

“POR QUE BUSCAS EM VÃO AGARRAR UMA FUGITIVA IMAGEM?”:
AS METAMORFOSES DE OVÍDIO NOS ROMANCES DE JAMES JOYCE

“*Why Try to Catch a Fleeting Image, in Vain?*”:
Ovid’s Metamorphoses in James Joyce’s Novels

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-38

Hêmille Perdigão*

RESUMO: O presente texto propõe a leitura de excertos dos romances *Um Retrato do Artista quando Jovem* e *Ulysses*, de James Joyce, em que há referências a mitos narrados na obra *Metamorfoses*, de Ovídio. O objetivo é analisar as razões de os conflitos dos protagonistas dos romances serem apresentados, por Joyce, entrelaçados a três mitos das *Metamorfoses*, de Ovídio, a saber, o mito da deusa Diana e o mito de Narciso, do livro III; e o mito de Dédalo e Ícaro, do livro VIII.

PALAVRAS-CHAVE: Metamorfoses. Mitos. Florescer. Inacabamento. Vida.

ABSTRACT: This text proposes a reading of some excerpts from the novels *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *Ulysses*, by James Joyce, in which there are references to myths narrated in Ovid’s *Metamorphoses*. The objective is to analyze the reasons why the protagonists’ novels are presented by Joyce as interlaced to three myths from Ovid’s *Metamorphoses*: the myth of goddess Diana and the myth of Narcissus, from book III; and the myth of Daedalus and Icarus, from book VIII.

KEYWORDS: Metamorphoses. Myths. Bloom. Unfinished state. Life.

* Doutoranda em Letras: Estudos Literários (Universidade Federal do Paraná). Bolsista CAPES. ORCID: 0000-0002-7832-5572. E-mail: hemilleperdigao(AT)gmail.com

Eu, sobretudo, que desde a infância só vivia do momento presente e formara de mim e dos outros uma impressão definitiva, apercebia-me afinal, diante das metamorfoses sofridas pelos outros, do tempo sobre eles decorrido.
(Marcel Proust)

1 Introdução

O romance *Ulysses*, de autoria de James Joyce, foi publicado em 1922 em Paris. O enredo se passa entre a manhã do dia 16 de junho de 1904 e a madrugada do dia 17 de junho de 1904. Os protagonistas são apenas três: Stephen Dedalus e o casal Molly e Leopold Bloom; contudo, ao longo das páginas, surgem diversas vozes de muitos personagens que percorrem as ruas e os estabelecimentos de Dublin naquele dia.

No enredo, há dois pontos centrífugos. Um deles é a descoberta, por Leopold Bloom, da traição que Molly Bloom cometerá naquele dia. Essa descoberta se dá logo de manhã, quando o marido recebe as correspondências da casa. O segundo ponto é o conflito pessoal do personagem Stephen Dedalus, protagonista do romance anterior de Joyce – *Um Retrato do Artista quando Jovem* – que reaparece em *Ulysses* frustrado por não ter se tornado o artista que almejava ser. Por esses motivos, que apresento como centrífugos, Leopold e Stephen passam o dia pelas ruas de Dublin, evitando o retorno para onde moram. Em certo momento do dia, os dois protagonistas masculinos se encontram. Após passarem mais algumas horas pela cidade, Leopold, então, convida Stephen para sua casa, onde se encontra Molly Bloom, adormecida após ter cometido adultério. Ao fim, Stephen deixa a residência dos Bloom, sem sabermos exatamente aonde ele vai. Leopold, por sua vez, retorna para a cama, inicia o seu sono ao lado da esposa, que, então, desperta para conceder a nós, leitores, a honra de ler o famoso monólogo de Molly Bloom como desfecho do romance.

Dos fatos do enredo que brevemente resumi no parágrafo anterior, me deterei, neste texto, naqueles que defino como os dois pontos centrífugos de *Ulysses*. O objetivo é analisar como as crises de Stephen Dedalus e dos Bloom são apresentadas, por Joyce, entrelaçadas a três mitos narrados nas *Metamorfoses*, de Ovídio, a saber: o mito de Diana e o mito de Narciso, do livro III; e o mito de Dédalo, do livro VIII. O primeiro ponto centrífugo do romance, a traição de Leopold Bloom, é narrado com uma referência ao mito de Diana, do livro III das *Metamorfoses*; já o segundo ponto, o conflito de Stephen Dedalus, é narrado no romance *Um*

Retrato do Artista quando Jovem com uma referência ao mito de Dédalo e Ícaro, do livro VIII da obra de Ovídio. Por fim, nos episódios finais de *Ulysses*, o mito de Narciso, também do livro III da mesma obra latina, traz respostas aos conflitos enfrentados pelos personagens.

Composta por 15 livros ao longo dos quais muitos mitos são narrados, *Metamorfoses* é a obra mais extensa de Ovídio, poeta romano do século I a.C., do período de Augusto. Sobre ela, comenta Larissa de Souza (2023, p. 4):

A partir dessa técnica ovidiana empregada nas *Metamorfoses*, é possível elencar, pelo menos, quatro categorias de transformações que perpassam a obra: a metamorfose que dá nome ao título; a metamorfose dos seres em elementos que formam o mundo; a metamorfose dos mitos, que se transformam em outros mitos devido ao encadeamento textual; e, por último, a metamorfose do gênero, uma vez que Ovídio retoma diferentes gêneros textuais em sua narração, dando-lhe ora um tom épico, ora um tom elegíaco, ora um tom filosófico etc.

Souza (2003, p. 9) acrescenta que

as metamorfoses das personagens não são uma questão apenas de histórias de pessoas, [...] essa força transformadora reverbera, em parte, até mesmo uma questão metamórfica, pois a transformação não se dá apenas sobre o conteúdo narrado, mas também na própria narrativa, na estrutura textual, na identidade dos seres. Sendo assim, os diferentes níveis de transformações que podem ser identificados no texto literário ovidiano são resumidos como uma força transformadora que perpassa tudo.

