle sobre suas ações e objetivos: “Mãe ajeita minhas roupas novas de segunda mão. Ela diz que agora reza para que eu aprenda em minha própria vida, longe de casa e amigos, o que é o coração e o que ele sente” (JOYCE, 2013, p. 241). Há aí, segundo Diane Stubbings (2000), uma incapacidade de romper eficazmente o pré-édipo, o que assombraria Stephen, em *Ulysses*. A mãe estabelece as condições em que a gaiola pode ser violada. Stephen sai da Irlanda mas leva a mãe consigo. Ms Dedalus toma o lugar da autoridade da casa e a ênfase nas regras da mãe suprime a autoridade do pai.

No jantar de Natal, em *Um retrato*, vemos a mãe de Stephen como mediadora da discussão entre a Sra Riordan e Sr Dedalus: “Por amor e misericórdia de tudo que é mais sagrado, não vamos discutir política justo no dia de hoje” (JOYCE, 2013, p. 40). Ms Dedalus não apresenta nenhuma convicção própria para manter a paz e principalmente para proteger o seu filho das subversões da autoridade religiosa que Simon Dedalus acusa. É nesse jantar que a mãe de Stephen o insere na tradição familiar e religiosa. O seu papel é assegurar que o filho siga as tradições. Stephen dá passos na consolidação da relação com a mãe, e assim também está se aproximando dos valores cristãos que ela deseja lhe transmitir. Sobre a função da mãe de assegurar a continuidade da tradição, Ms Dedalus clama para que Stephen faça seu dever de Páscoa. A participação da mãe na cultura não é dar o nascimento às crianças, mas é preparar o batismo delas. E, assim, Ms Dedalus vê a rebelião do filho como falha própria e ameaça queimar seus livros.

No artigo *The Night Watch (over “the book of himself”)*, Derrida (2013) faz um prefácio da obra de Jacques Trilling, *James Joyce ou l’écriture matricide*, partindo da ideia de que a inevitabilidade ou fatalidade do matricídio, para aquele que escreve, como por exemplo Joyce, dá lugar à tentativa de operar uma distinção entre a mãe e a maternidade. Ao mesmo tempo inevitável e impossível, tal operação é uma aporia que, longe de conter o desejo matricida, motiva-o e exacerba-o. A conjunção da

impossibilidade com a necessidade condena o desejo a uma impotência, mas, ao mesmo tempo, à repetição da tentativa de matar a mãe na escrita. Perguntamo-nos se, no momento em que Stephen “ergue o pau de freixo alto com as duas mãos e arrebenta o candelabro”, em meio à alucinação com a mãe, em *Circe*, não se trata aí de uma tentativa de acabar com ela. (JOYCE, 2012, p. 834). Observa-se que, após essa explosão de Stephen, que também grita “*Non serviam!*”, a imagem da mãe some e não retorna mais no capítulo.

De acordo com Derrida, Jacques Trilling faz uma revolução com a revolução da psicanálise, pois prefere o matricídio ao Édipo e desconfia do cânone e da normalidade consensual, indo além do nome do pai, da ordem simbólica e do parricídio. O gesto decisivo do autor da obra que Derrida está prefaciando, e que também carrega as marcas da escrita matricida, é a tentativa de distinguir, com uma linha infinitamente fina, a mãe e a maternidade. Uma vez feita essa distinção, o desejo matricida persegue aquele que sonha em acabar com a mãe, embora a maternidade nunca possa ser aniquilada. Assim, pode-se acabar com a mãe, mas não com a maternidade da mãe, que sobrevive em sua propriedade fantasmática. A maternidade desafia o matricídio, como um expectador que nunca dorme.

Trilling define a mãe real como útero da mãe e a maternidade como a inelutabilidade do nascimento, a hora marcada sempre já inscrita. De fato, é possível substituir um útero por outro, mas expurgar o nascimento, a dependência de uma data originária, é impossível. A maldição do nascimento confessa que algum mal ou coisa amaldiçoada teve lugar sem possibilidade de remissão, mas o desejo de expurgar o mal condena a uma denegação, pois não se pode querer não ter nascido. O exorcismo e a negação do assassinato da mãe se configura como uma denegação. Como o suicídio, o matricídio se sustenta na contradição, e por isso as tentativas repetidas de assassinato na escrita. A maternidade protege a mãe, porque promove uma indiscernibilidade e uma

impossibilidade lógica. A impossibilidade, que é também a única possibilidade de ter acesso à experiência da existência, é contestar ou mesmo confirmar a contingência do ter nascido, que pressupõe alguma denegação, através da virtualidade do não ter nascido. A experiência do “eu existo” é medida contra a “eu devo não ter nascido”. Assim, a negação do nascimento é um pressuposto na afirmação da existência, e a maldição não é sobre o ser, mas sobre o nascimento. Para ser é preciso nascer, como nos fala Safaa Fathy: é preciso ser precedido, e aí se encontra a questão da precedência, do ancestral.<sup>7</sup> Não nascer não corresponde a não ser. Mas antes, um nascimento por si próprio.

Derrida nos lembra a frase de Freud: *Im want to be my own ancestor*. (DERRIDA, p. 93). Fathy questiona se o ato da escrita não seria uma forma de tentar um ato de nascimento sem a maldição, e perguntamos se a escrita matricida não seria também a escrita que quer se abster das origens, em busca da soberania. Fazer de alguém um novo ser, refazer a si próprio por si próprio, limpando qualquer traço da primeira fabricação, seria a busca por trás da tentativa de assassinato da mãe, enquanto supõe o aniquilamento da origem, mas não a morte do ser. Assim, o matricídio seria o recurso para erradicar todas as marcas de dependência, num desejo impossível por auto-suficiência e auto-identidade. E, ao mesmo tempo, implica o nascimento de um jeito diferente, sem o ideal da origem.

Quando o fantasma é matéria da escrita, essa morte deve ser constantemente negada para se ter acesso ao nascimento, como se gostaria. Aqui encontramos mais uma vez a denegação, que pode ser verificada em Joyce, de acordo com Derrida, nos paradigmas, ilustrações, sintomas e verificações da verdade. Uma verdade que se trai no sintoma, uma traição da verdade que se revela enganando. Essa forma de discurso pela

---

<sup>7</sup> Trata-se de uma entrevista da filósofa Safaa Fathy concedida à Lucia Castelo Branco, publicada na Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 22, n. 1 e 2, p. 24-31, jan./dez. 2015.

denegação da verdade seria, em si, matricida. Um dos exemplos em Joyce poderia ser sua negação da Irlanda, ao se exilar, mas ao continuar escrevendo sobre a Irlanda. Na escrita, os efeitos da traição da verdade são sentidos nas intrincadas operações de metáfora e metonímia que, por serem tão ricas, arriscam-nos a não mais retornar, fazendo-nos perder em abismos. Essa matriz é sem retorno, e, para Derrida, só existe exílio sem retorno no meio da escrita, como o exílio de Joyce.

Derrida chama atenção para a importância dos nomes próprios na dramaturgia matricida. O nome próprio funcionaria como auxiliar de memória, enquanto insignificante, sem significado, aleatório, comportando uma marca pré-semântica, que poderia causar um treino de memória. Esse auxílio para memória estaria ligado à maternidade mais que ao nome do pai ou da mãe. A assinatura teria uma semelhança com a maternidade, na medida em que é definida como um traço que não pode ser separado do singular ato ou gesto datado, insubstituível como um corpo. Este seria o caso dos escritos dignos do nome, como os de Joyce. A assinatura comporta o lugar do traço que não pode ser substituído, assim como a maternidade não pode ser substituída, porque já inscrita como inelutabilidade do nascimento.

Ao separar a mãe da maternidade, Derrida aponta não apenas a fatalidade da maternidade através do nascimento, mas também realça a possibilidade de substituição da mãe enquanto útero. Dessa forma, duas lógicas são concluídas da leitura do livro de Jacques Trilling sobre a escrita matricida em Joyce. Uma delas, clássica, extraída do próprio *Ulysses*: Freud e Lacan afirmam que a paternidade é uma ficção legal, enquanto a mãe seria insubstituível, única, um objeto da percepção como o útero. A segunda lógica tomaria a mãe no mesmo regime da paternidade, ou seja, uma inferência racional, possível de substituição, como uma especulação ou uma construção simbólica. Em *Ulysses*, o próprio Joyce nos ajuda a pensar a mãe como um dado certo: “a única coisa verdadeira

da vida” (JOYCE, 2012, p. 129), e ao mesmo tempo “genitivo subjetivo e objetivo” (JOYCE, 2012, p. 129). Ou seja, a mãe é um dado certo, objetivo, e também um dado da especulação subjetiva. Vemos, portanto, que a segunda lógica encontra ressonâncias em Joyce, embora de uma forma contraditória, porque a mãe não deixa de ser também insubstituível, uma vez que o amor de mãe é “única coisa verdadeira da vida”. A aporia a que leva a distinção entre mãe e maternidade abre a possibilidade de que a mãe se desdobre em maternidade, esta sim, insubstituível, como a data marcada do nascimento. Perguntamos, então, se não se traria aí da maternidade, e não da mãe, como dado objetivo, enquanto o dado subjetivo, porque passível de substituição, seria a mãe. Se a mãe é objeto de cálculos, suposições, projeções e fantasmas, ela também se torna objeto de uma ficção legal. De acordo com Derrida (2013, p. 100), a determinação da maternidade pela figura da mãe faz com que a mãe seja alvo de especulação e fantasmas, colocando-a lado a lado com a paternidade. As duas lógicas se cruzam. Separar a mãe da maternidade é urgente, necessário, mas também impossível, na medida em que a maternidade é pensada como maternidade da mãe.

