



DOCE MÃE IMENSA: O MAR E O FEMININO EM *ULYSSES*, DE JAMES JOYCE



THE GREAT SWEET MOTHER: THE SEA AND THE FEMININE IN JAMES JOYCE'S *ULYSSES*

HÊMILLE RAQUEL SANTOS PERDIGÃO

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA
RECEBIDO EM 19/03/2021 • APROVADO EM 05/06/2021

Abstract

This work proposes a reading of James Joyce's novel **Ulysses**, presenting how the ancient myths receive a new meaning in the modern narrative. In order to do that, I analyze the relation of the male characters, Stephen Dedalus and Leopold Bloom, with the sea and the female characters. Besides, I compare some scenes of the novel with the references to women and to the sea in the cosmogonic myths **Enuma Elish** and **Genesis**. I observed that, in these texts, the female is always won by a violent god or man. In opposition to this, James Joyce's male characters reject the male ones from the myths and prefer to mirror themselves in women. The feminine becomes, therefore, the focal point of **Ulysses**. This explains why the last chapter of the book is a woman's monologue, what is very different of the cosmogonic myths' ending.

Resumo

Este trabalho propõe uma leitura da obra **Ulysses**, de James Joyce, apresentando como os mitos antigos são ressignificados no romance moderno. Para isso, é analisada a relação dos protagonistas masculinos, Stephen Dedalus e Leopold Bloom, com o mar e com as personagens femininas, em comparação com as referências à mulher e ao mar na **Odisseia** de Homero e nos mitos cosmogônicos **Enuma Elish** e **Gênesis**. Foi constatado que, nesses textos, o feminino sempre é superado por um homem ou um deus violento e castigador. Em

oposição a isso, James Joyce faz com que, em seu romance, as figuras masculinas não se assemelhem às dos mitos, mas sim, as rejeitem, preferindo, ao contrário, se espelharem em mulheres. O feminino se torna, então, o ponto de convergência dos fios narrativos de **Ulysses**, cujo último capítulo é um monólogo de uma mulher, Molly Bloom, o que destoa dos desfechos dos mitos cosmogônicos e homérico.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Sea. Feminine. Genesis. Enuma Elish. James Joyce.

PALAVRAS-CHAVE: Mar. Feminino. Gênese. Enuma Elish. James Joyce.

Texto integral

“I will go back to the great sweet mother,
Mother and lover of men, the sea.”
Algemon Charles Swimburne

1. INTRODUÇÃO

O romance **Um Retrato do Artista quando Jovem**, de James Joyce, tem início com Stephen Dedalus pouco depois de saído do útero da mãe, de modo que as primeiras linhas são memórias de falas das pessoas ao seu redor quando ele era um bebê recém-nascido. Acompanhamos o seu crescimento e terminamos o romance com ele jovem, dando boas-vindas à vida ao partir de casa rumo a Paris. Nas primeiras páginas de **Ulysses**, reencontramos Dedalus um pouco mais velho, dividindo uma torre com os colegas, Buck Mulligan e Haines. Sua mãe morreu há pouco mais de um ano, porém, no lugar do jovem decidido a deixar a casa, que vimos em **Retrato**, temos um jovem em um luto prolongado pela morte da mãe, May Dedalus.

Da janela da torre, é possível ver o mar, que é a paisagem para os devaneios melancólicos de Stephen. Porém, logo nas páginas iniciais, os seus pensamentos contam com a inconveniente interrupção da voz de Buck Mulligan:

God, he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scotum-tightening sea. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original. *Thalatta! Thalatta!* She is our great sweet mother. Come and look (JOYCE,2010, p. 05).¹

¹ “Meu Deus, ele disse baixo. Não é que o mar é bem aquilo que o Algy diz: uma doce mãe cinzenta? O mar verderranho. O mar encolhescroto. *Epi oinopa ponton*. Ah, Dedalus, os gregos! Eu tenho que te ensinar. Você precisa ler no original. *Thalatta!Thalatta!* É a nossa doce mãe imensa. Vem ver” (JOYCE, 2016, p. 100).

Gifford e Seidman explicam os termos utilizados por Mulligan em sua zombaria. Algy é o apelido para o autor Algernon Charles Swinburne (1837-1909), em cuja obra “The Triumph of Time”, de 1866, há a metáfora da mãe como um mar: “I will go back to the great sweet mother,/ Mother and lover of men, the sea.” (SWIMBURN *apud* GIFFORD, SEIDMAN, 1974, p. 15). “Epi oinopa ponton” é uma referência ao mar que aparece na **Ilíada** e na **Odisseia**. Por fim, “Thalatta! Thalatta!” em grego ático, significa “O mar! O mar!” (GIFFORD, SEIDMAN, 1974, p. 15). Não são apenas as palavras de Mulligan que se referem aos gregos; o próprio título do romance remete a Homero. Sendo este o capítulo inicial da obra de Joyce, a sua referência seriam os capítulos iniciais da **Odisseia**, a Telemaquia. Vejamos, então, como o mar aparece no início do poema homérico.

A epopeia se passa após a guerra de Troia, quando os guerreiros já retornaram ao lar, exceto Odisseu. Inicialmente, a situação ruim de Odisseu é definida com a equiparação do mar à guerra:

Todos os que conseguiram fugir da precípita Morte
já se encontravam na pátria, da guerra e do mar, enfim, salvos,
menos um só, que, da esposa saudoso e do dia da volta,
a veneranda Calipso detinha na côncava gruta.

[...]

Lastimavam-no todos os deuses,
com exceção de Posidon, que em cólera ainda se inflama 20
contra o deiforme Odisseu, té que à pátria não fosse chegado.
(HOMERO, 2001, p. 28)²

É destacado que Posidon, deus do mar, era inimigo de Odisseu. Diante de tal situação, Atena se dirige aos deuses em assembleia, manifestando sua condolência por Odisseu, e explana que Posidon não intenciona matá-lo, mas sacode violentamente as águas para mantê-lo sob uma ameaça. Assim, para voltar para casa, o ardiloso herói tem que enfrentá-lo:

Mas por motivo do sábio Odisseu sinto o peito excruciado,
desse infeliz que, há bem tempo, distante dos seus vem sofrendo
preso numa ilha por ondas cercada, que é o umbigo do oceano 50
(HOMERO, 2001, p. 29)³

Posido, que a terra violento sacode,
quer, não matá-lo, mas tê-lo constante alongado da pátria.
(HOMERO, 2001, p. 30)⁴

² Tradução de Carlos Alberto Nunes.

³ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

⁴ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Enquanto isso, Telêmaco, filho de Odisseu, tem seu processo de amadurecimento. Um dos sinais de que ele amadurece está em uma cena em que, diante do canto do aedo, sua mãe Penélope se emociona e pede ao aedo que pare. Telêmaco, então, a censura em tom de autoridade:

Para teu quarto recolhe-se e cuida dos próprios labores,
roca e tear, e às criadas solícitas ordens transmite
para que tudo executem, que aos homens importa a palavra,
mormente a mim, a quem cumpre assumir o comando da casa.
Cheia de espanto, Penélope aos seus aposentos retorna 360
pois lhe calaram no peito as sensatas palavras do filho
(HOMERO, 2001, p. 38)⁵

Essa cena mostra o que é o amadurecimento de Telêmaco na concepção homérica: assumir seu papel de homem da casa, não ceder a emoções diante da música e ter autoridade sobre a figura feminina. O próximo passo é o enfrentamento do mar através de uma viagem em busca do pai. Atena, com palavras de incentivo e com as boas condições dos ventos, contribui para que a viagem aconteça:

Telêmaco, o futuro há de fazer de ti
herói notável, perspicaz, se herdaste o ímpeto
de alguém tão bom no que labora e no que fala! 275
A viagem pelo mar será hiperfrutuosa.
É raro um filho equiparar-se ao genitor:
(HOMERO, 2020, p. 55)⁶

A de olhos glaucos, Atena, bom vento lhes deu para a viagem,
o forte Zéfiro, que ressoava no mar cor de vinho.
Ore estimula Telêmaco os seus companheiros e manda que mãos
pussem
na enxárcia; obedecem-lhe todos às ordens.
Eis que primeiro levantam o mastro de abeto e na enora
do travessão o colocam, depois, com estais o reforçam;
içam a cândida vela com driças de couro trançado.
Logo se efuna no meio com o vento, e na frente do beque
da nau, que avança, ressoam ruidosas as ondas inquietas.
Corre veloz sobre as ondas, fazendo o caminho do estilo
(HOMERO, 2001, p. 53)⁷.

O que Carlos Alberto Nunes traduz por “no mar cor de vinho” é o que Mulligan diz a Stephen em forma transliterada: “Epi oinopa ponton”. Todavia, em Homero, a expressão aparece quando Telêmaco enfrenta o mar, o que fará dele um herói. Além

⁵ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

⁶ Tradução de Trajano Vieira.