A escolha feita por Joyce, de recorrer a um texto do século I d.C. para trazer respostas aos conflitos de personagens do início do século XX, pode ser explicada pelos excertos supracitados do trabalho de Larissa de Souza. A força transformadora, que perpassa tudo nas *Metamorfoses*, de Ovídio, é a mesma que perpassa *Ulysses*. Embora o enredo se passe em um dia, temos acesso a muitas memórias dos protagonistas, o que nos permite conhecer como eram no passado, e, por conseguinte, evidencia as transformações que sofreram com o tempo. Em semelhança à obra de Ovídio, que extrapola as metamorfoses do enredo para a estrutura da obra, também em *Ulysses*, a cada episódio há um estilo de escrita e um gênero diferente. Em função disso, temos, no mesmo romance: um episódio cujo gênero é o teatro, um episódio cujo gênero é o romance de cavalaria, um episódio escrito como o catecismo católico, de modo que, lendo da primeira à última página, acessamos muitos estilos e gêneros de escrita que não se mantêm de um episódio para o outro.

Após apresentar as metamorfoses dos personagens através de suas memórias que voltam no dia 16 de junho de 1904, Joyce deixa em aberto as metamorfoses que ainda virão. Stephen desaparece em certo momento da noite, sem sabermos se ele terá sucesso como artista. A respeito do casal Leopold e Molly, não sabemos se sairão da crise, se conversarão sobre o adultério acontecido. Ao apresentar uma sequência de metamorfoses no estilo de escrita da obra e na história dos personagens, e, por fim, ao não apresentar resoluções e nem sequer um vislumbre de estabilidade para as vidas dos protagonistas, Joyce transmite ao leitor a sensação de impermanência, de indefinição, de modo que não só seus personagens têm um destino em aberto, mas também a própria obra.

Em sua *Teoria do romance*, Lúkacs (2009, p. 46, trad. José Marcos Mariani de Macedo) afirma que "o pensamento jamais pode chegar a uma definição real da vida". Mas o que Joyce propõe é que, talvez, o inacabamento do romance e a riqueza de metamorfoses nele são o que mais o aproxima de uma definição real da vida. Explico. Os personagens que se fixam em um momento específico do passado permanecem em crises insolúveis e labirínticas e, com isso, deixam de viver a vida. Da mesma forma, personagens que pautam a vida em obras de arte que fornecem noções cristalizadas acerca do ser humano também deixam de viver a vida. Por isso, Joyce opta por protagonistas cujo maior erro seja se apegar a imagens cristalizadas de si e/ou de outrem no passado, e faz com que a obra se metamorfoseie, que os personagens se metamorfoseiem e que o destino de todos fique totalmente em aberto, a fim de evitar qualquer definição cristalizada daqueles seres. Assim, o romance de Joyce é intencionalmente inacabado, em consonância com a vida, em que nunca há uma cristalização dos momentos e de suas emoções, nem das pessoas e de suas características, mas sim, uma sequência de metamorfoses.

2 Et ignotas animum dimittit in artes

Antes de *Ulysses*, James Joyce escreveu e publicou também o romance *Um Retrato do Artista quando Jovem*, que tem, como protagonista, o mesmo Stephen Dedalus do romance de 1922, e cuja leitura nos permite compreender melhor a crise de Stephen no início do dia 16 de junho de 1904. O enredo tem início nas primeiras semanas de vida do protagonista e se estende até a sua juventude. As indecisões da adolescência do protagonista

estão presentes no seu primeiro e no seu último nome. Stephen, o primeiro nome, é a versão em língua inglesa para Estêvão, o primeiro mártir do catolicismo; já o sobrenome Dedalus é a versão em língua inglesa para Dédalo, o famoso artífice grego responsável por construir um labirinto para o Minotauro na ilha de Creta (Perdigão, 2023b, p. 24). O mito é narrado no livro VIII das *Metamorfoses* de Ovídio: “Dédalo enche de voltas os incontáveis caminhos, / De tal modo que, mesmo ele, teve dificuldade em retornar à entrada” (Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 166-168, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 427). A habilidade de Dédalo em construir o labirinto é enfatizada pelo seu auto aprisionamento. Para além da habilidade do artífice, havia uma punição do rei Minos, que decretava que Dédalo e seu filho Ícaro deveriam permanecer em Creta. Diante da situação de exílio e da dificuldade de sair do labirinto, Dédalo recorreu novamente ao seu próprio talento:

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

(Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 183-184; 188-189, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 429)

“A versão em latim do verso ‘entregou-se a artes desconhecidas’ é ‘*Et ignotas animum dimittit in artes*’, que é, inclusive, o prefácio de *Um Retrato do Artista quando Jovem*” (Perdigão, 2023b, p. 24). Dédalo inovou a natureza confeccionando asas para si e seu filho, a fim de que pudessem voar para longe do labirinto. Antes de partirem, o artífice recomendou ao filho que não voasse próximo ao sol, uma vez que a cera que fixava suas asas ao corpo poderia derreter. Entretanto, Ícaro não conseguiu seguir a valiosa recomendação paterna:

“[...] Aconselho-te, Ícaro, a que voes a meia altura,
não vá à água, se fores mais baixo, tornar-se as asas pesadas,
ou queimar-tas o fogo, se voares mais alto. Voa entre um
ponto e o outro. Não fixes o Boieiro, nem Hélice,
nem a espada desembainhada de Órion, aconselho-te.
Segue sempre atrás de mim.” Enquanto lhe dá
as instruções de voo, adapta-lhe aos ombros as estranhas asas.
[...] na velha face deslizaram lágrimas
e as paternas mãos tremeram. Deu a seu filho beijos
que não mais daria e, elevando-se com o bater das asas,
toma a dianteira do voo, temeroso pelo companheiro,
qual ave que do alto ninho lança no espaço o filho inexperiente,
exorta-o a segui-lo e dá-lhe instruções sobre a pernicioso arte.

(Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 203-215, 2019, p. 429, trad. Domingos Lucas Dias)

Com o derretimento da cera, as asas de Ícaro perderam a função de o manter voando, levaram-no à queda e, conseqüentemente, à morte. Dédalo, então, "Viu nas águas as penas,/ Amaldiçoou suas artes e deu à terra o corpo do filho" (Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 233-234, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 431). Embora a maldição das próprias artes tenha ocorrido apenas após o desfecho trágico, é possível identificar, pelo texto de Ovídio, que já antes do voo o artífice previa que o filho não teria sucesso, uma vez que, nos versos, é dito que na face de Dédalo "deslizaram lágrimas" e que "as paternas mãos tremeram" (Ovídio, *Metamorfoses* VIII, 208-209, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 429). Tais reações talvez tenham ocorrido por ele ter ciência de que seu filho, por ser assaz diferente dele, não reproduziria seus movimentos fielmente. Todavia, apesar de prever isso, Dédalo seguiu na frente, esperando que o filho o imitasse. Assim, o pai abdicou de evitar a morte do filho para não ter que aceitar suas diferenças na condução do voo, ou, em outras palavras, ignorou as particularidades e as tendências de Ícaro e colocou como necessidade vital que ele fosse seu mais perfeito imitador (Perdigão, 2023b, p. 25).

Em sua interpretação do mito de Dédalo e Ícaro, Stephen Dedalus compreende que o sucesso na relação entre pai e filho se dá com a reprodução fiel dos atos paternos. Tendo isso em mente e, além disso, analisando seu nome e sobrenome, ele vê, para sua vida, duas opções: a primeira seria se assemelhar ao mártir Estêvão, de quem vem seu primeiro nome, e reproduzir as atitudes santas, o que lhe tornaria um filho bem-sucedido de Deus Pai; a segunda seria se assemelhar a Dédalo, de quem vem seu segundo nome, e reproduzir o talento do artífice grego, o que o tornaria um filho bem-sucedido do personagem mítico, ou seja, ele seria um filho que, ao contrário de Ícaro, sobreviveria por alçar os mesmos voos que o pai. Na infância, Stephen Dedalus opta pela primeira alternativa. Como estudante de um colégio católico, na esperança de se assemelhar a Deus Pai, ele se comporta quase como um mártir, evitando todas as situações de pecado possíveis. No entanto, em certo momento da adolescência, sua vocação artística e seus desejos sexuais entram em conflito com as renúncias exigidas pela sua religião, sobretudo com a renúncia à apreciação da beleza e às relações sexuais com mulheres. Inicialmente culpado por não resistir aos pecados, Stephen, então, se questiona internamente: "Seria o inferno o único lugar para aqueles que persistem no caminho do desejo terreno? [...] Haveria alternativa diante de um Deus-Pai que não aquela

que toma as paixões do filho como ofensas?" (Mandil, 2003, p. 97). Confuso, impossibilitado de achar um caminho de filiação com Deus, Stephen, quando em uma caminhada no litoral, se descobriu como artista, o que, para ele, significava trocar a paternidade de Deus pela do artífice Dédalo:

Agora, diante do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o ruído de vagas ondas e ver uma forma alada voando sobre as vagas e escalando lenta o céu. O que aquilo significava? Seria um selo no topo da página de algum livro medieval de profecias e símbolos, homem aquilino que voava rumo ao sol por sobre o mar, profecia dos fins que tinha nascido para servir e que vinha seguindo pelas névoas da infância e meninice, símbolo do artista forjando novamente em sua oficina com a água parada da terra um novo ser alcandorado, impalpável, imperecível?

[...]

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha. Sim! Sim! Sim! Ele criara altivamente a partir da liberdade e do poder de sua alma, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcançadora e linda, impalpável, imperecível.

(Joyce, 2016b, p. 206-207, trad. Caetano Galindo)

Agora, se descobrindo como artista, seu nome Dedalus é o que melhor o define. O desfecho do romance é a partida do protagonista para a França, em cuja capital ele acredita que terá sucesso como artista. Ele registra o momento por escrito, em um diário: "27 de abril. Velho pai, velho artífice, sustenta-me agora e para sempre com mão firme" (Joyce, 2016b, p. 308-309, trad. Caetano Galindo). Aqui, Stephen deixa a família, rejeita a religião, substitui seus pais divino e terreno por Dédalo, seu pai mítico, o velho artífice. Desfrutando da certeza do equilíbrio entre seu nome, Dedalus, sua imagem e sua identidade de artista, tudo o que compunha sua vida até ali pôde ser dispensado, descartado, como se descarta uma placenta após o parto. Assim nasce o artista.

3 *Simulauerat artem ingenio natura suo*

Chegamos, enfim, a *Ulysses*. Durante os três primeiros episódios do romance, acompanhamos o protagonista Stephen Dedalus no início do seu dia 16 de junho de 1904 em Dublin. Ao invés de um artista realizado, encontramos um jovem morando de favor em uma torre alugada por um amigo. Frustrado, em certo momento da manhã, Stephen vai até o litoral onde, anos antes, fez a opção por seguir seu pai mítico Dédalo. De volta ao local, ele

rememora os momentos do seu passado, a promessa de artista que era. Todavia, ao invés de uma redescoberta de si como artista, Stephen se vê sozinho, frustrado, urinando na água. Do ponto de vista de sua imaginação, uma flor desabrochando resulta do escoamento de sua urina na água: "espumempoça flutuante, flor desabrochando" (Joyce, 2016a, p. 158, trad. Caetano Galindo).

É nesse litoral, com essa imaginária flor desabrochando, que deixamos Stephen para que o dia recomece na residência dos Bloom. No quarto episódio do romance, o relógio de *Ulysses* volta para as 08 horas da manhã, e, assim, o dia 16 de junho de 1904 tem início novamente com Leopold na cozinha, conversando alegremente com a gata e preparando o café da manhã, enquanto Molly ainda está no quarto. Em certo momento, Leopold recebe as correspondências, entre as quais uma remetida por Blazes Boylan, endereçada à sua esposa. Ao abrir o envelope, Molly, que é uma cantora, afirma ser uma carta para o agendamento de um ensaio de música para uma turnê que ela e Boylan farão. Contudo, o marido deduz que o contato seja, na verdade, um pretexto para o agendamento de um encontro sexual adúltero. Com a certeza de que a esposa cometerá adultério às quatro e meia da tarde, Leopold Bloom passa todo o dia postergando, através de andanças por Dublin, o retorno para casa.