Embora a maternidade esteja ligada à mãe, uma não se reduz à outra. Mas o que de fato seria uma mãe sem a pressuposição da maternidade da mãe? E, ao mesmo tempo, como definir a maternidade da mãe, uma vez que ela é a essência da mãe, separando-a da mãe? Assim, a tentativa de distinção entre a mãe e a maternidade vai se tornando quase impossível. Mas, se o assassinato da mãe é sempre frustrado, repetido e perseguido, é porque há os dois, a mãe e a maternidade. Isso faz com que Derrida (2013, p. 101) chegue à hipótese de um nada como diferença entre a mãe e a maternidade: o nada do fantasma que faz com que o retorno à cena do crime repita-se muitas vezes, na tentativa de matar o que já foi morto, mas ainda sobrevive. A maternidade, como fantasma da mãe, resta infatigável, vigilante.

Acabar com a maternidade da mãe seria como matar o próprio nascimento. Aqui, o suicídio se liga ao dar-se nascimento. Uma vez que o ser depende do nascimento, não podemos nos abster dele, mas se alguém consegue matar o próprio nascimento, o que lhe resta é a auto-partenogênese da escrita. Assim, seria possível que alguém desse vida a si próprio para se refazer, e ser, como Joyce almejava, pai e filho de seu trabalho. A escrita matricida, então, encontra o seu sentido, na medida em que se liga ao suicídio, mas não como tentativa de acabar consigo, antes como tentativa de dar-se uma nova vida a partir de si mesmo, em uma soberania que descarta o outro, os ancestrais, a mãe e o pai.

Ainda sobre o matricídio na escrita, Derrida aborda-o como relacionado a uma questão judia. Eliminando a origem, o sujeito fica sem possibilidade de retorno, sem moradia. A mãe de Stephen, ao insistir com o filho para que ele faça o dever de Páscoa, ou em outros momentos em que fica clara a sua função de garantir a manutenção das tradições, é comparada com a mãe judia. A fantasia de controlar a própria pré-história é relacionada então com o judaísmo e essa questão é revertida para um sintoma da cultura em geral, num romance sobre a Irlanda. Não se trata de um tratamento racial, mas implica uma falha na auto-presença que estimula a produtividade cultural. Trata-se de estar no exílio sem possibilidade de retorno, numa condição de desapropriação, porque o ponto de origem, ou lugar de partida, desapareceu. Assim, Derrida toma Joyce numa inscrição hebraica, negando as diferenças entre o judeu e o homem irlandês, e esquecendo-se do fato de que, na *Odisseia*, Ulisses volta seguro para casa, em Ithaca.

A presença da mãe morta assombrando Stephen em *Ulysses*, portanto, de acordo com essa leitura possibilitada pelas contribuições de Derrida, está relacionada com a pulsão para a escrita que coloca o sujeito em posição de interrogar o nascimento como se houvesse uma maldição na maternidade. Stephen luta para matar a mãe, que insiste em retornar colocando em cena uma tentativa de distinção entre a mãe que morre e a

maternidade que assombra o sujeito como uma espécie de espectro sempre vigilante. Essa condição está relacionada com as criações culturais influenciadas por questões judias com a mãe e também com a questão do exílio, uma vez que nega a origem, estabelecendo assim um nascimento por si próprio, através da escrita.

### 3 A BUSCA PELA COMPOSIÇÃO DO LUGAR DO ARTISTA

#### 3.1 A composição da memória

O caminho de Stephen rumo à vida artística no exílio é permeado por sensações de pressentimento que ligam *flashes* de memórias do passado e expectativas do futuro. Na passagem a seguir, temos um exemplo que irá se desdobrar no decorrer do livro:

“Ele queria encontrar no mundo real a imagem insubstancial que a sua alma tantas vezes contemplara. Ele não sabia onde procurá-la nem como; mas a premonição que o instigava lhe dizia que aquela imagem o encontraria sem necessidade de qualquer ação conspícua de sua parte. Eles se encontrariam calmamente como se já se conhecessem e tivessem marcado o encontro, talvez em um dos portões ou em algum lugar mais secreto” (JOYCE, 2013, p. 71).

Nessa passagem, Stephen está às voltas com uma imagem que ele tem a impressão de já ter encontrado anteriormente. Mas não consegue identificá-la, pois é uma imagem sem substância. É como se a memória fosse apenas um rastro, a marca de um acontecimento que não diz o que foi o acontecimento. Ainda assim, mesmo sem saber do que se trata, presente e deseja encontrar essa imagem no mundo real. Vemos que Stephen está às voltas com algo obscuro, que ele não tem como representar, semelhante à imagem que Sigmund Freud viu na garganta de sua paciente em seu famoso sonho da injeção de Irma. Nas “extensas crostas cinza-esbranquiçadas sobre algumas notáveis estruturas crespas” que Freud vê no fundo da garganta de Irma, a única coisa reconhecível, ou seja, a única referência concreta é que, “evidentemente, estavam modeladas nos cornetos do nariz” (FREUD, 1972 [1900], p. 115). Na imagem que Stephen procura no mundo real, não temos nada muito objetivo, e a única referência a partir da qual ele poderia se orientar é a ideia de um portão ou lugar secreto onde tal imagem apareceria. A busca de Stephen se dará como tentativa de reconstituição da memória que se apresentou falha, de forma

que no futuro, o acontecimento que teve seu lugar marcado no passado, ganhará vida. Acreditamos que aí a questão gire em torno de uma tentativa de reconstituição da memória. Há algo do passado prestes a se atualizar, porém, não se sabe o quê, pois a “imagem insubstancial” é apenas o contorno de um vazio, um embaralhado de traços.

A hipótese de que a imagem sem substância, enquanto testemunha de que algo aconteceu no passado, marque o lugar de algo que vai se configurar no futuro, é complementada pela ideia de arquiescrita no pensamento de Derrida. Nesse pensamento, temos a ideia de que qualquer coisa que se inscreve deixa um rastro como aquilo que será a própria realidade da coisa, que não se deixa apreender na oposição presença/ausência. Se não é presença nem ausência, podemos pensar nessa arquiescrita, ou seja, no rastro de uma inscrição arcaica, como um lugar do entre dois, a distância limitada por contornos, funcionando apenas como diferença. Assim, como nos diz Derrida (1971, p. 24) o sentido deve esperar ser dito para que seja constituído, já que, desde a origem, só temos o rastro. Veremos que não há um sentido único e pré-determinado dessa “imagem insubstancial”, que ganhará diversos sentidos sempre inacabados ao longo de *Um retrato do artista*.

No pensamento de Jacques Derrida, o conceito de memória está calcado na noção de traço. O traço sugere a precariedade, não é fixo porque se inscreve e se apaga de um só golpe. A simultaneidade de inscrição e desaparecimento poderia ser pensada em termos de marcas do apagamento, ou seja, como vestígio. O vestígio funciona como marca de algo que esteve ali e deixou um rastro. Trata-se, portanto, de rastros e não de imagens bem delimitadas e identificadas. A memória derridiana é uma relação entre vestígios que apontam para possibilidades de se imaginar o que teria estado ali. Sendo assim, não é possível resgatar o passado, mas apenas constituí-lo de uma nova forma, a cada vez. É no futuro que o passado será elaborado, sempre na perspectiva de uma promessa, de algo por vir. Passado, presente e futuro sendo, dessa forma, simultâneos. (NASCIMENTO e

GLENADEL, 2000). É assim que entendemos também Stephen, quando ele, ao associar a lembrança do passado e o pressentimento do futuro, começa a entender os sentidos e os segredos do comportamento da criadagem cochichando e de seu pai quando conversava com o Tio Carlos de costas para a lareira. É como se tudo, a partir daquela cena, ganhasse um significado retroativo que também prevê o futuro:

(...) “pensar naquela casa depenada e sem vida onde eles agora teriam que morar, tudo isso deixava seu coração pesado: e novamente uma intuição ou pressentimento do futuro chegou até ele. Ele entendeu também por que o pai frequentemente se postara sobre o carpete da lareira com as costas para o fogo, falando alto com o tio Charles, que o instava a sentar-se para jantar” (JOYCE, 2013, p. 72).

A definição derridiana de *différance* sugere essa relação de complementaridade entre o passado e o futuro no sentido de uma função de temporização:

“A *différance* é o que faz com que o movimento da significação seja apenas possível se cada elemento dito presente, aparecendo na cena da presença, se relacionar com outra coisa diferente dele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e logo se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro” (NASCIMENTO, 2004, p. 56).

Assim, um acontecimento do passado só terá um sentido se for relacionado a algo diferente dele próprio que faz a ligação com um elemento futuro. O pressentimento do futuro é mobilizado pela marca do que já passou sem, no entanto, ter sido registrado de forma acabada. Somente no futuro a significação de algo passado pode se dar, e por isso o futuro é acionado. Veremos, a respeito da imagem insubstancial que Stephen contempla, o processo aberto de significação, deslizando de relação em relação.

A imagem sem substância se desdobrará na busca interminável de Stephen por algo que está sempre mais além. A primeira configuração que essa imagem recebe é feminina, e tem origem na imaginação de Stephen em torno de Mercedes de “*Conde de Monte Cristo*”. Hugh Kenner (1993, p. 99) entende que a ligação entre os sonhos de Stephen menino e “*Conde de Monte Cristo*” se dá a partir da “fantasia do exilado que

volta para vingar-se”. O elemento da vingança não fica muito claro no livro, mas, de fato, o retorno triunfal de um homem que esteve exilado parece mexer com o personagem, como se ele estivesse esperando por tal chegada, ou como se ele mesmo estivesse prestes a aparecer, transformado.