⁷ Tradução de Carlos Alberto Nunes.

disso, o mar é uma figura masculina, associada a Posidon, e dissociada da mãe, visto que Telêmaco parte em direção ao pai, abandonando Penélope, sem sequer avisá-la. Dessa forma, os capítulos iniciais de **Ulysses** se aproximam menos da Telemaquia homérica que os capítulos finais de **Um Retrato do Artista quando Jovem**, quando Stephen tem autoridade em suas falas, como Telêmaco, e se distancia de May Dedalus para atravessar as águas rumo a Paris. O que se tem, em **Ulysses**, é o contrário tanto do romance anterior de Joyce quanto do início da **Odisseia**: há o desejo de retorno à mãe. É de grande importância destacar que a referência aos gregos está na fala de Mulligan e não na de Stephen, de modo que a concepção grega de mar fica, no romance, associada ao personagem que tem pouco a ver com o protagonista. Prova desse desacordo está no fato de que, na Telemaquia de Homero, há o movimento da nau conduzida por Telêmaco, em uma cena com ênfase no mastro e na travessia veloz. Em Joyce, enquanto o barco atravessa o mar, Stephen está quieto, à distância, observando melancolicamente a partir da janela: “[Stephen] looked down on the water and on the mailboat clearing the harbour mouth of Kingstown. - Our might mother, Buck Mulligan said.” (JOYCE, 2010, p. 05)⁸. Diante da fala de Mulligan, chamando o mar de mãe sem nenhum sentimento, e, pior, fazendo referências à **Odisseia** - na qual o mar é sinônimo de guerra -, Stephen, então, pensa no que o mar representa para si: seu prolongado luto pela morte da mãe:

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coatsleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffedged he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him (JOYCE, 2010, p. 05).⁹

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

⁸ “[Stephen] olhou para baixo, para a água e o barco postal que cruzava a boca do porto de Kingstown. - Nossa mãe poderosa, Buck Mulligan disse” (JOYCE, 2016, p. 100).

⁹ “Stephen, um cotovelo descansado no rugoso granito, punha a palma contra a testa e encarava a borda esgarçada da brilhante manga preta de seu casaco. Dor, que não era ainda a dor do amor, roía-lhe o coração. Calada, em um sonho ela viera a ele após a morte, o corpo gasto na larga mortalha marrom exalando um odor de cera e de jacarandá, o hálito, que se tinha curvado sobre ele, mudo, reprovador, um vago odor de cinzas úmidas. Pelo punho puído da camisa ele via o mar saudado como doce mãe imensa pela bem alimentada voz ao seu lado” (JOYCE, 2016, p. 100).

aparece justamente na voz do personagem que tem, no romance, o posto de usurpador.

Em uma classificação que inclui **Ulysses**, Franco Moretti define o *modern epic*:

the difference between the two great narratives of modern West emerges. On the one hand, the novel, which invents a new language. On the other, the epic: which produces a *new interpretation of the old language*. In the former case, we have the compactness of a world in which everybody speaks the same language and lives in the same period. In the latter case, we have the specific *historicity* of a universe in which fossils from distant epochs coexist with creatures from worlds to come. (MORETTI, 1996, p. 88)

Ulysses, de James Joyce, é um ótimo exemplo do *modern epic* de Moretti, visto que traz novas interpretações de antigas linguagens com a ressignificação dos mitos. Quais seriam os antigos textos reinterpretados por James Joyce? A primeira reinterpretação é da **Odisseia** de Homero, o que está evidente no título do romance; porém, como vimos, a figura do mar da Odisseia não corresponde à do *modern epic* joyceano. De quais linguagens antigas, então, Joyce pode ter buscado esse mar materno para reinterpretar e ressignificar? No presente trabalho, me limitarei a pesquisar a reinterpretação e a ressignificação, por Joyce, da figura do mar em **Enuma Elish** e em algumas passagens da **Bíblia Sagrada** cristã.

2. **ENUMA ELISH: DAS TABUINHAS DE ARGILA A ULYSSES, DE ULYSSES AOS POTES DE GELEIA**

Em uma carta a Harriet Weaver, Joyce escreve:

The words expressing nightmares are from Greek, German, Irish, Japanese, Italian (my niece's childish pronunciation) and Assyrian (the stargroup called the 'gruesome hound'). I speak the latter language very fluently and have several nice volumes of it in the kitchen printed on jampots (JOYCE, p. 225).

Ferrer contextualiza a carta:

Erudition is now mocked or deliberately underplayed by Joyce. In a letter to Harriet Shaw Weaver, instead of bragging about his reading of Stephen Langdon **Enuma Elish: The Babylonian Epic of Creation** (1923), Joyce deflates his reference to Mesopotamian mythology. [...] It was by deciphering a few cryptic notes in

notebook Vi.B.14 that we were able to discover that Joyce had read this scholarly book. It would be very difficult to identify the traces of the **Enuma Elish** directly in *Finnegans Wake*. For instance, who would recognize that “trying my garden substisuit” comes from a note to the Mesopotamian epic [...]? (FERRER, 2016, p. 14-5)

O **Enuma Elish** é um poema composto entre 1125 - 1104 a.C. para enaltecimento de Márduk, deus da Babilônia. Os estudiosos de James Joyce encontraram, em seus cadernos, provas de sua leitura da tradução do mito cosmogônico babilônico por Stephen Langdon e, mais, a presença do texto em **Finnegans Wake**. A correspondência com Harriet é de 1925, quando **Ulysses** já havia sido publicado, porém, se na data o autor já alega uma familiaridade com os textos sumérios, é possível que tenha tido acesso a eles em outras versões, anteriores à de Langdon. Bem, a presença do **Enuma Elish** nos potes de geleia da cozinha de Joyce, não temos como averiguar, mas, a partir da análise do texto, é possível identificar se há, em **Ulysses**, alguma reinterpretação e ressignificação dos motivos da cosmogonia babilônica. Passemos à leitura:

Tabuinha 1

[1] Quando no alto não nomeado o firmamento,

Embaixo o solo por nome não chamado,

Apsu, o primeiro, gerador deles,

Matriz Tiámat, procriadora deles todos¹⁰

[5] Suas águas como um só misturaram,

E prado não enredavam, junco não aglomeravam.¹¹

A água aparece como início de tudo. Atentemo-nos à Tiámat, que é uma figura materna, feminina e referida, pela primeira vez, como mar. “*Tiāmat* é a forma absoluta (*status absolutus* ou estado indefinido) de *Tiāmtu* ou *tāmtu*, termo feminino com o significado de ‘mar’” (BRANDÃO, 2020, p. 234). É importante saber que, para os babilônios, mar significava uma grande quantidade de água, não havendo, portanto, uma distinção da Tiámat como água salgada e do Apsû como água doce, de modo que a ideia dos dois tipos de água é mostrar que, apesar de se misturarem, Tiámat e Apsû não perdiam a individualidade (BRANDÃO, 2020, p. 234-5). Sobre o formato de Tiámat, há diferentes abordagens ao longo do poema: ela aparece, inicialmente, como mar, tendo, no interior do seu ventre, uma habitação para a prole, mas também é dito, em certos momentos, que ela tem cauda. Para o presente trabalho, é importante considerar a condição inicial da Tiámat no poema, a de mar. Mas, “como em qualquer cosmogonia, o estado primevo só se expõe para ser ultrapassado” (BRANDÃO, 2013, p. 24). Vejamos como se dá isso:

Quando dos deuses não surgira algum,

¹⁰ Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Disponível em: (BRANDÃO, 2020, p. 224).

¹¹ Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Disponível em: (BRANDÃO, 2020, p. 225).

Por nomes não se chamavam, destinos não decretavam,
Engendraram-se deuses em seu interior:

[...]

E associaram-se então os irmãos, os deuses,
Perturbaram Tiámat e seu alarido irradiava-se.

E disturbaram de Tiámat as entranhas,
Com algazarra dura no interior do Anduruna.

[25] Não reduzia Apsu o seu bramido

E Tiámat emudecia em face deles.

Acerba sim sua ação diante dela:

Não sendo boa sua conduta, a eles resguardava.

Então Apsu, gerador dos grandes deuses,

[30] Conclamou Múmmu, seu intendente, e disse-lhe:

Múmmu, intendente, bom para meu ânimo,

Vem! junto de Tiámat vamos!¹²

E foram, diante de Tiámat sentaram-se,

Com palavras ponderaram sobre os deuses, seus rebentos.

[35] Apsu sua boca abriu

E a Tiámat ruidoso disse:

É sim molesta sua conduta para mim:

De dia não repouso, de noite não durmo;

Destrua-se sua conduta, seja dispersa!

[40] Silêncio se faça e durmamos nós!

Tiámat isso quando ouviu,

Encolerizou-se e clamou contra seu consorte,

Clamou assim apenada, enraivecida ela só –

Maldade lançara ele em suas entranhas:

[45] Por que nós o que engendramos destruiríamos?

Sua conduta é molesta? Suportemos benignos!¹³

Diante da recusa de Tiámat, Apsû, então, planeja destruir aqueles que o perturbavam o sono: seus filhos. Porém, a intenção de Apsû foi repetida em uma assembleia dos deuses. Ea, então, tomou a providência de inseminar Apsû, iniciando-o em um sono eterno e, em seguida, tomou para si a sua coroa e fixou, sobre ele, a sua morada. Essa seria a explicação para o surgimento dos lençóis freáticos.

De qualquer modo, não deixa de ser surpreendente que Tiámat, de quem a algazarra dos deuses especialmente perturba as entranhas (não se afirma isso com relação a Apsû), seja justamente quem recusa qualquer tipo de ação (ao contrário do que acontecerá depois). A diferença de atitude estaria em que, aqui, apenas Apsû se sente perturbado, ao passo que, mais à frente, será um conjunto de deuses que se dirigem a Tiámat, como seus filhos, pedindo

¹² Tradução de Jacyntho Lins Brandão em (BRANDÃO, 2020, p. 225).