A ameaça da presença de um usurpador na residência dos Bloom fez com que Leopold se identificasse com o que ele foi outrora: um homem em perfeita harmonia amorosa com Molly. Em decorrência disso, ele relembra o momento que lhe é muito caro: o primeiro beijo do casal, que aconteceu em uma praia:

Ela me beijou. Fui beijado. Cedendo-se toda desalinava o meu cabelo.
Beijada, me beijava.

A mim. E eu agora.

Grudadas, as moscas zumbiam.

Seus olhos rebaixados seguiam os veios silentes da tábua de carvalho. Beleza: faz curvas, as curvas são a beleza. Deusas bonitas, Vênus, Juno: curvas que o mundo admira. Posso ver biblioteca museu em pé no átrio redondo, deusas nuas. [...] Junonianas esculpidas, lindas formas femininas. Lindas imortais. E a gente enfiando comida em um buraco e saindo por trás: comida, quilo, sangue, bosta, terra, comida: tem que alimentar como quem abastece uma máquina. Elas não têm. Nunca olhei. Vou olhar hoje. O zelador nem vai ver.

(Joyce, 2016a, p. 326, trad. Caetano Galindo)

Quando se lembra da primeira visão da atual esposa, Leopold pensa em deusas esculpidas. Em outro ponto do enredo em que está no litoral lembrando o começo da relação, ele deseja ter um retrato a óleo em tamanho humano de como ela lhe apareceu pela primeira vez:

Ah, lindinha, você não sabe que bela imagem você era. [...] Queria era ter um retrato a óleo em tamanho natural dela naquela época. [...] Ela me beijou. A minha juventude. Nunca mais. Só uma vez acontece.

(Joyce, 2016a, p. 593, trad. Caetano Galindo)

Como vimos nesses dois excertos, quando Leopold relembra o início do relacionamento com Molly, ele pensa, automaticamente, em obras de arte, e exclama, saudoso, sobre a bela imagem que ela *era*, ou seja, o desejo de Leopold se restringe à Molly do passado. Diante da versão atual da esposa, a reação é um pouco distinta das exclamações que a lembrança lhe causa. Vejamos isso na cena da primeira aparição de Molly no romance:

– Como você demorou, ela disse.

Fez tinir o latão soerguendo-se brusca, com um cotovelo no travesseiro. Olhos baixos, ele olhou para o volume de seu corpo e entre seus grandes peitos macios, reclinados dentro da camisola como o úbere de uma cabra.

[...]

O Banho da ninfa sobre a cama. Distribuído de brinde com o número de páscoa da Photo Bits: esplêndida obra-prima em bela paleta de cores. Chá antes de você colocar o leite. Não muito diferente dela com o cabelo solto: mais esbelta. Três e seis eu paguei na moldura. Ela disse que ia ficar bonito em cima da cama. Ninfas nuas.

(Joyce, 2016a, p. 174-177, trad. Caetano Galindo)

Diante da esposa no presente, Leopold tenta estabelecer alguma semelhança entre ela e a pintura. Mais uma vez, ele tenta encaixar a mulher em uma obra de arte. "O Banho da ninfa sobre a cama" é uma réplica recebida como brinde de um jornal, mas não sabemos ao certo de qual pintura, uma vez que a temática foi pintada por vários artistas. Não me deterei em tentar investigar qual foi a fonte exata, pois o que importa, neste texto, é que as pinturas do banho da ninfa ilustram o mito de Diana, deusa da caça, narrado no livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio.

A história se passa em uma gruta tão bela a ponto de Ovídio considerar que "a natureza,/ com seu engenho, tinha imitado a arte" (Ovídio, *Metamorfoses* III, 158-159, trad.

Domingos Lucas Dias, 2019, p. 175). Nessa gruta pitoresca, Diana, cansada da caça, se despe para se banhar junto às ninfas, e assim compõe uma pintura perfeita. Quando ela já estava nua, chega Acteão:

Rodeada embora pelo grupo das suas acompanhantes,
a deusa, contudo, pôs-se de lado, rodou a cabeça
para trás e, como se quisesse ter às mãos as setas,
assim colheu da água que tinha, atirou-a ao rosto do jovem
e, enquanto a vingadora lhe molhava os cabelos,
acrescentou estas palavras, prenúncio de tragédia próxima:
"Agora poderás contar, se contar puderes,
Que me viste nua." E, sem mais ameaças, põe à cabeça molhada
Chifres de longo veado.

(Ovídio, *Metamorfoses* III, 186-194, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 177)

Diana não se deixou alcançar e puniu Acteão, tanto para evitar que ele a alcançasse quanto para impedir que ele a transformasse em uma narração descritiva a ser contada para outrem. Assim, a punição de Diana impediu que Acteão a registrasse como uma obra de arte, escrita ou imagética. Vale ressaltar que, na cena supracitada, Leopold compara a Diana do quadro à sua esposa Molly. O motivo da comparação se revela se pensarmos na metáfora "colocar chifres" comumente usada em referência a um adultério: assim como Diana colocou chifres em Acteão por ele ter se aproximado, Molly também "colocará chifres" em Leopold Bloom, que, no momento em que se apaixonou por ela, se aproximou, por vê-la como uma mulher tão bela quanto uma pintura. Dessarte, ver a réplica sobre a cama fez com que Leopold se sentisse como Acteão, que, em função de ter se aproximado de uma mulher que parecia uma pintura, se tornou um animal com chifres (Perdigão, 2023a, p. 5).