Stephen erra junto aos limites territoriais (o cais, a alfândega, o mar) em uma busca louca pela Mercedes em outra Marselha, “como se de fato procurasse algo que lhe escapava”(JOYCE, 2013, p. 73). Essa outra Marselha está associada também a um possível lugar onde encontrasse uma rosa que fosse verde. Assim, vemos a inscrição embaralhada em sua memória, forçando Stephen a uma busca na realidade externa. Ele varre a cidade em busca dessa imagem, mas chega descontente até o limite territorial imaginando-se “numa outra Marselha”. Parece-nos, portanto, que a decisão pelo exílio já se encontra pré-configurada para Stephen desde o primeiro capítulo do livro, relacionado com a busca de um lugar e de uma pessoa que estivesse sempre mais além do que ele pôde ir. Vemos que, nesse sentido, é como se Stephen já se considerasse um exilado que não tem acesso a determinadas pessoas e a lugares especiais, idealizados.

Mercedes será desdobrada na prostituta, fazendo Stephen cair em pecado, o que será sua passagem para o inferno, talvez um corolário da outra Marselha. Mas entre Marselha e o inferno, Stephen vai até a cidade de Cork onde encontra a inscrição da palavra *Foetus* numa carteira do anfiteatro da escola, o que mexe com a sua memória, uma vez que ele encontra no mundo real algo que ele imaginava estar apenas em seu espírito: “Chocava-o encontrar no mundo exterior um traço do que tinha julgado até então ser uma doença individual e brutal do seu próprio espírito” (JOYCE, p. 102). Vemos, nessa passagem, assim como na busca por Mercedes, uma correspondência entre o que se passava em seu espírito e o mundo externo. Ram Mandil (2003, p. 100) entende o trecho como uma verdadeira dissolução entre dentro e fora. Mas podemos ver, além disso, que

a visão da palavra tem o poder, não apenas de dar vida concreta aos seus pensamentos, mas também de nublar a memória de Stephen que, a partir daí, só conseguirá evocar nomes: “A lembrança de sua infância subitamente se nublou. Tentou evocar alguns de seus momentos vividos, mas não pôde. Apenas recordava nomes” (JOYCE, p.105). A memória está claramente se apagando para deixar que apenas os nomes sobrevivam. Podemos mesmo pensar que a memória, ou seja, aquilo que sobrevive após o acontecimento, é tomada como corolário de nomes próprios. De acordo com Derrida (2013, p. 97), a memória do nome próprio não é necessariamente a memória do nome do pai, ou da mãe. Como significante puro, insignificante, o nome pode ganhar mais tarde sentidos e interpretações que funcionam de acordo com um dispositivo de memória ou como auxiliar mnemônico. Assim, os nomes próprios funcionam como auxiliares da memória para que o passado não se apague completamente.

Stephen continua buscando pelo segredo, e Mercedes se transfigura na prostituta: “Um vulto que lhe pareceu durante o dia recatado e inocente ia até ele à noite na escuridão tortuosa do sono com a face transfigurada por astúcia depravada, os olhos brilhantes de júbilo grosseiro” (JOYCE, 2013, p. 100). O portão secreto, que aparece na descrição da imagem insubstancial, entra em relação com o portão da morte e daí com o inferno. (...) “São os portais sombrios que encerram a nossa existência terrena, os portais que se abrem para o desconhecido e o nunca visto” (JOYCE, 2013, 114). Estar ou apenas desejar estar com uma prostituta é um pecado que o levará ao inferno como consequência de seu ato. O inferno não é outra coisa senão o exílio primordial do homem que perdeu seu lugar próprio junto a Deus. Essa relação entre o inferno e o exílio fica mais clara nas passagens do longo sermão sobre o inferno: “*Estou apartado das tuas vistas*” (JOYCE, 2013, p. 124), ou:

“E se já dói para uma mãe se separar do seu filho, para um homem ser exilado de seu país, para amigo se separar de amigo, oh pensem quanta dor, quanta angústia deve sentir a pobre alma expulsa da presença do supremamente bom e amoroso Criador (JOYCE, 2013, p. 125).

Vemos aí o caráter de separação e exílio implicados na expulsão para o inferno. Porém, a relação de Joyce com o inferno também conta com a referência a Dante no final do livro: “(...) me senti culpado e mau. Fechei aquela válvula imediatamente e abri o aparato de refrigeração heroico-espiritual inventado e patenteado em todos os países por Dante Alighiere” (JOYCE, 2013, p 240). Entendemos que a viagem ao inferno, de forma heroica, em vez de subjugar o personagem, o deixa mais forte como alguém que não se arrependeu dos seus comportamentos e conseguiu sobreviver ao inferno. A viagem além-túmulo, ou além do portão da morte, representa, então, a partir dessa referência, a prova pela qual a alma deve passar como forma de reafirmação de suas escolhas e eliminação da culpa. A questão da decisão é algo que podemos acompanhar na jornada de Stephen.

Embora Stephen esteja cada vez mais interessado nas estradas e nas realidades externas a seu país e ao seminário, ele não toma uma decisão imediatamente, e mesmo quando a toma, ele parece vacilar permanecendo na encruzilhada como, por exemplo, entre o arrependimento pela confissão do pecado e o orgulho de pecar. Stephen afirma logo antes de se confessar: “Mas Deus prometera perdoá-lo se ele se arrependesse. Ele se arrependeu” (JOYCE, 2013, p. 138). Mas algumas páginas a frente ele já se questiona: “Depois de ter escapado muitas vezes da maré de tentação ele começou a ficar preocupado, imaginando se a graça que ele se recusava a perder não estaria sendo roubada dele aos poucos” (JOYCE, 2013, p. 147). E ele conclui posteriormente: “O que quer dizer sair da igreja pela porta dos fundos do pecado e reentrar pela claraboia do arrependimento. Não posso me arrepender”. Dessa forma, percebemos que ele se encontra numa impossibilidade de decisão, pois, se ele se arrepende de seus pecados para alcançar uma graça maior, essa mesma graça estaria sendo roubada dele aos poucos, o que não

justificaria o seu arrependimento. Ele se arrepende e logo depois ele se arrepende do arrependimento, afirmando não poder se arrepender. Faz-se notar que, no dilema de Stephen arrependendo-se de ter arrependido, também está em questão a morte, assim como o inferno, enquanto portão da morte.

Também com relação ao exílio, Stephen hesita a tomar a iniciativa. Embora ele já tenha escutado a profecia acerca de seu nome e sentido os pés arderem de vontade de perambular para os confins da Terra, ele volta ao seminário e, somente no final do livro, ele abandona de forma natural o país. A contradição interna de seu nome próprio também indica essa encruzilhada na qual ele se encontra entre ser Stephen ou ser Dedalus. É surpreendente pensar que os nomes possam ser deslocados para além de qualquer binarismo de extremos, não como retas paralelas, mas como retas que se encontram em determinado ponto, configurando um lugar onde é possível que opostos se equilibrem de forma inédita. Afinal, ele não abandona o nome de santo para ser o artista pagão que o seu segundo nome sugere. O desdobramento do nome, em vez de retirar um nome, faz ressoar outros nomes em outra língua, articulando em cadeia um novo sentido para o nome, de forma profética.

A respeito desse lugar de encontro entre opostos, Derrida, ao comparar *Khôra* do *Timeu* de Platão à estrutura do nome próprio, sugere um ponto de cruzamento como lugar “atípico e heterotópico” assinalado por um X, em grego. Esta letra indica o cruzamento de duas retas, formando um tipo de encruzilhada. É devido a essa estrutura de quiasma que *khôra* “não é nada além da soma ou do processo daquilo que vem se inscrever ‘sobre’ ela” [...] (DERRIDA, 1995, p. 25). Na acepção do dicionário, *khôra* significa: lugar ocupado por alguém, país, lugar habitado, sítio marcado, fileira, posto, posição conferida, território ou região” (DERRIDA, 1995, p.41). No entanto, Evando Nascimento (2001) ressalta que não podemos tomar o conceito dentro dessa noção tradicional, pois “ ainda

que a significação corrente de *khôra* seja justamente a de lugar, seu espaço precisa ser reinventado através da desterritorialização das conceituações metafísicas” (NASCIMENTO, 2001, p. 269).

Assim, podemos distinguir duas interpretações possíveis de *khôra*. Na primeira, a sua dupla exclusão, nem sensível nem inteligível resolve-se na dupla participação, inteligível e sensível, configurando-se assim como “lugar próprio” para engendramento do que existe. Nessa acepção, temos o significado de mãe, nutriz ou matriz. Seria assim essa primeira configuração da encruzilhada como possibilidade de criação de algo próprio, fazendo da estrutura do nome próprio, uma mãe, ou matriz. Na segunda interpretação, temos o significado de *khôra* como “receptáculo que dá lugar e vez sem se deixar deformar pelos tipos gráficos que nele são informados” (NASCIMENTO, 2001, p.269). O lugar que se assemelha à estrutura do nome próprio não é da ordem de um sítio marcado, mas, antes, se refere ao lugar aberto em que algo pode ter existência, tal como um útero materno, ou como a cera onde são inscritos tipos gráficos.

A noção de *khôra* como cruzamento inversor nos parece bastante operativa na leitura que estamos aqui empreendendo. A conjugação dos nomes Stephen mártir e Dedalus criador à imagem do artista Deus-fazedor, coloca em diálogo duas forças aparentemente contrárias. De um lado, a tradição judaico-cristã, a obediência, o destino de morte sacrificial. De outro, o paganismo, o nomadismo, a criação, a liberdade. Esse cruzamento que tem lugar no nome próprio inverte e desloca a noção de lugar para apontar aquilo que existe sem lugar e sem nome próprio, pois se encontra em hipérbole paradoxal. Em vez de dar um lugar estável e uma identidade fixa, o nome como *khôra* estaria, antes, no entroncamento de sentidos contrários, enfim, como sugere a ideia de cruzamento, um lugar onde vários caminhos se encontram. Observemos que, desta forma, não se trata de sair de um lugar para se reterritorializar em outro. O nome em estrutura de quiasma não

sugere uma identidade a ser fixada, mas antes a possibilidade de encontros paradoxais, como lugar onde se encontram e se articulam sentidos opostos e conflitantes, mesmo que seja em forma de narrativa ou discurso. Se alguma identidade pode advir do nome, esta seria então a do artista andarilho, sem lugar próprio, no eterno movimento da criação, dando lugar ao novo e ao outro, que é um novo Stephen.