¹³ Tradução de Jacyntho Lins Brandão em (BRANDÃO, 2020, p. 226).

providências para fazer cessar o flagelo do movimento provocado pelos ventos no interior dela, movimento que não os deixa dormir, enchendo-os de fadiga, os olhos estropiados (BRANDÃO, 2020, p. 256).

Assim, Tiámat é uma figura materna que não destruiria o que foi por ela engendrado e que só toma providências quando as reclamações que ouve são de seus filhos. Wisnom faz um levantamento da presença de Apsû e Tiámat em outras tradições e encontra, no trabalho de Lambert, que “Apsû and the Sea occur in a few third-millennium personal names, which appear to treat them like personal gods” (WISNOM, 2014, p. 25). A figura de uma divindade pessoal, que Wisnom apresenta, é justamente essa de uma divindade que atende preces particulares de seus filhos. Essa poderia ser a explicação para a necessidade de surgimento de um deus como Márduk, que olha por todos, não só pelos que descenderam de si.

Após isso, nasce, então, Márduk, que é o primeiro deus que não descende de Tiámat diretamente. Ele descende do Apsû, é engendrado por Ea e parido por Dámkina. Márduk não ter nascido de Tiámat, creio, é uma condição necessária para a inimizade deles. Sendo Tiámat uma figura maternal e que atende apenas aos desejos da própria prole, foi necessário o nascimento de um deus que não viesse dela para que o conflito ocorresse. Márduk, então, engendra quatro ventos, produz poeira, faz existir as ondas, o que interfere no sossego do interior de Tiámat. Em função disso, sua prole se dirige a ela:

Quando Apsû, teu consorte, mataram,
A seu flanco não ficaste, em silêncio assentada:

Agora engendrou ele estes quatro ventos que terríveis, 115
Disturbam-te as entranhas e não dormimos nós!

Não está em teu coração Apsû, teu consorte?
E Múmmu, que encadeado? Sozinha assentas?

E mamãe não és tu? Em perturbação desarvora-te
E nós, que não descansamos, não nos amas? 120

Vê nossa fadiga, estropiados nossos olhos.
Lança fora o jugo sem descanso e durmamos nós!¹⁴

A reclamação de falta de sossego é semelhante à do início da Tabuinha 1, porém agora os que estão sendo perturbados são os filhos de Tiámat, ao passo que antes era Apsû. Por esse motivo, Tiámat tem uma reação diferente: ela se arma e cria monstros, os quais são listados no poema. Wisnom discorre sobre a dualidade dessa figura inimiga, porém zelosa:

¹⁴ Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

this mother goddess, Ti'āmtu, will not give her consent to the plan, but will intervene to save her children. Ti'āmtu's impassioned protests and sympathy for her troublesome offspring contrast with the cruelly indifferent attitude of Apsû, and may in fact explain why Ti'āmtu is presented in a sympathetic light in this part of *Ee*, while later on she is an enemy of the established in order to be destroyed at all costs. Jacobsen comments on the emphasis of her maternal nature as oddly unexpected saving: 'So odd is this sympathetic treatment of the archenemy that one can hardly escape feeling that the author is here in the grip of conflicting emotions' (1976:187) (WISNOM, 2014, p. 148).

Dessa forma, a maternidade de Tiámat gera um conflito emocional até mesmo no autor do **Enuma Elish**, que parece hesitar em narrar a destruição dessa primeira figura materna, embora haja a necessidade de proclamar a vitória de Márduk por ser este o tema do poema.

O texto tem continuidade e, na tabuinha 2, Ea, ao ouvir tudo o que se passa entre Tiámat e sua prole, vai em direção a outro deus, Anshar, e reporta com as mesmas palavras. Anshar, então, responde que Tiámat deve ser vencida. Ea assume:

Meu pai, excessiva é Tiámat, seus feitos, para mim, 85
 Seu intento desvendi e não se lhe equipara meu sortilégio:
 Tremenda é sua força, cheia de pavor,
 Sua assembleia é possante e não a enfrenta ninguém,
 Não reduz seu grito farto.
 Temi seu bramido, voltei atrás. 90
 Meu pai, não esmoreças! Torna a arremeter contra ela!
 A força da mulher decerto é possante, mas não plena como a do
 varão.
 Dissolve sua hoste, seus conselhos dispersa, tu!
 Antes que sua mão imponha sobre nós!

Apesar de se sentir impotente diante de Tiámat, Ea tem uma ideia de que a figura feminina é passível de ser vencida por não se igualar a um varão. Anshar, então, designa Márduk para eliminá-la. Na tabuinha 4, é narrado que Márduk se arma com um arco, com relâmpago, com uma rede para envolver o interior de Tiámat e com quatro ventos “para que não saísse nada dela”¹⁵. É dito que sua principal arma é o dilúvio. Devidamente armado, Márduk monta no carro da tempestade e se direciona a Tiámat. Diante do convite à guerra, Tiámat reage com enlouquecimento e estremecimento.

¹⁵ Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

E aproximaram-se Tiámat e o multíscio dos deuses, Márduk,
 Em duelo misturaram-se, achegando-se em contenda;
 [95] E desdobrou o Senhor sua rede, envolveu-a;
 O Turbilhão, tomada ela por trás, em sua face soltou
 E abriu sua boca Tiámat, para devorá-lo;
 O Turbilhão fez ele entrar, para não fechar ela os lábios:
 Ventos coléricos suas entranhas atulharam,
 [100] Inflou-se seu coração e sua boca ela escancarou.
 Ele atirou uma flecha, rasgou suas entranhas,
 Seu interior cortou, retalhou o coração.
 Encadeou-a então, sua vida exterminou;
 Seu cadáver lançou, sobre ela ergueu-se¹⁶

Derrotada Tiámat, Márduk utiliza seu cadáver para a construção do mundo da forma que temos hoje:

O monstro ele parte para engendrar prodígios!
 Dividiu-a, como um peixe seco, em duas.
 Metade dela dispôs e o firmamento esticou,
 Reforçou o couro, guardas fez tomá-las,
 [140] As águas dela não deixar sair lhes ordenou.¹⁷

Na Tabuinha 5, é destacado o que, de Tiámat, Márduk manteve para si:

Enredou e em nuvens brandiu;
 O assaltar do vento, o derramar da chuva, 50
 O alçar do nevoeiro, o acumular do veneno dela
 Assinalou ele a si mesmo, susteve em sua mão.
 Márduk utiliza o veneno de Tiámat.¹⁸

Isso significa que Tiámat não é eliminada, mas transformada: transforma-se em céu, em terra. De acordo com essa cosmogonia, nós moramos no cadáver da Tiámat, governados por Márduk, o qual manteve, para si, o que havia de venenoso em Tiámat.

Segundo Wisnom, em outro texto sumério, *Enki e Ninmah*, aparece uma água materna primeva, Nammu, mas a figura do mar como inimigo não é tão comum nos textos mesopotâmicos (WISNOM, 2014, p. 26). Wisnom questiona o porquê da escolha de Tiámat, uma vez que, como ela concluiu, não é uma divindade que se repete nos mitos mesopotâmicos:

¹⁶ Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

¹⁷ Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

¹⁸ Tradução de Jacyntho Lins Brandão.

Why Ti'āmtu, a foreign monster, should be chosen as Marduk's principal enemy rather than a more traditional Babylonian foe: as a body of water, she represents the mythological creative property of primordial water, the essential material of creation (2011: 129-30). When Marduk creates the universe out of her dead body, he can do something no warrior god has done before, and thus stake his claim to be the most powerful deity of all (Katz, 2011: 130) (WISNOM, 2014, p. 28)

A explicação está na necessidade de superação das águas. Segundo Jacyntho Lins Brandão, “o movimento mais importante para a cosmogonia está na passagem dos dois deuses que são água (algo que em si não tem limites nem geometria) para a condição lugares (entendidos como geograficamente determinados)” (BRANDÃO, 2013, p. 35). Caso não houvesse essa geometrização, Tiámat permaneceria associada a uma ânsia constante, uma vez que há a ideia do “mar como algo que escapa a nossa ânsia de mensuração, classificação, repartição, nomeação e apropriação, por isso mesmo constituindo um incômodo” (BRANDÃO, 2013, p. 37-8). Dessa forma, a água, como algo não moldável, que transpõe barreiras, difícil de conter, precisa ser transformada em algo geograficamente delimitado; e quem faz isso é o deus Márduk, cuja grandeza consiste justamente em vencer algo tão difícil de ser contido, como o mar. Brandão ressalta que a grandeza de Márduk está associada à de Tiámat, que “vem a ser a personagem mais bem trabalhada, inclusive por ser aquela em torno da qual gira toda a ação. [...] sendo o texto um canto de louvor a Márduk, esse louvor só se lhe aplica enquanto aquele que venceu Tiámat e sua glória decorre da grandeza dela” (BRANDÃO, 2020, p. 235).

Analisando **Enuma Elish**, é possível encontrar os motivos que James Joyce provavelmente tenha ressignificado na doce mãe imensa de *Ulysses*. Tiámat é o início de tudo, significa mar e é uma figura maternal. Conforme Wisnom destacou, Tiámat costumava ser uma divindade pessoal, o que está em acordo com a atitude dela de atender às reclamações apenas dos seus. Bem, isso vai ao encontro do ideal materno de Joyce, como alguém forte que defende o filho fraco diante de suas súplicas. Após a vitória de Márduk, ela adquire forma geográfica, mas não desaparece; continuamos envoltos por ela. Nos mitos babilônicos, a morte não significa desaparecimento, mas mudança de estado, de modo que a essência do ser permanece mesmo após sua morte. Isso combina com o ideal de Stephen, de ter uma mãe cuja essência permaneça, apesar de ter falecido. Por fim, embora Tiámat tenha sido derrotada, sua importância no poema é grandiosa, havendo vários versos dedicados a ela. Também no romance de James Joyce as figuras femininas, as figuras maternas e o mar têm imensa importância e permeiam grande parte da obra.