A reação de Diana a Acteão parece justificável, pois quando o homem, no momento do primeiro encanto, faz o registro da mulher como belíssima e perfeita, ele pode passar a vida toda em busca da repetição dessa imagem, assim como aconteceu com Leopold. No caso de Diana, o local é tão bonito que se assemelha à arte; em função disso, Acteão a vê mais bela, ignorando as imperfeições naturais do seu corpo. No caso dos Bloom, Molly foi vista por Leopold em um cenário pitoresco, na praia, e no início de um encantamento amoroso, o que o fez enxergá-la com uma beleza descomunal. A punição de Diana foi uma forma de evitar que ela fosse imortalizada a partir da subjetividade de Acteão, como uma figura feminina perfeita. Molly, então, vivencia, no dia 16 de junho de 1904, aquilo que Diana receava: ter um

homem que imortalizasse a sua imagem como deslumbrante e que vivesse em busca de reencontrar tal imagem, que, na verdade, é totalmente subjetiva.

4 *Nusquem corpus erat; croceum pro corpore florem*

Em certo momento do dia, Leopold Bloom entra em uma casa de banho onde se imerge em uma banheira. Acompanhem-lo:

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

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

Ele anteviu seu corpo pálido reclinado nela todo, nu, em ventre cálido, ungido por fragrante sabonete derretido, suave lavado. Viu seu tronco e seus membros marolondulados sustentados, boiando leves para cima, amarelimão: seu umbigo, botão de carne: e viu os negros cachos emaranhados de seu tufo flutuando, flutuantes pelos do caudal em torno do murcho pai de milhares, uma lânguida flor flutuante.

(Joyce, 2016a, p. 206, trad. Caetano Galindo)

Em acordo com seu próprio sobrenome, na banheira de uma casa de banho, fora de sua própria casa, ou seja, longe da possibilidade de uma relação sexual com sua esposa, Leopold contempla seu pênis sozinho e pensa em se masturbar. O momento de Bloom remete à crise do relacionamento com Molly, sem uma vida sexual há anos, e indica como a boa fase do relacionamento, em que seu corpo estava frequentemente em comunhão com o de sua esposa, foi efêmera. Como Leopold está apegado ao que Molly foi anos antes, e não ao que ela é no presente, em vez de pensar em reverter a solidão, tentar uma reaproximação sexual da esposa, ele se contenta com a sua solidão, a seu ver, decorrente da inexistência da mulher por quem se apaixonou alhures.

Com os olhos fixos em seu próprio pênis, Bloom imagina ver uma flor flutuante florescendo na água e pensa: "que na corrente na vida traçamos nos é mais caro que tudo" (Joyce, 2016a, p. 206, trad. Caetano Galindo). Essa cena, embora não o pareça, está relacionada aos desejos de Stephen, de ser um exímio imitador de Dédalo. Analogamente à união de corpos de Leopold com Molly no passado, o equilíbrio identitário do jovem artista com seu pai mítico foi algo que durou por um período limitado de tempo; no início de *Ulysses*, a sua crise já era uma realidade. Isso indica que as imagens de si com as quais os

protagonistas do romance se sentem confortáveis são parte de uma etapa das metamorfoses de suas vidas. A figura de Bloom parece ser a personificação da impossibilidade de uma identidade consolidada; até mesmo o sobrenome remete a um processo de abertura, de se tornar algo, haja vista o verbo "*bloom*", na língua inglesa, significar florescer. Ora, o florescimento acontece, também, uma página antes da aparição de Leopold, na cena de Stephen urinando no litoral e imaginando, a partir de sua urina, uma flor desabrochando. Essa flor imaginária reaparece também na mente de Bloom quando, na banheira, olhando para seu pênis, compara-o a uma flor em abertura. A presença recorrente do florescimento e o fato de o verbo "florescer", em língua inglesa, ser o nome do protagonista que mais aparece no romance nos apontam para a importância da metáfora do desabrochar, do florescimento, no romance joyciano. Como comentado na introdução, Joyce não optou por uma obra acabada, mas sim, inacabada, em consonância com as metamorfoses da vida; e o desabrochar de uma flor é algo que não está acabado, pois é um processo. Em função disso, ao invés de referências a um botão fechado ou a uma flor aberta, o que mais encontramos, ao longo do romance, são referências ao *processo* de florescimento.

A narrativa de Joyce prossegue com Bloom procurando, durante todo o dia 16 de junho de 1904, a imagem correspondente à que viu no início do relacionamento com a atual esposa. Ele vai ao museu ver estátuas helênicas, e vai, também, ao litoral, local onde viu Molly e se apaixonou no passado. Porém, ele não tem sucesso em reencontrar a imagem que busca. Já nos episódios finais do romance, Leopold, por fim, volta à sua residência acompanhado por Stephen Dedalus, e mostra a seu convidado uma foto de sua esposa Molly quando jovem:

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

representa, o soberano de São José...enquanto foto alguma poderia simplesmente por que não era arte, em uma palavra.

(Joyce, 2016a, p. 923, trad. Caetano Galindo)

O que incomoda Leopold é a discrepância entre a Molly por quem ele se apaixonou no passado e a Molly registrada na fotografia da mesma época. O incômodo se torna ainda maior por envolver, também, uma comparação a uma estátua bela e simétrica vista por ele. A escultura é da Vênus Calipígia, que Leopold Bloom foi ver à tarde, na Biblioteca Nacional (Joyce, 2016a, p. 359, trad. Caetano Galindo). Leopold transparece, ao ver a foto, uma certa decepção por não ter conseguido mais encontrar uma Molly simétrica e bela como era outrora, uma Molly que, em algum lugar do passado, se assemelhou à Vênus Calipígia, porém, nem mesmo na sua fotografia quando jovem tal beleza ficou registrada.

O problema de Leopold, explicitado no parágrafo supracitado, está presente desde o início do romance. O protagonista começa o dia 16 de junho de 1904 rememorando e buscando a Molly do passado, do início do relacionamento. Toda a leitura do romance aponta para a realidade de que Leopold busca uma imagem diferente da que viu em sua cama ao acordar naquela manhã. Vemos, nessa cena da apresentação da fotografia, que a imagem que Leopold busca sequer é a da Molly real do passado, pois ele busca, na verdade, uma imagem subjetiva. Na cena em que Leopold mostra a foto a Stephen, é possível concluir que a Molly buscada por ele é uma imagem de beleza helênica e simétrica, da forma como ele a viu alhures. Essa imagem, ele não encontra na Molly do presente, tampouco na foto dela jovem, visto que a foto a registrou com suas imperfeições, naturais a um ser humano. Dessarte, Leopold, já no fim do dia, permanece com um problema: ele não reencontrou a Molly que buscava. É isso que o angustia ao longo do dia e que fica mais explícito na cena da foto.