Quando Stephen vislumbra a possibilidade de aceitar o chamado do Seminário para que ele seguisse a vida de padre, ele logo questiona como ficaria o seu orgulho de permanecer sempre “um ser à parte em todas as ordens”. Logo após esse pensamento, o personagem vê diante de si, em caracteres, o seu possível nome de padre: S.J. A sensação mental que se segue leva Stephen a imaginar uma cara sem olhos, azeda, sufocada de raiva, como lhe parecia a face de dois jesuítas. Mas o que parece como sendo fundamental na sua decisão é o horror de ser apenas mais um no conjunto de homens iguais: “Fundir a sua vida no nível comum das outras vidas era-lhe mais árduo do que qualquer abstinência ou oração” (JOYCE, 2013, p. 170). Stephen almeja um lugar especial apartado dos outros, e arrepende-se do pecado seria como continuar na fileira dos homens comuns.

### **3.2 Uma nova concepção da paternidade**

A busca por sua singularidade concorre para a transformação rumo à nova configuração de seu ser. Mas vemos que Stephen, nesse processo, também muda a narrativa sobre o seu pai. No início do livro, a cara barbuda por detrás do vidro contando a história da vacamumu parece indicar uma figura intimidadora. De acordo com Hugh Kenner, o rosto barbudo do pai representa a imagem infantil freudiana de Deus Pai. Em *Finnegans Wake*, através da referência ao refrão de music hall, é possível concluir que o rosto peludo é o Deus que descarregou sua fúria sobre Lúcifer, condenando-o ao inferno

(KENNER, 1993, p. 95). Assim, considera-se a figura de Deus a partir da figura do pai. Temos nessa imagem do pai o corolário de um Deus em fúria.

Quando Stephen não consegue responder “Que raio de nome é esse?”, seu interlocutor procura alguma referência para o nome a partir do pai: “Seu pai é o quê?”. E Stephen responde vagamente, porém mantendo a dignidade do pai: “Um senhor” (JOYCE, p. 21). Com a falência do pai, que tem seu patrimônio dilapidado, Stephen responde à pergunta de Cranly sobre o seu pai, enumerando seus atributos em série que, embora tente dar identidade ao pai, acaba por concluir sobre uma figura que ficou no passado, “louvador de seu próprio passado”. O pai desce da dignidade de um senhor a um louvador do passado, a “um bebedor”. Essa transformação no modo de tratamento do pai pode ser complementada pela passagem em que Simon Dedalus diz a seu filho Stephen como ele vê o lugar do pai:

“Eu falo com você como amigo, Stephen. Eu não acredito nessa coisa de pai severo. Eu não acho certo um filho ter medo do pai. Não, eu trato você como seu avô me tratava quando eu era jovem. Nós éramos mais irmãos que pai e filho” (JOYCE, 2013, p. 94).

Dessa forma, a relação vertical de paternidade dá lugar a uma relação horizontal de fraternidade, na qual não há mais lugar para o medo da punição. Percebemos que a busca pela singularidade, que é importante para Stephen rumo ao exílio não configura uma posição de superioridade para com os demais, pois a relação com os demais também é marcada pela fraternidade. A relação com os demais se dá pela via da fraternidade, embora isso não signifique uma homogeneização onde se apaga a diferença. Podemos pensar que essa diferença de Stephen que o destaca dos colegas, ao se recusar ser mais um, não estabelece uma hierarquia, mas apenas uma diferença que é da ordem mesmo do ser apartado.

Para Ram Mandil (2003, p. 99), o que permite a Stephen uma solução amistosa para o conflito entre seu desejo pecaminoso e Deus enfurecido é dar ao Pai uma nova morada. Com relação à morada, chama atenção o fragmento em que, após receber o convite para seguir a vida de padre, Stephen chega até a casa do pai através da horta de repolhos, que já estava apodrecendo, e ao sentir o mau cheiro, conclui que era aquela desordem e desgoverno que alcançaria vitória em sua alma (JOYCE, 2013, p. 156). A desordem interior encontra um correlato na desordem da casa do pai, e sobre esse terreno Stephen assenta a nova morada do pai. Da mesma forma que a personagem prefere o terreno falido da casa do pai ao terreno sólido da Igreja, vemos que, quando Stephen é confrontado com a ideia de seguir a vida religiosa, ele se vê interessado mais nos “ofícios sagrados menores”, imaginando-se “apartado do altar”, “esquecido pelo povo”, numa “igreja sem fiéis”. (JOYCE, 2013, p. 152, 153).

A figura do pai opera a transformação do lugar de Deus: O Deus que expulsa o homem para o inferno é substituído por um Deus artífice, tal como sugere o mito de Dedalus, considerado por Joyce como pai da arte. No capítulo V, temos uma referência a Deus na imagem de Thoth, o deus dos escritores. Stephen, observando os “pardais voltando do sul”, pensa na correspondência entre pássaros e entidades intelectuais, uma sensação de medo do desconhecido o agita, incluindo aí o medo de símbolos, do homem-falcão voando para fora do cativeiro e Toth escrevendo com um junco em um tablete (JOYCE, 2013, p. 215). Também quando Joyce compara o artista ao Deus da criação, refinado fora da existência, temos uma referência a Deus artífice, e não mais ao Deus católico romano. Esse novo lugar de Deus, então, é correlato a uma relação de fraternidade entre pai e filho, longe de qualquer dissimetria, além de ser o responsável pela criação, vinculado assim à arte, e ao desempenho artístico de Dedalus pai ao forjar asas para escapar do labirinto.

Ao final de *Um retrato do artista quando jovem*, vemos que o Deus dos católicos romanos será substituído pelo Deus-artífice. O inferno como consequência dos pecados ficará para trás e o exílio será aquele do artista na medida em que o pai e Deus ganham novos contornos. Assim, Stephen poderá concluir: “Não quero servir” (JOYCE 2013, p. 132).

Dedalus como pai da arte vincula o artista com o exílio, uma vez que ele foge do labirinto através da construção de asas e separa os pés de suas estátuas. Aubert observa que o que mais chamava a atenção de Joyce em Dedalus, da semimitologia, era o fato de ter sido considerado o primeiro escultor a separar os pés das estátuas, embora ele tivesse também aberto os olhos e separado os braços do corpo. Os pés em marcha aparecem constantemente no *Retrato*, repetindo-se em vários trechos. Além disso, Aubert (2012, p. 100) enfatiza que em ambos os nomes do personagem encontramos a acepção de passo (pas). Se isolamos do nome Stephen a palavra *Step* (passo), então podemos entender a solução joyceana para deslocar o que poderia ser metafisicamente considerado como opostos. Assim, parte do primeiro nome conflui para a significação final de seu nome: o artista em movimento, autoexilado e livre.

### **3.3 Ele mesmo seu próprio pai**

A identidade de Telêmaco, que vemos em Stephen, no *Ulysses*, é marcada pela busca do pai, que encontra ressonâncias na última frase de *Um retrato* na qual Stephen clama pela ajuda do pai: “Velho pai, velho artífice, ampara-me agora e sempre em sã jornada” (JOYCE, 2013, p. 241). Observa-se que não se trata do pai biológico, mas antes do pai-artífice, Dedalus, e, portanto, do criador artista. Bernardina da Silveira Pinheiro (2001) aponta que, diferentemente do Stephen de *Um retrato*, no *Ulysses* não é Stephen que busca um substituto para o pai, embora insatisfeito com o seu, mas é Leopold Bloom

quem sonha em ter um filho homem, já que o seu morreu nos primeiros dias de vida. Stephen aparecerá, ao final do livro, como possível substituto para o filho perdido de Bloom. Assim, seria mais pertinente apontar a reflexão de Stephen sobre o pai, e não necessariamente a busca por um substituto paterno.

Grande parte das reflexões de Stephen em *Ulysses* dizem respeito à questão da paternidade, como se fosse a paternidade que ele próprio carrega. Afinal, o seu nome, Dedalus, refere-se à identidade paterna, na medida em que Dedalus é o pai de Ícaro. Além disso, o personagem reflete sobre a sua paternidade nas palavras: “Eu sou pai? E se fosse?” (JOYCE, 2012, p. 368). A paternidade é, então, a possibilidade de criação, tal como o artista carrega. Sobre a forma como foi criado, Stephen pensa:

“Enventrado da escuridão pecada eu fui também, feito e não gerado. Por eles, o sujeito com minha voz e meus olhos e uma mulherfantasma com cinzas no hálito. Apertaram-se e apartaram-se, fizeram a vontade do pareador. Desde antes das eras fui Seu intento e agora Ele não pode intentar-me inexistente ou em qualquer outro momento. Uma *lex aeterna* perdura a Seu lado. Será essa então a divina substância em que Pai e Filho são consubstanciais?” (JOYCE, 2012 p. 142)

Stephen se concebe como sendo o desejo de Deus realizado na união entre um homem e uma mulher e, nesse sentido, concebe a paternidade como “um instante de cio cego” (JOYCE, p. 368). No entanto, para além da via natural da paternidade, inclui-se aí a “divina substância em que Pai e Filho são consubstanciais”, o que traz uma dimensão para além da carnal. De acordo com Ram Mandil (p. 120), a designação de um pai como “o sujeito com minha voz e meus olhos” confirma a conversão que será preconizada por Stephen no capítulo 9, de um Criador ele mesmo seu próprio pai. A via natural da paternidade enquanto fruto de uma copulação oferece uma visão da paternidade um tanto quanto fugaz e banal, demonstrando não ser o cerne da questão sobre a criação.