3. JESUS ELIMINARÁ O MAR MALIGNO

Wisnom explica que “The motif of the victory of the king of the gods over the sea, of which Marduk and Ti'āmtu are one example, probably originated on the Eastern Mediterranean coast, but spread too early for us to be able to trace its

spread in any detail” (WISNOM, 2014, p. 28). De fato, esse motivo se espalhou em outras culturas, inclusive a hebraica. A condição primeva das águas chega a compor o **Gênesis**, conforme explana Jacyntho Lins Brandão:

A primeira narrativa da gênese que encontramos na *Bíblia* hebraica, a chamada “versão sacerdotal” das origens, incorpora a concepção babilônica de um abismo de águas primordial, com a diferença de que há um deus a ele externo que, a partir das águas, faz o mundo. [...] Como se vê, o estado inicial do mundo é esse abismo (*tehom*) de águas, vazio e informe (*tohu vabohu*), sem dúvida uma reminiscência de Tiamat em sua disformidade – ou melhor: de Tiamat como aquilo que antecede o próprio aparecimento das formas, as quais requerem o surgimento de limites (e o que melhor para representar visualmente algo sem limites e forma que a água?) (BRANDÃO, 2013, p. 29).

Vimos, no **Enuma Elish**, a necessidade de superação do estado primevo das águas, mas sem diminuir a importância da Tiámat, que, mesmo vencida, tem seu cadáver transformado em céu e terra. Passando à leitura do **Gênesis**, nos deparamos com uma narrativa na qual mal se percebe que o abismo inicial é a Tiámat, ou seja, houve um decréscimo de importância dessa água inicial, que não é mencionada como deusa. A mais importante figura feminina do cristianismo aparece apenas no Novo Testamento: Maria, a qual se diferencia de vários mitos por ser a mãe de Jesus e não de todo o cosmos. Ao contrário das outras, ela não é uma divindade e não é metaforizada por Mar nem por Terra, mas por Sol, em Apocalipse 12, 1-2:

Apareceu, então, um grande sinal: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava entre as dores do parto, atormentada para dar à luz (BÍBLIA, 2011, p. 1528).

O mar, por sua vez, aparece, após o abismo inicial, como algo usado por Deus para castigo e destruição. Em **Gênesis** 6, 13 e em **Gênesis** 7, 4, Javé diz a Noé:

Para mim, chegou o fim de todos os homens, porque a terra está cheia de violência por causa deles. Vou destruí-los junto com a terra (BÍBLIA, 2011, p. 19).

Porque eu, daqui a sete dias, farei chover sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites” (BÍBLIA, 2011, p. 19).

O castigo de Deus é o retorno ao *tehom*, um retorno àquele abismo de águas correspondente à Tiámat mesopotâmica. Isso se dá como resultado de uma chuva de quarenta dias:

As águas subiram e ergueram a arca, que ficou acima da terra. As águas subiram e cresceram muito sobre a terra. E a arca flutuava sobre as águas. As águas subiam cada vez mais sobre a terra, até cobrirem as montanhas mais altas que há debaixo do céu. [...] Morreu então tudo o que tinha sopro de vida nas narinas (BÍBLIA, 2011 p. 20).

É interessante destacar que o deus masculino aparece como aquele que causa a tempestade, assim como Márduk. Bem, se o abismo inicial era algo maligno, Deus guardou algo de maligno para si, que é despertado diante do mau comportamento dos humanos. É algo similar ao veneno de Tiámat, que Márduk manteve. Então, as águas podem subir se Deus quiser castigar a humanidade através de uma tempestade. Deus detém o poder de castigo, o qual envolve o transbordamento do mar, ou seja, o mar continua como negativo e o deus masculino continua tendo controle sobre o que acontece com ele, usando-o para ameaçar e punir seus filhos.

Em outros momentos da Bíblia, o mar é temido pelos seres humanos. No Salmo 69, 2, lê-se: “Salve-me, ó Deus, pois a água está chegando ao meu pescoço” (BÍBLIA, 2011, p. 706). Indo para o Novo Testamento, não há grandes mudanças. No Evangelho segundo Mateus 14, 28-30, o mar separa Jesus de Pedro. Quando o discípulo tenta alcançar o mestre, ele quase afunda e é Jesus quem o salva. Jesus, sendo santo, anda sobre as águas, não se afoga, não se mistura com o mar, ao passo que Pedro, pecador, tende a afundar:

Então Pedro lhe disse: “Senhor, se és tu, manda-me ir ao teu encontro, caminhando sobre a água”. Jesus respondeu: “Venha”. Pedro desceu da barca e começou a andar sobre a água, em direção a Jesus. Mas ficou com medo quando sentiu o vento e, começando a afundar, gritou: “Senhor, salva-me” (BÍBLIA, 2011, p. 1200).

Em Apocalipse 12, 15- 18 e em Apocalipse 13, 1- 2, a água do mar aparece como o lugar diabólico por excelência:

A Serpente não desistiu: vomitou um rio de água atrás da Mulher, para que ela afogasse. Mas a terra socorreu a Mulher, abriu a boca e engoliu o rio que o Dragão tinha vomitado. Cheio de raiva por causa da Mulher, o Dragão começou então a atacar o resto dos filhos dela, os que obedecem aos mandamentos de Deus e mantêm o testemunho de Jesus.

Depois o Dragão ficou em pé na praia do mar.

Vi, então, uma Besta que subia do Mar. [...]O Dragão entregou para a Besta o seu poder, o seu trono e uma grande autoridade. (BÍBLIA, 2011, p. 1529).

Em Apocalipse 21, 1-2, é apresentada a Cidade Santa, que será a condição final do mundo, o estado de perfeição após o mal ter sido totalmente vencido. Quando chegarem esses tempos, a água do mar será, por fim, eliminada:

Vi, então, um novo céu e uma nova terra. O primeiro céu e a primeira terra passaram, e o mar já não existe. Vi também descer do céu, de junto de Deus, a Cidade Santa, uma Jerusalém nova, pronta como esposa que se enfeitou para o seu marido (BÍBLIA, 2001, p. 1537).

O mar no **Gênesis**, nos salmos, os evangelhos e no Apocalipse é uma constante ameaça e serve, apenas, na aplicação de castigos por Javé. Na condição final, então, convém que ele não exista mais, pois os castigos já não serão aplicados pois os seres maldosos estarão, para sempre, excluídos do convívio com os bons.

Sobre essa eliminação do abismo de águas, discorre Jacyntho Lins Brandão:

De modo complementar ao tema que até agora ressaltai – ou seja, as águas como princípio cosmogônico -, cumpre também enfatizar, de modo mais preciso, o que se convencionou chamar “guerra contra o Caos” (*Chaoskampf*), que constituiria o ponto de chegada das cosmogonias de que tratamos. Como se viu, o esquema geral dos textos comporta um estado original (o abismo de águas) e a intervenção de um deus que age como demiurgo do céu e da terra. Exposto dessa forma, tem-se a impressão de que o surgimento do mundo acontece como algo que, mesmo atribuído a determinado momento, ocorreria de qualquer modo, como se a vocação das águas fosse chegar, da unidade, à multiplicidade, ou como se a ausência de limites do abismo (representado por Tiamat/Tehom/Kháos/ Oceano/Tétis) aspirasse ao limitado. Não parece, contudo, ser essa a ideia, pois a contraposição ao abismo se faz de forma violenta e paira sempre sobre o mundo dos deuses mais jovens o risco de que tudo se resolva de novo em água (BRANDÃO, 2013, p. 33-4).

Isso explica o porquê de na cidade perfeita cristã não haver mais mar; será uma cidade onde não haverá mais ameaça, nem pecado, nem ausência de limites. Até mesmo a representação da Mãe de Jesus como revestida de sol e com a lua aos pés, apresentada poucos capítulos antes, é superada na cidade. Em Apocalipse 21, 23, lê-se: “A Cidade não precisa do sol nem da lua para ficar iluminada, pois a glória de Deus a ilumina e sua lâmpada é o Cordeiro” (BÍBLIA, 2011, p. 1539). Não há mais necessidade de que essa mulher esteja entre o sol e a lua; uma vez que a mulher revestida de Sol tinha a missão de assessorar os fiéis em sua caminhada rumo à santificação, em uma cidade sem pecado, ela perde a sua utilidade. A cidade, então, é que é a figura feminina, apresentada como a esposa de Jesus, e está cercada por

uma muralha imensa de diversos tipos de pedras com doze portas. A promessa de condição final do Apocalipse é uma extrema geometrização das águas primevas que supera o que se teve no **Gênesis** e no **Enuma Elish**, nos quais a partir das águas foram feitos Céus e Terra. A cidade perfeita do Apocalipse seria aquela em que se tem algo bem mais definido do que céu e terra, a saber, as muralhas dentro das quais Jesus mantém tudo dentro dos limites. Mas lembremos que o Apocalipse é uma promessa para um futuro perfeito, de modo que, no momento em que lemos o texto, estamos, ainda, sob a ameaça das águas malignas.