O problema se torna maior com a afirmação de Leopold de que a foto ainda não correspondia a como ele se recorda dela. Isso indica que a imagem de Molly que Leopold tem em memória é uma imagem subjetiva e que marca como ele a viu em um momento de extrema paixão: bela, simétrica, perfeita, como a escultura da Vênus Calipígia no Museu Nacional. Diante da inalcançabilidade da imagem apreciada, a escultura helênica, sendo uma figura feminina que se conservou ao longo dos séculos, atrai Leopold em demasia, principalmente em um dia no qual ele sofre a ausência de uma imagem de sua mulher que, por ter sofrido a ação do tempo, desapareceu.

Adiante na narrativa, Stephen Dedalus deixa a residência dos Bloom. Leopold, então, entra para a casa e começa a olhar os objetos, presentes do seu casamento, no espelho:

Que trocas de olhares se davam entre esses objetos e Bloom?

No espelho imenso de vidro de bordas douradas as costas indecoradas da árvore anã observavam as costas verticais da coruja embalsamada. Diante do espelho o presente matrimonial do edil John Hooper com límpidos melancólicos sábios claros imóveis compassivos olhos mirava Bloom enquanto Bloom com obscuros plácidos profundos imóveis compassivos olhos mirava o presente matrimonial de Luke e Caroline Doyle.

Que compósita imagem assimétrica então no espelho atraiu sua atenção?

A imagem de um solitário (ipsorrelativo), mutável (aliorrelativo) homem

(Joyce, 2016a, p. 997, trad. Caetano Galindo)

Esses presentes já foram mencionados em outro momento do enredo como objetos utilizados por Bloom para instruir sua filha Milly:

De que modo ele havia empregado os presentes 1) uma coruja, 2) um relógio, dados como augúrios matrimoniais, para interessá-la e instruí-la?

Como exemplos práticos para explicar: 1) a natureza e os hábitos dos animais ovíparos, a possibilidade do voo aéreo, certas anormalidades da visão, o secular processo de embalsamação.

(Joyce, 2016a, p. 980, trad. Caetano Galindo)

É interessante que Leopold Bloom utiliza uma coruja morta e embalsamada para fazer o mesmo que faz com Molly: para recuperar momentos de um passado. Ele recupera o momento em que a coruja era viva, que voava, que via, que se reproduzia como ovíparo. Porém, vendo a coruja no espelho na madrugada do dia 16 para o dia 17 de junho, ele já começa a identificar o que lhe faltou durante todo o enredo: a percepção de que aquilo que era vivo e se tornou obra de arte se tornou, também, algo morto, embora imortalizado. Para se tornar uma obra de arte insuscetível a metamorfoses, a coruja foi morta e empalhada. Uma coruja que não tenha se tornado objeto decorativo não teve a sua beleza daquele momento imortalizada; viveu mais e, após morrer, sofreu uma decomposição, ou seja, viveu os processos naturais de um ser vivo. Mas aquela que se tornou objeto de arte morreu em plena beleza, e mais, se tornou mais bonita após ser modificada no empalhamento. Isso ensina a Leopold sobre o seu desejo em relação a Molly, de ter, dela, um retrato a óleo. Para tê-la transformada em uma figura mais bela e insuscetível aos processos naturais de um ser

vivo, ela teria que estar morta, tão morta quanto a coruja empalhada. A única forma de ter evitado as metamorfoses da sua mulher teria sido imortalizá-la através da morte. Em função dessa impactante conclusão, Leopold não olha de volta para a coruja no espelho. Com isso, os objetos que ele utilizava para instruir sua filha acabam se tornando úteis em seu próprio aprendizado de que a imagem de Molly que ele busca só poderia ter sido alcançada se ela tivesse morrido no momento em que ele a viu no auge de sua beleza e aparente simetria.

Em seguida, Leopold vê como ele mesmo é assimétrico e como mudou no decorrer dos anos; não de forma cíclica, mas linear: "Da infância à maturidade ele se parecera com sua procriatriz materna. Da maturidade à senilidade ele se parecera cada vez mais com seu procriador paterno" (Joyce, 2016a, p. 998, trad. Caetano Galindo). Ele, então, vê mais obras de arte no espelho; dessa vez, seus livros:

Que impressão visual final lhe foi comunicada pelo espelho?

A reflexão ótica de diversos volumes invertidos inadequadamente dispostos e não pela ordem de suas letras comuns com títulos cintilantes nas duas prateleiras de livros à frente.

(Joyce, 2016a, p. 998, trad. Caetano Galindo)

Os livros também estão com os títulos invertidos. Quando Leopold percebe a assimetria nos livros, ele faz o mesmo: ele volta para si mesmo, para sua própria imagem refletida:

O que lhe causava consolação em sua postura sentada?

A candura, a mudez, a postura, a tranquilidade, a juventude, a graça, o sexo, a intenção de uma estátua ereta no centro da mesa, uma imagem de Narciso adquirida em um leilão junto a P.A. Wren, 9, Bachelor's Wal.

O que lhe causava irritação em sua postura sentada?

Pressão inibitória do colarinho (tamanho 44) e do colete (cinco botões), duas peças de vestuário supérfluas nos trajes de homens maduros e inelásticos diante de alterações de massa por expansão.

(Joyce, 2016a, p. 1001, trad. Caetano Galindo)

No mesmo momento em que vê sua imagem refletida, ele vê, também, uma estátua de Narciso. O mito de Narciso também está nas *Metamorfoses*, de Ovídio. É dito que Narciso era desejado por muitas pessoas, "mas (havia tão áspera soberba em tão aprazível beleza) / jovem nenhum, nenhuma donzela lhe tocou" (Ovídio, *Metamorfoses* III, 354-355, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 187). Ao ver uma fonte, Narciso se contempla:

Sem o saber, a si se deseja; é aquele que ama, e é ele o amado.
Ao cortejar, a si se corteja. Arde no fogo que acende.
Quantos beijos inúteis deu na fonte que lhe mentia!