O enigma da paternidade atíça a curiosidade de Stephen Dedalus. Quando se encontra com colegas, na Biblioteca Nacional de Dublin, naquele dia 16 de junho de 1904,

para debater a questão a partir da obra de Shakespeare, é possível perceber que, para além dos lugares do pai e do filho, o que importa para Stephen é o que se passa através dessa relação de paternidade, ou seja, o que tem em comum entre pai e filho. Ao pensar na relação de Shakespeare com o seu pai, Joyce vai escrever, explicitando a transmissão da paternidade ao filho: “O cadáver de John Shakespeare não erra pela noite. A cada hora ele apodrece. Ele repousa, desarmado da paternidade, tendo legado esse estatuto místico ao seu filho” (JOYCE, p. 367). Assim, o pai deixa de ser pai para transmitir sua propriedade essencial para o filho.

Podemos observar a transmissão de algo, por exemplo, na repetição das iniciais dos nomes de Stephen Dedalus e de seu pai Simon Dedalus, que ganha relevância na passagem de *Um retrato*, quando Stephen procura as iniciais do pai e acaba encontrando a palavra “*Foetus*”, o que já indica um certo mistério envolvendo o nome próprio e a paternidade. De acordo com Ram Mandil (2003, p. 188), a questão dos nomes próprios encontra seu contexto naquilo que se transmite em uma relação de paternidade.

Joyce também enfatiza a semelhança entre pai e filho ao se referir ao “sujeito com minha voz e meus olhos”, o que permite observar que se trata de algo compartilhado na relação de paternidade. A semelhança entre a voz de Stephen e a voz do pai é realçada ainda em outra passagem: “Você puxou ao teu pai. Reconheci a voz” (JOYCE, 2012, p. 149). Indicamos que se trata da paternidade como propriedade de Stephen, herdada do pai, tal como sugere o seu nome próprio, Dedalus, que representa um pai – o de Ícaro, na mitologia. Assim, para Sérgio Laia (2001, p. 248), a teoria de Stephen sobre Shakespeare concerne mais a seu expositor do que ao célebre autor de *Hamlet*. A identificação de Stephen com Shakespeare pode ser observada, por exemplo, no que se refere às roupas de segunda mão que o segundo, de acordo com a hipótese de Stephen, teria usado ao representar o Rei Hamlet, por ocasião da encenação da peça, pois Stephen também usa

roupas velhas de Buck Mulligan. Além disso, a alusão ao leito de morte da esposa de Shakespeare, que, na teoria de Stephen, teria dado origem à esposa culpada de Hamlet, faz Stephen amalgamar a própria culpa no leito de morte de sua mãe por ter recusado a ajoelhar-se e rezar: “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” (JOYCE, 2012, p. 344). Assim, embora sua teoria sobre Shakespeare seja bem articulada e mesmo reconhecida por alguns críticos, o que nos interessa é aquilo que concerne aos dilemas do próprio Stephen.

Durante a explanação sobre o dramaturgo, Stephen desenvolve sua teoria sobre a criação, aproximando-a de um fenômeno que acomete o personagem em *Um retrato*, fortalecendo a ligação entre Shakespeare e Stephen: “Ele encontrou no mundo exterior como real o que havia no seu mundo interior como possível” (JOYCE, 2012, p. 375). E completa: “Caminhamos por nós mesmos, encontrando ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, rapazes, esposas, viúvas, bonscunhados. Mas sempre encontrando a nós mesmos” (JOYCE, 2012, p. 375). No *Retrato*, temos algo muito parecido no que se refere a encontrar no mundo exterior o que já existe no interior, por ocasião da visão da palavra *Foetus*, quando Stephen está procurando pelas iniciais do pai: “Ele ficou chocado por encontrar no mundo exterior um vestígio de algo que até então ele considerara uma doença grosseira, única de sua mente” (JOYCE, 2013, p. 93). A ideia de um Criador destinado a encontrar a si mesmo é condensada no capítulo *Circe*, nos termos de um atravessamento de si mesmo que funda esse “si mesmo”:

“O que seguiu até os confins do mundo para atravessar não a si próprio, Deus, o sol, Shakespeare, um vendedor viajante, tendo ele próprio atravessado na realidade a si próprio transforma-se naquele si próprio. Espera um minuto. Espera um segundo. Dane-se o barulho daquele camarada na rua. Si próprio que por si próprio estava inelutavelmente preconditionado a torna-se. *Ecco!*” (JOYCE, 2012, p. 749).

Portanto, vemos aí que a criação é concebida a partir da capacidade de criar a mesmo.

A paternidade, como forma de pensar a criação, tem Deus como correlato, e seu exemplo paradigmático é Shakespeare, enquanto artista criador. Como nos lembra John Eglinton, “depois de Deus, foi Shakespeare quem mais criou” (JOYCE, 2012, p. 374). A identificação entre o escritor e Deus é realçada quando Stephen se refere a Deus como dramaturgo (JOYCE, 2012, p. 375). No cerne da argumentação de Stephen sobre Shakespeare está o nome, como bem observa Eglinton: “Você está usando bem o nome, John Eglinton concedeu. O seu próprio nome já é bem estranho” (JOYCE, p. 371). A pergunta “O que há em um nome?”, retirada de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, aparece no capítulo nove ao menos cinco vezes. O nome de Shakespeare se transforma em uma palavra de 34 letras e, de acordo com Sérgio Laia (2001, p.232), isso se dá porque seu vazio de referência provoca a proliferação de nomes. O enigma da referência de um nome poderia ser expresso na pergunta: O que Shakespeare, como nome, designa? A palavra aparece num parágrafo em que Stephen desenvolve a sua teoria sobre a relação de paternidade de Shakespeare com sua obra:

“Sabélio, o africano, o mais sutil heresiarca de todas as bestas do campo, sustentava que o Pai era ele mesmo Seu próprio Filho. O buldogue de Aquino, com quem palavra alguma será impossível, refuta-o. Bem: se o pai que não tem filho não for pai pode o filho que não tem pai ser filho? 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 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, p. 368).

Sabélio foi um teólogo cristão conhecido pelo entendimento herético da Trindade de Deus. Para ele, O Pai, o Filho e o Espírito Santo são perfeitamente iguais, constituindo uma mesma pessoa que, no entanto, se manifestam de formas distintas. Essa teria sido a

heresia de Sabélio, que escolhe a via por onde tomar o enigma da Trindade, propondo, assim, uma alternativa à visão cristã, que define a Trindade como três pessoas diferentes. A Trindade é definida pela doutrina cristã como “Um Deus em três pessoas”. A união entre as pessoas que forma um Deus é encontrada na consubstancialidade entre Pai, o Filho e o Espírito Santo. Já para Sabélio, “o Pai era ele mesmo Seu próprio Filho”. Joyce nos diz, ainda, que São Tomás de Aquino refuta Sabélio. Mas e Joyce, qual visão ele parece defender? Ficaria com a via herética ou continuaria seguindo Aquino? Sabemos que a heresia é uma temática que se repete em Joyce, por exemplo, em *Um retrato do artista quando jovem*, quando Stephen relembra uma conversa com uma garota:

“Você agora anda tão estranho.  
 Sim. Eu nasci pra ser monge.  
 Eu tenho medo é de você ser herege.  
 Muito ou pouco medo?  
 (...) Um monge! Sua própria imagem se adiantou como um profanador do claustro, um franciscano herege, querendo e não querendo servir, urdindo, feito Gherardino da Borgo San Donnino, uma ágil teia de sofimas e sussurros no ouvido dela” (JOYCE, 2013, p. 210).

Percebemos que Stephen se identifica, aí, com um franciscano herege, Gherardino da Borgo San Donnino, o que reforça a ideia de que Joyce toma a via herética, baseando-se em Sabélio e no dilema da Trindade para dar uma nova configuração para a paternidade. Também na reprimenda de Sr. Tate a Stephen, por ocasião da avaliação de sua redação, podemos ver claramente a acusação de heresia: “Esse camarada aqui cometeu uma heresia na redação” (JOYCE, 2013, p. 83). Acusado de heresia, Stephen retifica, defendendo que o lapso na redação foi apenas um erro de escritura. Apenas no final de *Um Retrato*, a escolha herética é confirmada, quando ele confessa a escolha de não servir, de esquivar-se. Annie Tardits (1993, p.181) afirma que a escolha de Stephen é a de escrever a falta e explorar sistematicamente a falha do pai, o malogro do sentido. Assim, ele escolhe o pai fraco e a falha do simbólico. Stephen não se submete mais à tradição católica de sua família e de seu país. Ele se nega a fazer a comunhão pascoal,

quando interpelado pela mãe devota. Seu ato de rebeldia, porém, lhe custará caro, pois, se inicialmente ele parece se livrar da culpa, com a morte da mãe esse sentimento retornará com maior intensidade. Bernardina da Silveira (1993, p. 187) levanta a hipótese de que talvez a heresia e o entusiasmo para com os hereges seja uma forma de aplacar o sentimento de culpa para com Deus, a igreja e os padres jesuítas.