Vejamos, agora, como James Joyce incorporou o mar da Bíblia em **Ulysses**. Bem, essas narrativas com o mar diabólico não combinam com o mar feminino e maternal de Joyce. Em **Gênesis**, há a presença inicial da Tiámat, entretanto, como vimos, ela não é personificada, nem considerada uma divindade inicial, o que contraria a extrema importância do mar e do feminino em **Ulysses**. Como já dito, no romance anterior de Joyce, **Um Retrato do Artista quando Jovem**, a descoberta de Stephen como artista ocorre quando vê uma mulher à beira do mar e a aprecia. Isso significa que a transformação do caos, abismo inicial, no **Gênesis**, para o local de onde surge a Besta, no Apocalipse, foi rejeitada por Stephen ainda no **Retrato**, quando ele olha a mulher próximo ao mar, mas, a vê como sagrada. Marcando o fim de um período de incapacidade de visão, a descrição que Stephen dá da mulher é comparativa a uma ave, que remete à figura cristã do Espírito Santo, rompendo, assim, com a imagem profana da mulher que ele criara após tantos sermões dos padres. Ele utiliza, ainda, um critério eclesiástico de classificação, a saber, sagrado e profano, porém, ao olhar diretamente para uma mulher e não a ver como uma fonte de pecado, ele muda a classificação que usualmente aceitara dos padres. Assim, na obra de Joyce, tem-se o movimento contrário ao da Bíblia: ao invés da mudança do mar feminino inicial para o mar diabólico no final, Stephen, quando se descobre como artista, próximo ao mar, abandona totalmente a imagem do feminino diabólico para a do feminino sagrado, que é a que prevalece durante toda a narrativa de **Ulysses**. Se Joyce tivesse apenas o **Gênesis** como cosmogonia de referência, não teria chegado a tal associação entre feminino e mar, nem teria essa imagem feminina grandiosa, importante, zelosa pela prole, visto que, no **Gênesis**, a Tiámat é diminuída a uma breve referência.

4. ESPELHOMAR MATERNO

Há algo comum a ambas as cosmogonias que é rejeitado por Joyce, a saber, a ideia de que a primitiva figura feminina do mar deve ser superada e quem o faz é um deus masculino. Isso não vemos em **Ulysses**. Voltemos ao ponto em que paramos no romance: a cena seguinte a todas aquelas referências ao mar. Buck Mulligan oferece a Stephen um espelho rachado, no qual ele se olha e tem um estranhamento. Mulligan começa a questionar qual é o problema. Stephen diz que o problema foi tê-lo ouvido se referir a ele, em outra ocasião, nos seguintes termos: “*O, it's only Dedalus whose mother is beastly dead*” (JOYCE, 2010, p. 08).¹⁹ Mulligan responde sobre a

¹⁹ “Ah, é só o Dedalus; a mãe dele morreu stupidamente” (JOYCE, 2016, p. 104).

morte ser algo comum, seja a da senhora Dedalus ou a de quem for, e acrescenta: “Look at the sea. What does it care about offences?” (JOYCE, 2010, p. 09)²⁰. Porém, ao olhar para o mar, Stephen vê que uma nuvem cobre o céu:

A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green. It lay behind him, a bowl of bitter waters. Fergus’ song: I sang it alone in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear my music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her wretched bed (JOYCE, 2010, p. 09)²¹

William Tindall explica, sobre essa cena, que “The cloud (maternal) covers the sun (paternal)” (TINDALL, 1967, p. 139-40). Na verdade, como já vimos, na simbologia cristã o sol é associado a Maria em função da aparição em Apocalipse. Já as nuvens, segundo Ferguson, estão associadas à onipotência divina: “Clouds in the heavens are the natural veil of the blue sky, and are, therefore, used as the symbol of the unseen God. A hand emerging from a cloud in the most common symbol of Divine Omnipotence” (FERGUSON, 1959, p. 22). Para além da explanação de Ferguson, a nuvem representa a ameaça de tempestade, que está presente no **Gênesis** e, também, no **Enuma Elish**, uma vez que Márduk, como Javé, é o deus que causa tempestades. Então, o que ocorre, ao contrário do que defende Tindall, é a figura masculina cobrindo o sol, o que não deixa Stephen confortável. Conhecendo-o desde **Um Retrato do Artista quando Jovem**, lembramos como a figura de um deus masculino sempre o assustou. Após pecar, ele sempre se dirigia à Nossa Senhora:

His sin, which had covered him from the sight of God, had led him nearer to the refuge of sinners. Her eyes seemed to regard him with mild pity; her holiness, a strange light glowing faintly upon her frail flesh, did not humiliate the sinner who approached her. If ever he was impelled to cast sin from him and to repent the impulse that moved him was the wish to be her knight. If ever his soul, reentering her dwelling shyly after the frenzy of his body’s lust had spent itself, was turned towards her whose emblem is the morning star, “bright and musical, telling of heaven and infusing peace”, it was when her names were murmured softly by lips whereon there

²⁰ “Olhe o mar. Parece que ele liga pra essas ofensas?” (JOYCE, 2016, p. 105).

²¹ “Uma nuvem começou a cobrir o sol lenta, toldando a baía de um verde mais fundo. Restava atrás dele, vasilha de águas amargas. A canção de Fergus: eu cantei sozinho na casa, segurando os longos acordes sombrios. Sua porta estava aberta: ela queria ouvir minha música. Calado por pavor e pena fui até sua cabeceira. Ela chorava em seu leito miserável” (JOYCE, 2016, p. 106).

still lingered foul and shameful words, the savour itself of a lewd kiss (JOYCE, 1963, p. 132).²²

Percebe-se que o adolescente Stephen, durante a sua oração a Nossa Senhora, se lembra das palavras que dizia às prostitutas, mostrando que, desde novo, não há, para ele, uma clara separação entre o feminino considerado sagrado e o feminino considerado profano, visto que a mulher, em geral, era quem sempre o acolhia, seja a prostitua que o acolhia em seus desejos sexuais, seja a Virgem Maria que o acolhia após pecar com as prostitutas. Deus é uma figura que ele memorizou como quem castiga os pecadores, de quem ele fugia enquanto oscilava entre os braços das prostitutas e o olhar da Santa Maria. Então, vendo aquela nuvem, Stephen sente um temor do deus másculo, vencedor de batalhas, vingativo, de quem ele se escondeu por tantos anos e que os padres usaram para amedrontá-lo sobre o pecado de volver o olhar para uma mulher. Além disso, a nuvem representa uma ameaça de tempestade como a da história de Noé, com a inquietação do mar, o qual, para Stephen, representa sua mãe.

Stephen, então, questiona onde está a mãe, como uma criança com medo do pai bravo:

Where now?
Her secrets: old feather fans, tasselled dancecards, powdered with musk, a gaud of amber beads in her locked drawer. A birdcage hung in the sunny window of her house when she was a girl. She heard old Royce sing in the pantomine of Turko the terrible and laughed with others when he sang.
*I am the boy
That can enjoy
Invisibility.*
Phantasmal mirth, folded away: muskperfumed,
And no more turn asided and brood.
Fodded away in the memory of nature with her toys. Memories beset his brooding brain (JOYCE, 2010, p. 10).²³

²² “Seu pecado, que o toldara das vistas de Deus, deixara-o mais próximo do refúgio dos pecadores. Os olhos dela pareciam observá-lo com mansa piedade; sua santidade, estranha luz que brilhava leve sobre sua carne frágil, não humilhava o pecador que se aproximava dela. Se em algum momento foi impelido a lançar de si o pecado e se arrepender, o impulso que o move foi o desejo de ser seu cavaleiro. Se em algum momento sua alma, reingressando tímida em sua morada depois que o frenesi da luxúria do corpo se acabava, virou-se para ela cujo emblema é a estrela da manhã, *clara e musical, que fala do paraíso e infunde a paz*, foi quando seus nomes eram murmurados delicadamente por lábios nos quais restavam ainda palavras sujas e vergonhosas, o próprio sabor de um beijo lascivo” (JOYCE, 2016, p. 133).

²³ “Onde agora? Seus segredos: velhos leques de plumas, cartões de dança debruçados, polvilhados de almíscar, rosário de contas de âmbar em sua gaveta trancada. Uma gaiola pendurada na janela enrolada de sua casa quando era menina. Ela ouviu o velho cantar na pantomima de Turko o terrível e riu com outros quando ele cantou:

*Pois afinal
Eu tenho a tal
Invisibilidade.*

O interessante da cena é que, assustado diante da nuvem, representação de Deus, Stephen pede pela mãe e tem acesso a memórias dela da infância, época em que, logicamente, ele não tinha nascido ainda. Parece que, assim como a Tiámat que atende prontamente seus filhos, basta Stephen dizer “onde agora” e a mãe deixa que Stephen se confunda com ela. Ademais, a cena mostra como Stephen se identifica com a mãe a ponto de falar das memórias dela como se fossem as suas. Porém, em seguida, as memórias mudam para o ponto de vista de Stephen.