Quantas vezes, para abraçar seu pescoço, que via no meio das águas,
mergulhou os braços, sem neles se encontrar!
Não sabe o que vê, mas o que vê consome-o!
E a mesma ilusão que engana seus olhos, excita-os.
Ingênuo! Por que buscas em vão agarrar uma fugitiva imagem?
O que desejas não existe! O que amas, retirando-te, perdê-lo-ás!
Essa sombra que vês é o reflexo da tua imagem!
Nada tem de seu! Contigo chega e contigo está.
Partiria contigo, se tu partir pudesses!

(Ovídio, *Metamorfoses* III, 425-436, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 191-193)

Narciso, então, julga que sua própria imagem, separado de si pelas águas, o ama reciprocamente:

Encanta-me e vejo-o, mas o que vejo e me encanta
não o consigo encontrar! Tal é o desvario que enreda a quem ama!
E para maior penar, não é o vasto mar que nos separa,
nem um longo caminho, nem montanhas, nem muralhas
de portas fechadas. Somos impedidos por um pouco de água!
Ele deseja o meu abraço, pois sempre que eu levo meus beijos
às límpidas águas, sempre ele se esforça por trazer até mim sua boca!
Parece poder ser tocado. É mínimo o que se interpõe entre quem se ama!

(Ovídio, *Metamorfoses* III, 446-453, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 193)

O amor por uma imagem intangível faz com que Narciso, por fim, se mate e mate, também, sua imagem que tanto ama:

"[...] Gostaria que aquele a quem amo tivesse mais longa vida.
Agora, cordialmente unidos, morreremos ambos numa vida só."
Com estas palavras, quase louco, voltou a olhar a mesma imagem.
Com as lágrimas perturbou as águas e a imagem desvaneceu-se
na ondulação do lago. Ao vê-la afastar-se, gritou:
"Para onde vais!? Espera! Não me deixes, cruel,
a mim que te amo! Possa eu ao menos olhar o que tocar
não posso e assim alimente minha triste loucura!"
E, entre lágrimas, rasga sua veste de cima a baixo e fere
o peito desnudado com mãos cor de mármore.

(Ovídio, *Metamorfoses* III, 471-481, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 195)

Quando Narciso morre buscando a si mesmo, ele se transforma em uma flor; mais precisamente, uma flor do Estige, que é um rio no Hades:

E ainda depois de ser recebido na mansão infernal se contemplava na água do Estige. Choraram-no as Náiades, suas irmãs, que, cortando o cabelo, o ofertaram ao irmão. Choraram-no as Dríades. Eco repercute o choro. Preparavam já as tochas que se agitam no ar, o féretro e a pira, mas em parte alguma se encontrava o corpo. No lugar do corpo, encontraram uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro.

(Ovídio, *Metamorfoses* III, 504-510, trad. Domingos Lucas Dias, 2019, p. 197)

O que acontece com Narciso é, conforme o próprio título da obra de Ovídio indica, uma metamorfose. Durante todo o romance, as cenas em que aparecem flores desabrochando serviram justamente para ensinar, aos personagens, sobre suas metamorfoses, sobre os desequilíbrios constantes entre suas imagens e suas identidades. Todavia, até então, Leopold Bloom parecia não ter aceitado bem que essas metamorfoses ocorressem também com o feminino, uma vez que uma estátua helênica de Vênus lhe pareceu mais interessante que a própria esposa sobre a cama justamente por esta ter sofrido a ação do tempo da qual aquela foi preservada. O mito de Narciso, da forma narrada por Ovídio, é que faz com que, finalmente, Leopold se atente ao fato de que a sua busca por uma Molly artística era, na verdade, uma busca por uma imagem totalmente subjetiva. Uma obra de arte, espelho da vida, que imortalizasse tal imagem, seria, como as outras, um espelho de mortos.

A comprovação de que Leopold Bloom tem tal aprendizado após ver Narciso no espelho está na cena seguinte, quando ele cogita não ir para a cama onde está Molly e surge o seguinte questionamento: "O que poderia obstar a uma tal situação? Falecimento (mudança de estado), partida (mudança de lugar)" (Joyce, 2016a, p. 1022, trad. Caetano Galindo). É importante notar que falecimento e partida da casa aparecem equiparados. Ele, então, cogita ir para alguns lugares na Irlanda; não coincidentemente, lugares com água: ilhas, lagos, falésias. Depois, ele arrola possíveis lugares para ir no exterior, dos quais merecem destaque o "Partenon (que contém estátuas nuas)" e "o Mar Morto" (Joyce, 2016a, p. 1023, trad. Caetano Galindo). Essas possibilidades de lugar que aparecem após Leopold equiparar falecimento e mudança de casa são lugares com água e/ou onde ele encontraria estátuas de figuras femininas simétricas e belas, o que mostra como, após ver a coruja morta no espelho, ao ver a estátua de Narciso, surge, enfim, a compreensão de que a sua busca pela imagem feminina ideal é semelhante à busca de Narciso por si. Em outras palavras, evitar o encontro

com sua mulher viva para ir atrás de estátuas simétricas ou de mulheres no mar é o mesmo que sair em busca da mulher inexistente que ele tem em memória, ou seja, o único fim possível é encontrar algo morto, que destoa de sua mulher na cama, a qual, por não ter morrido, sofreu as metamorfoses do tempo.

O pensamento seguinte confirma a ideia de que, de fato, a estátua de Narciso foi didascálica sobre a busca incessante de Leopold:

Que jogo de forças, induzindo à inércia, tornava indesejável a partida?
O avanço da hora, que torna procrastinatório: a obscuridade da noite, que torna invisível: a incerteza das vias públicas, que torna arriscado: a necessidade de repouso, que previne o movimento: a proximidade de uma cama ocupada, que previne a demanda: a prelibação do calor (humano) temperado pelo frescor (lençóis), que previne o desejo e torna desejável: a estátua de Narciso, som sem eco, desejo desejado.