Lacan, no Seminário dedicado a James Joyce, *O sinthoma* (2007 [75-76]), confirma e esclarece a heresia de Joyce: “Mas é um fato que Joyce faz uma escolha e nisso, como eu, é um herético. Pois *haeresis* é realmente o que especifica o herético. É preciso escolher a via por onde tomar a verdade” (LACAN, 2007 [1975-76]). A heresia, dessa forma, caracteriza-se pela autonomia que possibilita fazer uma escolha sobre o modo como se trata a verdade. O *sinthoma*<sup>8</sup>, que, de acordo com Lacan, nomeia Joyce, seria um corolário do distanciamento que ele toma do pensamento de São Tomás de Aquino, na medida em que em sua teoria sobre o Belo, apresentada em *Stephen herói* substitui o conceito de *claritas* pelo que é nomeado *esplendor do Ser*. Assim, Joyce deixa de estar submetido ao pensamento de Aquino para escolher, por si próprio, a via por onde tomar a verdade.

Em *Ulysses*, a heresia é análoga, ao fazer com que Shakespeare, a partir da premissa de que o filho é seu próprio pai, pudesse criar toda a sua raça, numa espécie de autoengendramento. Escutamos aí, novamente, a semelhança com Stephen, que, ao final de *Um retrato*, almeja forjar a sua raça incriada. Através de uma reflexão herética sobre Shakespeare, e identificando-se com ele, Stephen encontra a possibilidade de se recriar, tal como pressentira em *Um Retrato*: “Sim! Sim! Sim! Ele criara orgulhosamente a partir

---

<sup>8</sup> O *sinthoma*, na conceituação de Lacan, se refere à possibilidade que Joyce teve de amarrar os registros do Real, do Simbólico e do Imaginário, evitando assim o desencadeamento de uma suposta psicose.

da liberdade e do poder da sua alma, como o grande artífice cujo nome ele carregava, algo vivo, novo, voando alto e belo, impalpável e imperecível.” (JOYCE, 2013, p. 162). Stephen vislumbrou, esperançoso, um voo para além das malhas da nacionalidade, da linguagem e da religião, que o transformaria em artista de si mesmo e criador da própria raça, a partir do nome que ele carrega. No entanto, como veremos no final do capítulo nove de *Ulysses*, sucumbirá, entre outras coisas, na identificação com a coroa de sacrifício que seu nome, Stephen, desdobrado em *Stephanos*, sugere.

Por enquanto, interessa-nos notar que Joyce passa de uma concepção natural de paternidade a uma ideia do pai como ficção legal, um estatuto místico, simbólico:

“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. É neste mistério e não na madona que a sagacidade do intelecto italiano arremessou para a malta da Europa que se funda a igreja e funda-se inamovivelmente porque fundada, como o mundo, macro e microcosmo, sobre o vácuo. Sobre a incerteza, sobre a improbabilidade. *Amor matriz*, genitivo subjetivo e objetivo, pode ser a única coisa verdadeira da 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?

Uma vez que a paternidade condensa um desconhecimento, uma incerteza do homem, ela poderia ser dada como uma ficção, ou seja, uma invenção do homem para solucionar a falta de referência, ou seja, para lidar com a impossibilidade de um nome corresponder plenamente ao que ele designa. Sobre o vácuo, de acordo com a citação, erguerão ficções, tal como a igreja, que se assenta sobre o mistério da geração. Na psicanálise, a função-pai sobre um sujeito é delineada na elaboração da metáfora paterna, que, através do nome-do-pai, opera a nomeação do vazio enigmático que se apresenta para o sujeito, a partir do enigma do Desejo da Mãe. Dessa forma, a teoria de Joyce pode ser aproximada da teoria psicanalítica, uma vez que, para ambos, a paternidade é uma

ficção sustentada sobre um vazio. A pergunta “O que há em um nome” diz respeito, assim, ao vazio da referência de um nome que se liga à coisa de forma incerta, vacilante. A inadequação do nome em designar o ser traz a questão do nome-do-pai. A função paterna, muito além da pessoa do pai, vem tentar dar uma resposta para a incerteza da origem. Parece que, seguindo orientações de Lacan, Joyce usa Stephen para desvendar mistérios que são seus. Joyce e Stephen não necessariamente permanecerão identificados, tal como o foram em *Um retrato*. De acordo com Sérgio Laia (2001), o efeito da nova perspectiva da paternidade como ficção legal será, para Joyce, o desprendimento de Stephen do texto, que deixará de ser tão importante.

“Da parte de Joyce, não haverá depreciação cínica, nem glorificação idealizante desse vazio que a função paterna, como um artifício, nos ajuda a escamotear. Ao criar uma tal concepção da paternidade, ao extrair um uso tão específico do vazio da referência, Joyce fará, tal como acontece ao fruto com a pele madura e macia, se descascar, dos escritos fora de si, o personagem que ele chamou de Stephen, essa forma textual a que, ele mesmo, por muito tempo se associou e chegou a adotar como pseudônimo” (p. 244).

A afirmação de Laia sobre o descascamento de Stephen da obra de Joyce parte da afirmação do próprio Joyce de que “Stephen não me interessa mais na mesma medida” (BUDGEN, 2001, p. 44). Podemos ressaltar a queda de Stephen, ao final do capítulo nove:

“Você é uma decepção, disse abertamente John Eglinton para Stephen. Você nos levou por todo esse caminho pra nos mostrar um triângulo amoroso. Você acredita na sua própria teoria?  
Não, Stephen disse prontamente”. (JOYCE, 2012, p. 375).

### 3.4 A queda de Stephen

Ao contrário da experiência com as criaturas aladas que o levam a recusar o sacrifício que seu nome, Stephen, sugere, em *Um retrato do artista quando jovem*, agora ele parece aceitar a coroa sacrificial, ao olhar para si numa divagação ressentida: “*Stephanos*, minha coroa” (JOYCE, 2012, p. 371). Stephen se identifica agora com a

dimensão sacrificial de seu nome, tendo sido frustrado na tentativa de alçar voo. O exílio, que o libertaria das amarras da religião, da linguagem e da nacionalidade, foi interrompido pela morte da mãe. E, assim, diferentemente de Joyce, Stephen volta à Irlanda para aí permanecer. A comparação não parece ser mais com Dedalus, que escapou do labirinto do Minotauro, mas com seu filho Ícaro, que cai no mar após ter voado alto demais, o que fez com que o sol derretesse suas asas: “Paris ida e volta. Galeirão. Ícaro. *Pater, ait*. Marasperso, caído, encharcando-se. Galeirão és. Galeirão ele” (JOYCE, 2012, p. 371). A frase em latim, “*Pater, ait*” é o apelo lamentoso de Ícaro caindo no mar. Nessa queda, o projeto de Stephen de se tornar poeta e forjar sua raça incriada no exílio não se sustenta. Ao final do capítulo nove, não será encontrado um pássaro, tal como acontecera antes, em *Um Retrato*, o que é relembrado por Stephen: “Aqui eu observei os pássaros em busca de augúrios” (JOYCE, 2012, p. 380). E, no momento atual: “Sem pássaros. Frágeis das cumeeiras duas plumas de fumaça ascendiam, emplumando-se, e em uma lufada de suavidade suave eram sopradas. Deixar de lutar (...)” (JOYCE, 2012, p. 381).

No capítulo três, Joyce zomba da ingênua esperança de Stephen que, na adolescência, acreditou que realizaria maravilhas: “Lembra das tuas epifanias em folhas ovais verdes, profundamente profundas, cópias a serem enviadas caso você morresse a todas as grandes bibliotecas do mundo, inclusive Alexandria?” (JOYCE, 2012, p. 145). O modo irônico como as epifanias são tratadas sugere a mudança de rumo, na passagem de *Um retrato* para *Ulysses*, pois, no primeiro, essas eram tidas como causa e motivo maior da escritura. As lembranças de Stephen sobre sua estada em Paris, no capítulo três de *Ulysses*, revelam um desapontamento com relação às aspirações dedalianas, frustradas a cada instante, apontando que o esperançoso Stephen dá lugar a um personagem bem menos audacioso. A forma psicológica com a qual Stephen relembra de seu passado recente, em Paris, possibilita colocar em perspectiva e criticar tais experiências. De

acordo com Joseph C. Heininger (1986), em seu artigo “*Stephen Dedalus in Paris: Tracing the fall of Icarus in Ulysses*”, é possível observar o diálogo interno da personagem em duas vozes de auto-acusação e auto-justificação, que associam sexo com arte e pecado com sexo, especialmente no grandioso porém abandonado projeto de publicar suas epifanias. Stephen se compara com o sir Lout que, de acordo com Bernardina da Silveira (2005), em nota de rodapé, era um gigante pré-histórico, sexualmente fraco, com pedras na boca em vez de dentes: “Areias e pedras. Prenhes do passado. Brinquedos de sir Lout. Vê se não leva com uma na orelha. Eu bem sou o gigantão que bem rolo os pedregão, osso pro meus degrau. Fi fó fum. Farrejo a zangue de um irlandês (JOYCE, 2012, p. 151)” Assim, nesse trecho, Stephen parece estar rememorando o passado e concluindo sobre sua fraqueza sexual. Quando Joyce escreve imitando o sotaque francês, concluímos que essa comparação com o gigante sexualmente fraco se deveu a suas experiências em Paris. Tal condição ainda parece ser uma característica do irlandês, pois, como indica, a situação imaginada o faz farejar um irlandês.

No capítulo três, quando Stephen se lembra de uma garota de Paris, ele associa o amor ao pecado de Oscar Wilde, insinuando a sombra de algo mais que amizade entre ele e outro homem. O que se segue é a reafirmação de Stephen de que, apesar da culpa, ele deve se aceitar como é:

“Mas você se deleitou quando o sapato de Esther Osavalt deu em você: uma menina que eu conheci em Paris. Tiens, quel petit pied! Amigo reto, uma alma irmã: O amor que não ousa dizer seu nome de Wild. Ele agora vai me deixar. E a culpa? Como eu sou. Como eu sou. Tudo ou não de todo” (JOYCE, 2012, p. 157).