Her glazing eyes, staring out of death, to shake and bend my soul.
On me alone. The ghostcandle to light her agony. Ghostly light on
the tortured face. Her hoarse loud breath rattling in horror, while
all prayed on their knees. Her eye on me to strike me down, *Liliata
rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te
virginium chorus excipiat.*
Ghoul! Chewer of corpses!
No, mother. Let me be and let me live (JOYCE, 2010, p. 10).²⁴

“*Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat*” é algo dito nas Missas em latim para encomendar as almas dos defuntos a Deus. (SEIDMAN, GIFFORD, 2008, p. 19) Após Stephen ter se confundido com a mãe, ele tem suas memórias da morte dela, as quais incluem a origem do seu sentimento de culpa por não ter se ajoelhado para rezar por ela. Tais pensamentos culminam na súplica para que ela o deixe viver. Stephen percebe que estava tão junto de May Dedalus que, caso ela morra, ele pode iniciar o processo de morte, também. Ele, então, implora para que, ao partir desse mundo, ela não o leve junto, mas o deixe aqui. Vale a pena ressaltar que a relação de Stephen com a figura da mãe é tão dual quanto a do narrador do **Enuma Elish**, que reconhece que Tiámat deve ser derrotada por Márduk, mas, de modo elogioso, enfatiza seu cuidado com a prole. Analogamente, Stephen está ciente de que precisa reconhecer a morte da mãe para viver, mas está preso à necessidade que ele sente de tê-la como uma defensora e cuidadora semelhante à Tiámat. O seu desejo de que a mãe o deixe viver é um desejo de viver o presente. Todavia, pensando em como ela foi protetora no passado, ele não consegue deixá-la ir. Se pensarmos em James Joyce, como autor, o conflito

Alegria fantasmática, recolhida redobrada: almiscarada.

E já não mais cisme e desvie.

Recolhida redobrada na memória da natureza com brinquedos que eram dela. Lembranças tornavam seu cérebro que cismava” (JOYCE, 2016, p.107).

²⁴ “Seus olhos baços, fitando fixos, dentre os mortos, por abalar e dobrar minha alma. Só em mim. A velafantasma para iluminar sua agonia. Luz fantasmal sobre o rosto torturado. Seu hálito rouco ruidoso esbateando-se em pânico, quando todos rezavam de joelhos. Seus olhos em mim por me fazer ao chão. *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginium chorus excipiat.*

Assombração! Mascador de cadáveres!

Não, mãe. Deixei- me estar e me deixe viver” (JOYCE, 2016, p. 107).

também se assemelha ao do narrador do **Enuma Elish** destacado por Wisnom. É como se os elogios à proteção de Tiámat à prole carregassem o desejo de não a narrar como uma inimiga a ser vencida por Márduk. A diferença é que o narrador do **Enuma Elish** vai adiante e tanto narra a morte de Tiámat quanto louva Márduk, ao passo que Joyce mantém o seu texto no estágio de elogios ao feminino, se recusa a engrandecer corajosas e bravas figuras masculinas e, mais, se recusa a narrar um presente em que as figuras femininas sejam superadas. Pelo contrário: diante desse conflito, Stephen decide assumir que é o mesmo de Conglowes - sua escola na infância - e continua seu dia 16 de junho de 1904 lembrando de si mesmo no passado, quando a mãe estava presente. O que permanece, então, é o Stephen criança. Essa mudança pode ser vista, minutos depois, quando Mulligan deixa o ambiente e Stephen percebe que ele deixou a vasilha com espuma esquecida no parapeito. Ele hesita entre deixar a vasilha onde está ou levá-la para baixo:

He went over to it, held it in his hands awhile, feeling its coolness, smelling the clammy slaver of the lather in which the brush was stuck. So I carried the boat of incense then at Conglowes. I am another now and yet the same. A servant too. A server of a servant (JOYCE, 2010, p. 11).²⁵

Ao invés de se assumir como o adulto de 1904, Stephen diz que é, “no entanto o mesmo” de Conglowes, ou seja, o mesmo da infância. É essa a postura que ele assume a partir desse episódio inicial do romance.

Em outra cena, mesmo estando em sala de aula como professor de História, ele se vê como um aluno de Conglowes. Ao final da aula, restou, em sala, um aluno de nome Sargent para cumprir as recomendações do diretor de fazer atividades extra e apresentá-las ao professor Dedalus:

- Can you do them yourself? Stephen asked.

-No, sir.

Ugly and futile: lean neck and tangled hair and a stain of ink, a snail's bed. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot, a squashed boneless snail. She had loved his weak watery blood drained from her own. Was that then real? The only true thing in life? His mother's prostate body the fiery Columbanus in holy zeal bestrode. She was no more: the trembling skeleton of a twig burnt in the fire, the odour of rosewood and wetted ashes. She had saved him from being trampled under foot and had gone,

²⁵ “Foi até ela, segurou-a nas mãos por um momento, sentindo-lhe o frio, cheirando a baba mole da espuma em que se cravava o pincel. Assim eu levei a naveta de incenso nos dias de Conglowes. Sou outro agora e no entanto o mesmo. Um criado também. Um servo de um criado” (JOYCE, 2016, p. 108).

scarcely having been. A poor soul gone to heaven (JOYCE, 2010, p. 25-6).²⁶

Stephen se identifica com Sargent, e seus pensamentos acerca da fraqueza do aluno culminam em memórias da sua própria infância, quando ele ainda contava com a proteção materna. Stephen pensa no papel da mãe para um menino fraco, o que evidencia que, no momento deste espelhamento, a imagem que Stephen tem de si não é a de um adulto, professor, mas é construída a partir de memórias da infância.

Mais tarde, Stephen caminha pela praia:

See now. There all the time without you: and ever shall be, world without end.

They came down the steps from Leahy's terrace prudently, *Frauenzimmer*: and down the shelving shore flabbily their splayed feet sinking in the silted sand. Like me, like Algy, coming down to our mighty mother. (JOYCE, 2010, p. 34-5)²⁷

Percebe-se que o jovem não vê o mar como ameaça, exclui a possibilidade de finitude do mar e reforça que representa, para ele, uma mãe poderosa. Mais do que isso, Stephen se sente olhado pelo mar e deseja morrer nele: “A seachange this, brown eyes saltblue. Seadeath, mildest of all deaths known to man” (JOYCE, 2010, p. 46).²⁸

Sobre Stephen, escreve Tindall: “Becoming mature, he becomes himself. Discovering the father, he becomes capable of fatherhood” (TINDALL, 1967, p. 25). A ideia de Tindall se assemelha à de Joseph Campbell:

a negative mother-fixation, which entangles the person in a rather tawdry and inadequate sort of family network, so that he doesn't

²⁶ “- Você consegue fazer sozinho? Stephen perguntou.

- Não, senhor.

Feio e inútil: pescoço ossudo e cabelo emaranhado e uma mancha de tinta, um jeito de lesma. E no entanto alguém o havia amado, carregado nos braços e no coração. Não fosse por ela a raça do mundo o teria pisoteado, invertebrada lesma achatada. Ela amara seu fraco sangue agitado drenado do seu próprio. Será que isso então era real? A única coisa verdadeira da vida? O corpo prostrado da mãe o inflamado Columbano em seu zelo sagrado saltou. Ela não era mais: o trêmulo esqueleto de um graveto queimado no fogo, um odor de jacarandá e cinzas úmidas. Ela o salvara de ser pisoteado e havia ido mal, mal tendo sido. Uma pobre alma que se foi para o céu” (JOYCE, 2016, p. 128-9).

²⁷ “Agora. Olharomar. O tempo todo lá sem você: e sempre será, mundo sem fim.

Desceram pela escada do Leahy's Terrace prudentes, *frauenzimmer*: e pela praia em prateleiras flácidos seus pés espalhados na areia úmida sumindo. Como eu, como Algy, descendo até nossa mãe poderosa” (JOYCE, 2016, p. 141).

²⁸ “Maroutro, aqui, olhos castanhos salazuis. Morrer no mar, a mais doce das mortes que o homem conhece” (JOYCE, 2016, p. 158).

grow out of his infantile context. The mother then becomes a kind of threatening figure (a strongly disciplining mother perhaps plays a role of this kind) and to compensate for that, one has an urge to find and become related to the great father image. Now this runs through – in fact, this is – **Ulysses** (CAMPBELL, 2016, p. 06).