(Joyce, 2016a, p. 1025, trad. Caetano Galindo)

O último motivo que Leopold apresenta para permanecer é a estátua de Narciso, que foi o que o conduziu ao aprendizado sobre a morte como fim inevitável da busca de uma imagem de Vênus Calipígia que, para ele, Molly foi um dia. Assim, tendo, dentro de casa, a mulher viva, metamorfoseada e fora do espelho, Leopold Bloom rejeita o espelhomar, rejeita o belo, o simétrico, o imóvel, o perfeitamente acabado e, finalmente, após seu longo dia, ele vai para a cama onde repousa sua esposa Molly Bloom.

5 *Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?*

Há outros pontos do mito de Narciso que explicam a sua aparição em um dos últimos espelhos do enredo. Já no início do mito, temos uma temática em comum com a do romance, a saber, a intangibilidade, que é discutida por Didi-Huberman em seu texto *A inelutável cisão do ver*. O autor comenta que *Ulysses* é uma obra que vem para

... rerepresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas, que *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância na experiência do *tocar*. "Precisamos nos habituar", escreve Merleau-Ponty, "a pensar que todo visível é talhado no tangível [...] Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios [...] Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.

(Didi-Huberman, 2018, p. 30-31, trad. Paulo Neves)

O que Didi-Huberman defende é que Joyce, em *Ulysses*, dissocia o ver e o tocar. E, acrescento eu, Joyce mostra como o visível majoritariamente não é tangível porque é assaz subjetivo, assim como a imagem de Narciso nas águas. O que vemos é intangível porque nós vemos as pessoas de acordo com sentimentos e reações subjetivas que fazem com que a imagem vista por nós se diferencie de como as pessoas e coisas realmente são. Dessa forma, a experiência de Leopold, que, no êxtase amoroso, viu uma imagem de Molly que a aperfeiçoou, é algo demasiado humano. É por isso que um romance tem, no penúltimo episódio, a imagem de Narciso, que busca uma imagem inatingível que era, na verdade, uma imagem formada por ele mesmo.

O desfecho do mito de Narciso também é importante em nossa leitura de *Ulysses*. Quando Stephen, no início do dia, retorna ao litoral em busca de se sentir novamente confortável com sua imagem de filho de Dédalo, acaba sozinho, urinando e visualizando, em sua urina, a flor no litoral, que, conforme defendi no início deste texto, é uma metáfora de grande importância para o romance como um processo inacabado. Coincidentemente ou não, a análise de Didi-Huberman é pautada no excerto de abertura do episódio em que Stephen está no litoral, e o mito de Narciso tem fim justamente com ele se tornando um broto, algo que está em um processo de abertura, assim como a flor imaginária que se abre no litoral diante de Stephen, no fim do mesmo terceiro episódio que Didi-Huberman analisa.

A análise prossegue com o apontamento da relação entre “ver” e “perder”:

Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos pra ver” – pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abrimos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) de perda. Sem dúvida, experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*; ao ver a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

(Didi-Huberman, 2018, p. 34, trad. Paulo Neves)

O caso de Narciso, que não pôde alcançar o que estava dentro do espelho, ilustra a ideia de que, quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre os mortos ou sobre a obra de arte, o que vemos nos escapa. É o que acontece também com Stephen, que não conseguiu

perpetuar o equilíbrio entre seu nome, similar ao do habilidoso artífice, e sua identidade de artista. É o que acompanhamos também no conflito matrimonial de Leopold, que não conseguiu tocar a Molly obra de arte, que há anos ele viu. As imagens desejadas por ambos os protagonistas de Joyce são subjetivas, intangíveis e immortalizam algo morto, enquanto o que está vivo está fora do espelho, sofrendo eternas metamorfoses.

Dessarte, o final do mito de Narciso em Ovídio nos ensina que, após a morte imortalizante que é a obra de arte, surge esse broto *blooming* no rio. Uma obra de arte, espelho da vida, que imortaliza os seres, é, na verdade um espelho de mortos. Enquanto isso, os vivos, constituídos de "elementos instáveis como o sangue e a palavra humana" (Joyce, 2012, p. 177, trad. Dirce Waltrick do Amarante), adquirem, a cada metamorfose, identidades tão efêmeras quanto o desabrochar de uma flor, ou como um ato sexual, em que os corpos coincidem por um tempo, mas depois se separam para, quiçá em outro momento, coincidirem novamente.

Inevitavelmente, nos apegamos a uma dessas identidades, e ciclicamente buscamos reencontrar o eu que um dia fomos, ou o que um dia foi a pessoa por quem nos apaixonamos em um momento tão belo que a vida parecia imitar a arte. Enquanto desejamos reviver os momentos da vida passíveis de serem imitados pela arte, ou enquanto buscamos os momentos da arte passíveis de serem imitados pela vida; enquanto nos colocamos intencionalmente em infundáveis ciclos em busca de sairmos vitoriosos sobre o tempo decorrido, a vida passa por suas metamorfoses, e a imagem da vida que mais apreciamos escapa de nós.

Referências

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2018.

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

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

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

LÚKACS, G. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

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

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

PERDIGÃO, H. Lembranças de um beijo em Vênus: descrições picturais do feminino em Ulysses, de James Joyce. **Inventário**, n. 32, p. 1-20, 2023a. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/56177>. Acesso em: 03 set. 2024.

PERDIGÃO, H. O que há em um nome? O florescer de Ulysses no litoral. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, v. 12, n. 1, p. 20-46, 2023b. <https://doi.org/10.47295/mren.v12i1.805>

SOUZA, L. N. **Mutatas formas**: uma análise metamórfica de transformações em animais e em plantas nas *Metamorfoses*, de Ovídio. 2023. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras, Estudos Clássicos) – Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

Recebido em: 20.04.2024

Aprovado em: 23.08.2024