Os pensamentos de Stephen com relação ao amor e às experiências sexuais sugerem que ele não foi muito feliz em sua empreitada pela “realidade da experiência” na qual almejava forjar a sua raça incriada. Parece que a vida de Stephen entre o final de *Um retrato ao artista quando jovem* e *Ulysses* foi marcada por situações cujos efeitos podemos observar no complexo de inferioridade e culpa demonstrado pelo personagem, por exemplo, no capítulo três de *Ulysses*.

Stephen ainda se critica, ao se comparar com Mulligan: “Ele salvou gente que estava se afogando e você treme diante do ganido de um vira-latas” (JOYCE, 2012, p. 152). O que se segue no *Ulysses* é um Stephen amargurado e culpado pela morte da mãe, que interrompeu seu voo no exílio. Aos poucos, Joyce abandona o personagem para enveredar pelas questões de Leopold Bloom e sua esposa, Molly Bloom. Stephen deixará de ser central na obra de Joyce, à medida em que ele organiza sua teoria sobre a paternidade.

No artigo *Am I father? If I were? A trinitarian analysis of growth of Stephen Dedalus in Ulysses* (1985), a autora, Ann K. Loux, sugere que Stephen se impõe a necessidade de levantar seus pais e ele mesmo da lama em que o amarram. Stephen não consegue dar vida às criaturas na sua mente porque ele gasta muita energia resolvendo os conflitos com o seu pai. Stephen não conseguiu salvar os pais, dando a eles a sua raça, o que ele alcançaria com a prerrogativa da paternidade. O encontro de Stephen com o corpo do homem que se afogou, no capítulo três, sugere que o personagem não foi capaz de salvá-lo: “Cinco braços lá. Cobrem teu pai cinco braços. À uma ele disse. Encontrado afogado” (JOYCE, 2012, p. 158). Para a segunda pergunta – “Eu sou pai? E se fosse?” (JOYCE, 2012, p.368) – Stephen encontra respostas negativas. A mãe oferece um pouco mais para Stephen, como “a única coisa verdadeira da vida”, “genitivo subjetivo e

objetivo” (JOYCE, 2012, p. 129). Mas vemos que, apesar das manifestações verbais de carinho, é tão difícil para ele lidar com a mãe quanto com o pai. Observemos o trocadilho feito por Joyce entre útero (womb) e túmulo (tomb). A tradução não dá conta de todo o jogo de linguagem, assim traduzido: “Boca em seu útero. Útero, toduterante sepulcro” (JOYCE, 2012, p. 155). E, na visão de *Circe*, sua mãe lhe diz uma frase que também tem a palavra “womb”, traduzida por “barriga”: “Tantos anos eu te amei, ah meu filho, meu mais velho, quando você estava dentro da minha barriga” (JOYCE, 2012, p. 833). Assim, Joyce associa mãe e morte. Além dessa associação entre útero e túmulo, vemos que Stephen considera ter sido alimentado pelo leite azedo da mãe, sugerindo a transmissão de uma fraqueza: “Com seu sangue fraco e seu leite soroazedo ela o havia alimentado” (...) (JOYCE, 2012, p. 129). Com relação ao pai, ele aparece, também em *Circe*, em uma luta arquetípica com Simon Dedalus, que, com poderosas asas de urubu, desafia: “Ei, guri! Vai ganhar, por acaso?” (JOYCE, 2012, p. 823). E, logo em seguida às apostas da multidão: “Dez pra um menos aquele! Dez pra um menos aquele! Tentem a sorte na máquina de corridas!” (JOYCE, 2012, p. 824). Assim, tanto com a mãe quanto com o pai, Stephen se vê em conflito, o que não o ajuda a ascender à paternidade.

Ao mesmo tempo que vemos a fundação do sujeito pelo ato da criação artística, também observamos o seu desfalecimento, como, por exemplo, através da essência fantasmática de Shakespeare quando Stephen, tendo se perguntado inicialmente quem era o dramaturgo, responde à pergunta sobre o que é um fantasma, já que Shakespeare teria representado o papel do espectro do próprio pai. Como corolário da pergunta “quem é Shakespeare” temos a pergunta “quem é o pai-artista”, que parece estar marcado pela essência fantasmática. “O que é um fantasma? Stephen disse com formigante energia. Alguém que desapareceu na impalpabilidade através da morte, através da ausência, através da mudança de hábitos” (JOYCE, 2012, p. 341). Temos, portanto, a consideração

sobre o desaparecimento do pai. O pai desaparece, tal como vimos, transmitindo a paternidade ao filho: "O cadáver de John Shakespeare não erra pela noite. A cada hora ele apodrece" (JOYCE, 2012, p. 367). Trata-se, a nosso ver, de um processo semelhante ao que observamos sobre a retirada do criador de sua obra, em *Um Retrato do artista quando jovem*, mas isso nos faz pensar também na insistência do tema do filho não nascido ou morto. O filho de Bloom morre nos primeiros dias de vida, e a palavra *Foetus*, encontrada na carteira quando Stephen procura pelas iniciais do pai, também sugere um natimorto. No capítulo seis, o enterro de uma criança passa diante de Bloom e seus colegas, pela Bessington Street, quando eles estão indo para o velório de Dignam (JOYCE, 2012, p. 218). O que se segue é que, após a comparação entre o rosto de Martin Cunningham e o suposto rosto de Shakespeare, escutamos uma voz comentar no fluxo de consciência de Stephen: "Um homem humano e misericordioso é o que ele é. Inteligente. Como o rosto de Shakespeare. Sempre uma coisa boa para dizer. Eles não têm piedade disso por aqui ou de infanticídio. Recusam enterro cristão" (JOYCE, 2012, p. 219). Chama-nos atenção que Shakespeare não tenha piedade do infanticídio, pois, como vimos no capítulo anterior, o matricídio também supõe o infanticídio, porque, uma vez a mãe morta, o filho não nasce. Ainda no capítulo três, vemos as parteiras na praia, carregando uma bolsa pesada de parteira, que teria nela um "um aborto com o cordão dependurado" (JOYCE, 2012, p. 142). Assim, observamos que tanto a mãe quanto o pai são tidos por Stephen como fantasmas, e às vezes, até ele mesmo, enquanto filho não nascido.

O próprio Shakespeare, de acordo com Stephen, ao comentar a traição hipoteticamente sofrida por ele, tinha perdido a crença em si: "A crença em si próprio foi prematuramente morta. Ele foi sobrepujado em um milharal primeiro (cental, eu devia dizer) e nunca mais será um vencedor aos seus próprios olhos e nem jogará vitoriosamente o jogo de rir-se e deitar-se. Dongiovanismo presumido não o salvará" (JOYCE, 2012, p.

353). Assim, a autocriação aparece como possibilidade, e mesmo como necessidade, diante da morte prematura. Uma falha na paternidade, ou mesmo o seu desaparecimento, faz com que seja possível a criação a partir de si próprio, numa espécie de renascimento. Embora o pai possa desaparecer para dar lugar ao filho que é seu próprio pai, a maternidade sobrevive como sentimento de culpa, dentre outras coisas. Parece-nos que o renascimento de Stephen não resolve o seu complexo de inferioridade, como vimos por ocasião de seu lamento e comparação com a coragem de Mulligan, que ele não tem: “Ele salvou gente que estava se afogando e você treme diante do ganido de um vira-latas” (JOYCE, 2012, p. 152). O dilema se faz presente entre nascer e não nascer, salvar e não salvar, bem como no renascimento, que descarta a necessidade do pai. De acordo com Sérgio Laia (2001, p.264), a permanência de Stephen, enredado pela presença avassaladora da mãe, submetido ao vazio detectado no lugar do pai e à proliferação parasitária do que se tece em torno de Shakespeare, fará com que ele seja muito mais filho do que pai de seu nome, muito mais poema do que poeta, apesar de todas as suas tentativas de se reconstruir. De acordo com Lacan (2007), Joyce, sim, como escritor, teria conseguido criar para si um nome próprio a despeito da falha paterna, e mesmo se servindo dela, para então estabilizar-se psiquicamente a partir de sua obra.

*Ulysses*, então, é uma tentativa de dar vida a Stephen, apesar da relação complicada com o pai e com a mãe, e o fracasso em fazer descansarem os mortos. Vários são os fantasmas da morte. *Ulysses* retrata a busca de uma família que não é, necessariamente, consanguínea. Stephen, perguntando-se sobre a paternidade, extrapola o pai biológico em direção à paternidade consubstancial, como poderiam ser, para ele, os jesuítas, Deus, Shakespeare, Dedalus, como artista criador, e por que não, Bloom. Considera-se a paternidade enquanto conexão espiritual, para além da transmissão biológica do pai ao filho. Quase vimos uma nova família se formar quando, em meio à

traição de Molly, Bloom convida Stephen a morar com eles. Podemos ver a curiosidade de Joyce sobre os vários arranjos domésticos, legais e improvisados, nas famílias. Mas ele inova mesmo é ao considerar o renascimento da família de Bloom através de Stephen e Molly. De acordo com Jane Vogel (1965), aquele que seria o pai, Bloom, concederia ao filho, Stephen, o direito à usurpação, mantendo seu papel sexual junto à Molly. O adultério passa, então, a ser aquilo que sustentaria essa família em que estranhos de sangue se unem.