Devo discordar de ambos os autores. A permanência de Stephen no contexto infantil não se deve ao fato de a mãe ser uma figura ameaçadora, mas, sim, ao fato de as figuras masculinas de tantas narrativas serem ameaçadoras, inclusive a dos sermões dos padres, de um deus forte, destruidor. Nos textos assírios, também há um deus masculino que supera a feminina Tiámat. A definição de Tindall não se aplica a **Ulysses**; se aplica à **Odisseia** homérica, na qual há a ideia de autoridade sobre a mãe e de busca do pai como parte da maturidade de Telêmaco. Em diversos textos que precedem Joyce, há sempre uma figura masculina vencedora que tem o perfil de sempre: forte, heroico, bravo, guerreiro, vingador, castigador. Se pensarmos que **Ulysses** foi escrito durante a Primeira Guerra Mundial e que o enredo se passa no período da guerra russo-japonesa, essa imagem do masculino que Joyce rejeita estava presente, também, nos discursos dos contemporâneos do autor, com toda a exaltação aos heróis de guerra. Em oposição a antecessores e contemporâneos, o que se tem, em **Ulysses**, é uma rejeição à superação do feminino pelo viril. Nisso, o romance se difere dos demais textos aqui discutidos. Os homens de Joyce não são como Telêmaco, que impressiona a chorosa mãe falando com autoridade e mostrando ausência de emoção diante do canto do aedo. Eles são, ao contrário, os que se emocionam com as canções. Os homens de Joyce não são como Márduk, que vence a Tiámat atenciosa às reclamações da prole; eles são aqueles que se colocam na posição de filhos que precisam da mãe protetora. Não são como Javé e Márduk, que superam a condição primeva; eles querem, na verdade, retornar a como as coisas eram no passado. Não são como Jesus, que caminha sobre as águas do mar e, por fim, reina em sua cidade sem a necessidade do feminino; pelo contrário, eles se misturam e se confundem com o feminino ao longo de toda a obra, a qual tem, no desfecho, o monólogo de uma mulher. Emprego o plural porque, adiante no romance, quando temos acesso à narrativa do dia 16 de junho de 1904 de Leopold Bloom, percebemos que, apesar das diferenças, ambos os personagens têm, em comum, essa construção identitária a partir de mulheres. Para mostrar isso, analisemos a cena em que Leopold Bloom contempla a mesma nuvem que Stephen, na mesma hora:

To provoke the rain. On earth as it is in heaven.
A cloud began to cover the sun wholly slowly Grey. Far. No, not like that. A barren land, bare waste. Volcanic lake, the dead sea: no fish, weedless, sunk deep in the earth. No wind would lift those waves, frey metal, poisonous foggy waters. Brimstone they called it raining down: the cities of the plain: Sodom, Gomorrah, Edom, All dead names. A dead sea in a deal land, grey and old

(JOYCE, 2010, p. 54).²⁹

Bloom pensa: “assim na terra como no céu”. A nuvem, como Deus, está nos dois lugares: terra e céu. Ele pensa em Sodoma e Gomorra que estão em mais um episódio de **Gênesis** em que Deus destrói cidades em função do mau comportamento dos seus habitantes, semelhante ao que se teve no dilúvio em que Noé construiu a arca. Dessa vez, porém, o castigo não vem em forma de água. Em **Gênesis** 19, 24-25, lê-se: “Javé fez chover do céu enxofre e fogo sobre Sodoma e Gomorra, destruindo essas cidades e toda a planície com os habitantes da cidade e a vegetação do solo. A mulher de Ló olhou para trás e se transformou em uma estátua de sal” (BÍBLIA, 2011, p. 30). Em seguida, em Deuteronômio 29, 22, lê-se, sobre Sodoma e Gomorra que era a “terra queimada onde não se semeia e nada brota nem cresce” (BÍBLIA, 2011, p. 220).

Percebemos que a mesma nuvem que causou o conflito emocional em Stephen faz com que Bloom também se lembre da figura do Deus de vinganças; particularmente da sua ação contra o povo de Sodoma e Gomorra. Nisso ele se assemelha a Stephen que, desde criança, tem a imagem do Deus Pai como um castigador e se lembrou dele ao ver a nuvem cobrindo o sol. A mulher de Ló foi castigada por Javé por olhar para trás, que é justamente o que os personagens de James Joyce fazem. É importante ressaltar que a mulher de Ló olha para as cidades destruídas, as quais, futuramente, se transformam no Mar Morto. Isso reforça a oposição entre a cidade perfeita do Apocalipse, sem mar, e as cidades imperfeitas, que se tornaram o Mar Morto. Mais uma vez, o mar é associado ao negativo, como algo que deve ser deixado para trás. O pensamento sobre o mar sem peixe é a introdução do assunto que tomará conta da mente de Bloom durante o dia: sua esposa Molly sem o filho Rudy que, onze dias após nascer, morreu.

Após esse passeio em que vê a nuvem, Bloom volta para casa e vai fazer o café para a esposa. Caetano Galindo resalta que, para leitores do século XXI, isso é comum, mas era estranho “para a etiqueta da machista sociedade dublinense de 1904”. Dessa forma, só por esse ato, “Bloom seria de saída considerado potencialmente efeminado” (GALINDO, 2016, p. 95). Mas a feminilidade de Leopold não se limita a isso. Os seus pensamentos, ao longo do dia, culminam em memórias com Molly no passado. Para além disso, as mulheres que ele encontra servem, para ele, de espelho. Vejamos alguns exemplos.

Ao saber de uma mulher em trabalho de parto, a senhora Purefoy, eis o que se passa na mente de Leopold Bloom:

²⁹ “Pra provocar chuva. Assim na terra como no céu.

Uma nuvem pôs-se a cobrir o céu inteiro lenta inteiramente. Cinza. Longe.

Não, não é assim. Uma terra estéril, vazio baldio. Lago vulcânico, o mar morto: sem peixe, nem alga, fundo afundado na terra. Vento algum ia ser capaz de erguer aquelas ondas, metal cinza, águas turvas venenosas. Enxofre invocaram chovendo: as cidades da planície: Sodoma, Gomorra, Edom. Todos nomes mortos. Um mar morto em uma terra morta, cinza e velha” (JOYCE, 2016, p. 171).

Sss. Dth, dth, dth! Three days imagine groaning on a bed with a vinegared handkerchief round her forehead, her belly swollen out! Phew! Dreadful simply! Child's head too big: forceps. Doubled up inside *her* trying to butt its ways out blindly, groping for the way out. Kill *me* that would. Lucky *Molly* got over hers lightly. They ought to invent something to stop that. Life with hard labour[...] Not *stillborn* of course. They are not even registered. Trouble for nothing (JOYCE, 2010, p. 143).^{30 31}

Os grifos em “dela”, “me” e “Molly” mostram a rapidez com que Bloom pensa na situação da mulher em trabalho de parto, e, em um espelhamento, pensa em si mesmo e, logo em seguida, em Molly, visto que ela é parte da identidade de si que ele construiu.

Passeando próximo ao mar, na mesma praia pela qual Stephen caminhou mais cedo, Bloom observa uma mulher, Gerty MacDowell. Dentre os vários pensamentos que lhe surgem nesse episódio, destaco o espelhamento com Gerty por ela estar prestes a menstruar: “Near her monthlies, I expect, makes them feel ticklish. I have such a bad headache today” (JOYCE, 2010, p. 332).³² Bloom tem um espelhamento com Gerty a ponto de estabelecer uma relação entre a dor de cabeça dele e o período pré-menstrual da mulher. Em seguida, o pensamento dele se volta, como sempre, para Molly. Ele pensa em como a esposa se sente quando está aguardando a menstruação: “Molly often told me feel things a ton weights. Scratch the sole of my foot. O that way. O, that's exquisite! Feel it myself too” (JOYCE, 2010, p. 334)³³. Assim como Bloom sente as dores de cabeça ao ver Gerty no período pré-menstrual, ao se lembrar do mesmo período de Molly, ele se recorda do incômodo do período como um peso que ele também sente.

Diante do mar, os pensamentos de Bloom acerca dos corpos de mulheres lhe inspiram total compreensão e até espelhamentos. Por outro lado, vendo os corajosos e másculos marinheiros, ele não reage da mesma forma:

Nerve they have to fly over the ocean and back. Lot must be killed in storms, telegraph wires. Dreadful life sailors have too. Big brutes of oceangoing steamers floundering along in the dark, lowing out like seacows. *Faugh a ballagh*. Out of that, bloody curse to you.

³⁰ “Sss. Dts, dts, dts! Três dias imagine gemendo numa cama com um lencinho com vinagre enrolado na testa, aquele barrigão inchado. Uff! Horrível simplesmente! A cabeça da criança grande demais: fórceps. Enroscado dentro **dela** tentando abrir caminho com a bunda às cegas, tateando pelo caminho. **Me** matava uma coisa dessas. Sorte que **Molly** passou fácil pelos dela. Tinham que inventar alguma coisa pra acabar com isso. Trabalhos de parto forçados. [...] Não os natimortos claro” (JOYCE, 2016, p. 304-5).

³¹ Grifos meus.

³² “Perto das regras, imagino, ficam todas sensíveis. Eu estou com uma tremenda dor de cabeça hoje” (JOYCE, 2016, p. 580).

³³ “A Molly me disse várias vezes sente as coisas pesarem uma tonelada. Coça a sola do meu pé. Ah assim! Ai, que maravilha! Eu sinto também” (JOYCE, 2016, p. 582).

Others in vessels, but of a handkerchief sail, pitched about like snuff at a wake when the stormy winds to blow. Married too. Sometimes away for years (JOYCE, 2010, p. 342).³⁴

Bloom não se identifica e não compreende as aventuras dos marinheiros, principalmente havendo a parte de serem casados e ficarem anos longe das esposas, o que mostra que ele rejeita essa ideia de vencer o mar dos heróis da Odisseia. Em seguida, há uma breve referência à Guerra russo-japonesa com a mesma repulsa: “How can people aim guns at each other?” (JOYCE, 2010, p. 343)³⁵. Mais uma rejeição ao ideal masculino guerreiro! Galindo explica, sobre a guerra russo-japonesa, que “Apesar de ser naquele momento o maior conflito armado do mundo, ela recebe pouca atenção no **Ulysses**, um livro, como o próprio Joyce registrou, onde o único sangue que corre é de menstruação” (GALINDO, 2016, p. 98).

Diante do desconforto dos pensamentos de guerra e marinheiros, Bloom volta a pensar em Molly e lembra que os dentes de sua filha, Milly, são idênticos aos da esposa. Pensa, então, na menarca da filha e nas dores de formação do corpo feminino: “Little paps to begin with. Left one is more sensitive, I think. Mine too” (JOYCE, 2010, p. 343).³⁶ Bloom chega ao cúmulo de declarar ter sentido as dores da menarca da filha, em um espelhamento total com o corpo feminino em todas as possíveis fases.