Se a dependência dos laços de sangue deixa Stephen na orfandade, a semelhança de aspectos com pessoas da vida faz com que ele se identifique, por exemplo, com Hamlet, ou Telêmaco, inaugurando um novo tipo de parentesco pelo espírito, consubstancialmente. Stephen rastreia a linhagem do seu espírito, porque os laços de sangue fracassam em lhe proporcionar algum tipo de reconhecimento e nobreza, tal como ele pressentia em si mesmo. Como não reconhece a propriedade de paternidade no pai biológico, do qual ele carrega as iniciais do nome próprio, busca a paternidade em nova perspectiva da Trindade, assim como em Shakespeare, e encontra aí as bases para a consubstancialidade, nos laços arranjados espiritualmente.

## CONCLUSÃO

Podemos concluir que a transformação na vida de Stephen acontece a partir de uma tentativa de reconstruir a memória de uma imagem insubstancial, como se fosse em um sonho, fazendo-o perseguir o significado que ficara nebuloso e inacabado em sua mente. Paralelo a isso temos as investigações mentais que Stephen faz do significado dos nomes, e daquilo que carregam da identidade das coisas nomeadas. O seu próprio nome não lhe parece adequado e muitas vezes lhe causa estranheza, como se nomeasse algo a mais. Esse algo a mais pode ser observado por ocasião da passagem do livro de geografia, na qual lugares cada vez maiores cercam o seu nome. Tudo isso desestabiliza Stephen que, instado pelo retorno do exílio de *Conde de Monte Cristo*, dentre outras coisas, começa a procurar por outra Marselha, o que o faz errar pelo cais. Procurar alento nas prostitutas lhe traz a culpa, e daí os portões secretos presentes na imagem insubstancial ganham o sentido do inferno. Essa será uma ocasião para o deslocamento da figura do pai como representação de Deus, que passará de uma figura autoritária e enfurecida para uma mais branda, observada na desorganização da vida do pai e naquilo que o mesmo sugere como relação fraternal entre pai e filho. Podemos levantar a hipótese de que essa tenha sido uma mudança importante na configuração do personagem que se desenvolve melhor no *Ulysses* a partir da reflexão sobre a paternidade em que o filho é seu próprio pai.

O que parece ser central na forma como a reflexão de Stephen se desenvolve é a semelhança que ele carrega com o pai, qual seja, a voz e as iniciais do nome próprio. Carregar algo do pai será como se a paternidade pudesse ser transmitida de pai ao filho, dando a este a prerrogativa da criação, como já sugeria o seu nome Dedalus. Embora a reflexão teórica de Stephen, relativa a Shakespeare e com referência a Sabélio, possibilite o direito à criação, inclusive de si próprio, restaria a dúvida se Stephen conseguiu se servir dela para alcançar seu tão sonhado voo como artista. Embora Stephen tenha vivenciado

o exílio que o levaria à liberdade artística, ele retorna ao seu país tido como inibidor de sua criatividade. As referências bibliográficas utilizadas sugerem que Stephen tenha permanecido refém das próprias teorias utilizadas sobre Shakespeare e ainda culpado pela morte da mãe. Apesar de Stephen ter sido herético, a heresia parece funcionar mais como resposta à culpa decorrente da falta de cumprimento aos deveres cristãos.

Quando o assunto é a paternidade consubstancial, Stephen parece estar a um passo de sua libertação, mas quando observamos a sua relação com a mãe morta, um fantasma insiste em assombrá-lo por meio do sentimento de culpa. A denegação da morte da mãe promove uma escrita onde a verdade se trai em complexas metonímias e metáforas, tal como a escrita de Joyce, que deixa o sujeito exilado em um labirinto de sentido sem volta. A relação com a mãe aparece como um sintoma em Joyce, algo que persiste, por exemplo, na insistência com que escreve sobre a Irlanda, pátria-mãe, apesar de a ter abandonado.

A questão da paternidade está intimamente ligada ao lugar de Deus, que por sua vez, condensa a relação com o nome próprio e com o exílio, além de apontar para a ideia do artista como criador. O nome de Deus serve como modelo do nome próprio e do nome em geral quando Stephen compara o seu nome com o nome de Deus, apartado além das bordas do mundo, extraviado para fora do mundo, numa posição de exílio. O nome levado a esse lugar desértico ganha uma função de criação que pode ser artística ou espiritual. As epifanias, assim como a derrelição, sugerem o processo de criação de Joyce representados por Stephen. Shakespeare, tido como aquele que mais criou, ganha contornos de Deus, assim como Dedalus, que ajuda a formar a ideia de artista comparado a um Deus criador.

Concluimos, sobre o exílio de Stephen Dedalus, tratar-se de um sentimento em relação ao mundo como um todo, como se ele fosse estrangeiro em qualquer parte. Temos também o exílio da linguagem que é sempre outra que não a língua própria. Daí a tentativa

de unificar as línguas, na promessa de uma língua por vir que fosse universal. A retirada de si próprio, que aparece como fantasia ou sensação de desaparecimento, sugere uma resposta ao objetivo de redenção da cidade ou como necessidade para a criação da própria raça, tal como vimos sobre o artista que se retira de sua criação.

## REFERÊNCIAS

AMARANTE, Dirce W. *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

AUBERT, Jacques. *De um Joyce a outro*. In: MILNER, Jean-Claude et al. *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012. pp. 83-104.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao Ulisses de James Joyce*. Escola Letra Freudiana, ano XX, nº 28, 2001. pp. 65-108.

BARTHES, Roland (1968). *A morte do autor*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. pp. 57-64.

BENINGTON, Geoffrey, DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BRANCO, Lucia Castelo. *Por não ter nascido toda ao mesmo tempo: conversa com Safaa Fathy*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, v. 22, nº 1 e 2, pp. 24-31, jan./ dez. 2015. Entrevista concedida à Lucia Castelo Branco. Disponível em: <https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/22/02-Artigo-2-p24-31.pdf>

BUDGEN, Frank. *O making of de Ulisses*. Escola Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XX, nº 28, 2001.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Da superioridade da literatura anglo-americana*. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

\_\_\_\_\_. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol 4*. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *Khôra*. São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. São Paulo: Papyrus, 1995.

\_\_\_\_\_. *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*. Porto: Campo das letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

\_\_\_\_\_. *The night watch (over “the book of himself”)*. In: MITCHELL, Andrew J. and SLOTE, Sam. *Derrida and Joyce – Texts and contexts*. Albany: State University of New York. 2013.

DRESSEL, Corey. *Stephen Dedalus: Identity in his name: A close-up look at the complex web of thematic and styling’s that inform the reader’s understanding of Stephen Dedalus*. 2012. Disponível: <https://coreydressel.wordpress.com/scholarlywork/>

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo: Globo, 1989.

FOUCAULT, Michel (1969). *O que é um autor*. In\_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

FREUD, Sigmund (1900). *A interpretação dos sonhos*. In Edição Standard Brasileira das obras completas de Freud, v. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

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

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

HEININGER, Joseph C. *Stephen Dedalus in Paris: Tracing the fall of Icarus in “Ulysses. James Joyce Quarterly*, v. 23, nº 04, 1986. pp. 435-446.

JOYCE, James. *A portrait of the artist as a young man*. James Joyce: text, criticism, and notes edited by Chester G. Anderson. New York, NY: Penguin, 1977.

\_\_\_\_\_. *Ulysses: The corrected text*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. New York, NY: Vintage Books, 1986.

\_\_\_\_\_. *Finnegans Wake - Finnícius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Cotia: Atelier Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Elton Mesquita. São Paulo: Hedra. 2013.

\_\_\_\_\_. *Ulysses*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KENNER, Hugh. *O retrato em perspectiva*. Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XII, nº 13, 1993. pp. 90-111.

KRIPKE, Saul. *O nomear e a necessidade*. Lisboa: Gradiva, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 23 O sinthoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LAIA, Sérgio. *Os escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LOUX, Ann K. "Am I a father?" *If I were? A trinitarian analysis of the growth of Stephen Dedalus in "Ulysses"*. James Joyce Quartely, v. 22, nº 03, 1985. pp. 281-296

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

MATOS, Olgária. *Derrida e a língua do outro. A filosofia é a ciência primeira*. In: Revista Cult, nº 195, outubro de 2014, Dossiê Jacques Derrida. Disponível em <http://www.quasesertao.com/2015/02/noco-es-basicas-1-procura.html>

MARCONDES, Hilton J. D. *Dicionário básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

MILLOT, Catherine. *Amor e derrelição*. Revista da Escola Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XXXV, nº 48, 2016. pp. 161-171.

\_\_\_\_\_. *Epifanias*. Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XII, nº 13, 1993. pp. 144-152.

MITCHELL, Andrew J. *Derrida and Joyce: on totality and equivocation*. In: MITCHELL, Andrew J. and SLOTE, Sam. *Derrida and Joyce – Texts and contexts*. Albany: State University of New York. 2013.

NASCIMENTO, Evando. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2004.

\_\_\_\_\_; GLENADEL, Paula. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

PERRETI, Cristina. *Derrida: um pensamento del exilio*. Aurora, nº 14, 2013. pp. 94-103.

PINHEIRO, Bernardina da S. *Ulisses: uma paródia moderna da Odisséia*. Escola Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XX, nº 28, 2001. pp. 15-32.

SANTIAGO, Jesús. *A droga do toxicômano: uma parceria cínica na era da ciência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SILVIANO, Santiago. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1976.

STUBBINGS, Diane. *Anglo-Irish Modernism and the maternal: From Yeats to Joyce*. Nova York: Palgrave, 2000.

TARDITS, Annie. *Joyce, da confissão (aveu) à escritura da falta*. Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XII, nº 13, 1993. pp. 174-182.

VIDAL, Eduardo. *Stephen e a escritura*. Escola Letra Freudiana, Rio de Janeiro, ano XX, nº 28, 2001. pp. 165-190.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991.

VOGEL, Jane. *The consubstantial Family of Stephen Dedalus*. *James Joyce quarterly*, v. 2, nº 2, 1965. pp. 109-132.