Após esse período próximo ao mar, com sucessivas confusões da sua identidade com o feminino, Bloom se dirige a uma maternidade, ou seja, um local onde certamente há várias mulheres, dentre as quais a senhora Purefoy, que está em trabalho de parto e com quem ele teve um espelhamento.

5. CRIMSON INFINITE SEA

Há, então, uma ideia de retorno ao feminino, pois é o retorno à condição inicial do homem e, como vimos, as cenas mais marcantes de espelhamento com mulheres, para ambos os personagens, acontecem próximo ao mar. A saída do útero da mãe, no início de **Um Retrato do Artista quando Jovem**, marcou a infância de Stephen como um menino mal compreendido e assustado pelos padres. No final do romance, a separação da mãe, por Stephen, marcou sua saída rumo a Paris, para ser artista, no que fracassou. No início de **Ulysses**, a separação do corpo da mulher,

³⁴ “Audácia? eles têm que atravessar o oceano de um lado pro outro. Devem morrer vários em tempestades, cabos de telégrafo. Vida terrível os marinheiros também. Uns monstros imensos de uns vapores transoceânicos tateando no escuro, mugindo que nem umas vacas marinhas. Faugh a ballagh. Sai daí, desgraçado maldito. Outros em barcos menores, uma velinha de lenço, jogados pra lá e pra cá que nem rapel em funeral quando sopram os ventos de tempestade. Casados também. Às vezes anos longe” (JOYCE, 2016, p. 595).

³⁵ “Como é que as pessoas podem mirar uma arma na cara da outra?” (JOYCE, 2016, p. 597).

³⁶ “Peitinhos pequenos pra começar. O esquerdo é mais sensível, eu acho. O meu também” (JOYCE, 2016, p. 597).

através da morte de May Dedalus, marcou o luto prolongado de Stephen. A separação do filho Rudy do corpo de Molly Bloom marcou o início da morte do bebê. A separação de Molly Bloom, para Leopold Bloom, marcaria, a seu ver, sua morte, tão vinculado à esposa ele se sentia. Por isso, a narrativa tende a retornar ao feminino, com o último capítulo sendo um monólogo de Molly Bloom durante o qual ela menstrua.

Em *Ulysses on the Liffey*, em um capítulo intitulado *Why Molly Bloom menstruates*, Richard Ellman destaca a particularidade do episódio, que é o único “to which Joyce assigns no specific hour – the time is no o’clock, or as he said in one schema, it is the time indicated mathematically by the slightlydisproportioned figure ∞ or lamniscate lying on its side – the number of eternity and infinity” (ELLMANN, 1974, p. 163). Ellmann alega que há uma combinação entre “the crimson sea of the straits of Gibraltar with Molly’s menstruation” e que essa temática paira, no romance, desde os episódios em que Stephen e Leopold estão próximos ao mar:

In the *Proteus* episode Stephen brooded on the oddity of God’s transubstantiation into flesh occurring in so many communions in so many times and places[...] Then in *Nausicaa* Bloom meditated on the same identity-variety in the process of menstruation. [...] These two passages seem at first to be idle. But Joyce is establishing a secret parallel and opposition: the body of God and the body of woman share blood in common. In allowing Molly to menstruate at the end Joyce consecrates the blood in the chamberpot rather than the blood in the chalice mentioned by Mulligan at the beginning of the book. [...] It is human blood, not divine (ELLMANN, 1974, p. 171).

A hipótese de Richard Ellmann para a menstruação de Molly vai ao encontro da minha hipótese de rejeição, em *Ulysses*, da figura do deus masculino. Para além disso, a menstruação é o óvulo que poderia ter sido fecundado e ter se tornado um feto, mas, ao invés de um corpo com forma, o que sai de Molly é sangue, algo sem forma. Molly nasceu no dia 08 de setembro, assim como a Virgem Maria, entretanto, em oposição a esta, cujo sim gera Jesus, o sim de uma mulher, em *Ulysses*, está associado à menstruação, à não fecundação. Se pensarmos que é necessário o sêmen do homem para que o óvulo seja fecundado, no romance de Joyce, o desfecho é a eliminação dessa intervenção masculina, uma vez que o óvulo de Molly não é fecundado, sendo liberado em forma de menstruação.

Ao contrário dos mitos nos quais a condição primeva das águas precisa do masculino para ser “geograficamente determinada”, Joyce finaliza o romance com a menstruação líquida, sem forma. Com isso, ao invés da superação do feminino, o que se tem, em *Ulysses*, é a superação desse masculino guerreiro, forte, bravo, que é o perfil de Márduk que venceu Tiámat; de Javé que venceu *tehom*, mas continua usando-o para suas punições; dos heróis homéricos com toda a valentia; de Telêmaco, que precisa se afastar da mãe para se tornar homem e, por fim, dos homens do início século XX que viverem em guerras.

Nas cosmogonias aqui mencionadas, a água, como início, é algo para ser superado, é algo passageiro. Joyce, ao contrário, prolonga essa permanência da água como a doce mãe imensa. O abandono do feminino não ocorre porque, por mais que Stephen e Leopold sofram uma crise de identidade com os pensamentos e espelhamentos em mulheres, as figuras masculinas com as quais eles tiveram contato durante tanto tempo são amedrontadoras, além de sempre vencerem o feminino ao qual eles são tão apegados. Para além das minhas especulações, algo é fato: se o mar, nas cosmogonias, é o início, isso já é um motivo para que Joyce não o coloque como algo a ser superado. Ao contrário de todas as narrativas aqui exemplificadas, em Joyce não há o objetivo de que a condição inicial seja superada porque há um constante olhar para o passado, para a origem, que é uma característica dos personagens, mas, também, do próprio James Joyce, que tem um olhar para as narrativas do passado, a partir das quais ele escreve seu romance.

Nesse olhar para o princípio de tudo, Joyce encontrou o mar e fez com que os olhares dos protagonistas se voltassem para a mesma direção. E se, no **Enuma Elish** e no **Gênesis**, a condição primeva dos cosmos foi superada, em **Ulysses**, pelo menos a condição inicial daqueles dois homens não o é. Stephen, com os pés afundando na areia da praia, pensa: “Turn back. Turning, he scanned the shore south” (JOYCE, 2010, p. 41).³⁷ Bloom reflete: “So it returns. [...] Longest way round is the shortest way home” (JOYCE, 2010, p. 341).³⁸ O retorno de Stephen leva o seu olhar para o mar, o retorno de Bloom é o caminho para casa, e, em **Ulysses**, casa é o útero da mulher, pois Bloom nos lembra que “every man that is born of woman for as he came naked forth from his mother’s womb” (JOYCE, 2010, p. 349). Joyce, então, fez com que o último retorno do romance fosse para o útero-casa de Molly Bloom e para o mar de Gibraltar das memórias de Molly Bloom, em um capítulo no qual “time and space are, at least for an instant, mere ghosts behind eternity and infinity” (ELLMANN, 1974, p. 173). A eternidade e a infinitude, James Joyce julga alcançar através de dois fluxos femininos: o fluxo de consciência e o fluxo menstrual. É na mente de uma mulher que se passa a última cena de **Ulysses**, próximo ao mar, em Gibraltar, onde Molly diz sim, e, em meio às suas memórias do mar, sai do seu útero o sangue menstrual: sem formas, sem limites, como o mar, como Tiámat, como *tehom*, como o *Khaos*, como a origem de tudo.

Referências

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 2011.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A saga do Apsû no *Enuma Elís* (tradução e comentários). **Nuntius Antiquus**. v. 16, n.1, p. 22-27-, 2020.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. No princípio era a água. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**. v. 20, n. 2, p. 22-41, jul./dez, 2013.

³⁷ “Volte. Voltando-se, examinou a praia ao sul” (JOYCE, 2016, p. 150).

³⁸ “Assim retorna. [...] A maior volta possível é o caminho mais curto para casa” (JOYCE, 2016, p. 594).

CAMPBELL, Joseph. **Mythic Worlds, Modern Words: On the Art of James Joyce.** California: New World Library, 2016.

ELLMANN, Richard. **Ulysses on the Liffey.** London: Faber and Faber, 1974.

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

FERRER, Daniel. A Library of Indistinction. In: CROWLEY, Ronan; HULLE, Dirk Van. **New Quotatoes: Joycean Exogenesis in the Digital Age.** Boston: Brill Rodopi, 2016.

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

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

HOMERO. **Odisséia.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. **Odisséia.** Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.

JOYCE, James. **Letters of James Joyce.** Edição de Stuart Gilbert. London: Faber and Faber, n/d.

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

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

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

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

TINDALL, William York. **A reader's guide to James Joyce.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967.

WISNOM, Laura Selena. **Intertextuality in Babylonian Narrative Poetry: Anzû, Enûma Elish, and Erra and Ishum.** Oxford, University of Oxford, 2014. Tese (Doutorado) - Doctor of Philosophy in Oriental Studies (Cuneiform Studies , Trinity Term.

Para citar este artigo

PERDIGÃO, H. R. S. Doce mãe imensa: o mar e o feminino em Ulysses, de James Joyce. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 5, 2021, p. 141-169.

A autora

HÊMILLE RAQUEL SANTOS PERDIGÃO é bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem pela mesma universidade, com apoio e financiamento da CAPES.