

STEPHEN DEDALUS, DO LABIRINTO À ETERNIDADE¹

STEPHEN DEDALUS, FROM THE LABYRINTH TO ETERNITY

Vitor Alevato do Amaral²

Am I walking into eternity along Sandymount strand?
(James Joyce; "Proteus", *Ulysses*)

Será que estou caminhando para a eternidade pela praia de Sandymount?
(James Joyce/ Caetano W. Galindo; "Proteu", *Ulysses*)

RESUMO: Este ensaio é uma reflexão sobre "Proteu", o terceiro episódio de *Ulysses* (1922), de James Joyce (1882-1941). Considerado o primeiro grande obstáculo à leitura do romance, "Proteu" é, na verdade, o primeiro grande desafio que o leitor de Joyce encontra. Nele, a prosa joyciana mergulha em uma luta entre o narrador, que resiste a ceder espaço, e a personagem Stephen Dedalus, que insiste em expressar seus pensamentos livres do controle do narrador. Essa luta, juntamente com a que Stephen trava com seus próprios pensamentos, incontrolláveis, força os leitores a também lutarem para tornar possível a leitura de um capítulo em que, como o Proteu da *Odisseia*, tudo parece escapar a qualquer apreensão. Nesta leitura, apresento também algumas reflexões sobre tradução e sobre o recurso narrativo do calco idioletal.

Palavras-chave: James Joyce, *Ulysses*, "Proteu", "Uncle Charles Principle", calco idioletal

ABSTRACT: This essay is about "Proteus", the third episode of *Ulysses* (1922), by James Joyce (1882-1941). Seen as the first significant obstacle for the readers of the novel, "Proteus" is rather the first great challenge Joyce's reader will find. There, Joycean prose immerses itself in a struggle between the narrator, who resists giving space, and the character Stephen Dedalus, who insists in expressing his thoughts, free from the narrator's control. This fight, together with the one going on

¹ A forma deste ensaio, tal como o leitor agora a encontra, tem uma pequena história. Em março de 2022, uma versão reduzida deste texto foi lida para os estudantes da Universidade Federal de Rondonópolis. O texto foi aprimorado e ampliado para servir de base para a aula sobre "Proteu" ministrada em 5 de maio no curso de pós-graduação sobre *Ulisses* coordenado por Dirce Waltrick do Amarante (UFSC) e Maria Rita Drumond Viana (UFOP). No curso, cada episódio do romance foi abordado por um professor diferente. Agradeço àqueles que me ouviram falar de "Proteu" e me ajudaram de alguma forma a concluir este ensaio.

² Universidade Federal Fluminense.

between Stephen and his own, uncontrollable, thoughts forces readers to also struggle for the readability of a chapter where, like the *Odyssey's* Proteus, everything seems to evade understanding. In this reading I also introduce some reflections on translation and the narrative device called idiolectal calque.

Keywords: James Joyce, *Ulysses*, "Proteus", "Uncle Charles Principle", idiolectal calque

1. STEPHEN NO LABIRINTO

Joyce nasceu em Dublin em 2 de fevereiro de 1882. Estudou primeiro no Clongowes Wood College, escola jesuíta localizada no condado de Kildare. Fundada em 1814, a mais antiga instituição católica de ensino para formação laica tinha a reputação de ser a melhor nessa categoria em toda a Irlanda. Precoce, o menino ingressou em Clongowes em setembro de 1888, antes de completar os sete anos, idade ideal estipulada pelos padres para o início da instrução. O franzino Joyce não escapou ao *bullying*, ainda que os padres jesuítas tivessem a preocupação de evitar que os alunos mais novos fossem intimidados pelos colegas mais velhos. De saída, a idade rendeu ao pobre o apelido de Half Past Six, ou Seis e Meia.

Os tempos de Joyce em Clongowes Wood College, entre setembro de 1888 e novembro de 1891, estão mostrados pelos olhos da personagem Stephen Dedalus no romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* [*Um retrato do artista quando jovem*], de 1916. Porém, nesse romance autobiográfico, a cronologia da vida de Joyce se acomoda na transfiguração operada pela ficção. Joyce teria saído de Clongowes no final do ano de 1891, mas Stephen permaneceu lá até a primavera do ano seguinte. Para entender isso, basta ler em sequência a última seção do capítulo 1 e a primeira seção do capítulo 2. Em *Um retrato do artista quando jovem*, acompanhamos Joyce/Stephen também durante a sua passagem pelo Belvedere College e pela University College Dublin. Novamente, as datas da vida não correspondem às da ficção. O escritor esteve em Belvedere entre abril de 1893 e agosto de 1898 e, na universidade, entre

setembro de 1898 e outubro de 1902, mas as passagens de seu *alter ego* por essas instituições foram, respectivamente, entre janeiro (?) de 1894 e junho de 1899 e entre o outono de 1899 e abril de 1903³.

É preciso ter cuidado, pois *Um retrato do artista quando jovem* não é pura autobiografia, mas ficção autobiográfica. Joyce é e não é Stephen. Joyce se olha no espelho e o que se lhe volta é Stephen. Mas, lembremos que é da natureza dos espelhos projetarem imagens enantiomorfas, isto é, iguais, porém simetricamente inversas. Ou talvez o espelho para o qual Joyce olha seja como aquele do primeiro episódio de *Ulysses*, que Stephen compara à arte irlandesa, “o espelho rachado de uma criada” (JOYCE, 2022, p. 31).

Como exemplo de como Joyce transfigura sua biografia no romance, temos que entre a saída de Clongowes Wood College, por problemas financeiros da família, no final de 1891, e a entrada em Belvedere College, em abril de 1893, Joyce passou pela Christian Brothers' School. Ou, talvez, como sugere Peter Costello (1992, p. 119), tenha passado pela National School (p. 119). A passagem foi breve, de janeiro a fim de março de 1893. Joyce foi salvo de ter que continuar sua educação naquela escola pelo encontro fortuito de seu pai com o padre John Conmee, aquele que aparece em *Ulysses*. O padre, que fora reitor de Clongowes quando Joyce lá estudava, era então professor em Belvedere e ofereceu a John Joyce duas bolsas de estudos para que Joyce e seu irmão Stanislaus continuassem sua formação sem pagar um pênico. Mas em que parte de *Um retrato do artista quando jovem* está esse episódio da vida do escritor? Em nenhuma. Joyce a omitiu de seu romance, provavelmente porque as duas instituições não gozavam de prestígio. Basta lembrar que em “Arábias” uma é associada ao barulho perturbador de seus estudantes — “A North Richmond Street sendo sem saída, era uma rua calma a não ser na hora em que a Escola dos Irmãos Cristãos liberava os meninos” (JOYCE, 2018, p. 35) — e que em “Um encontro” a outra é associada à má

³ Para as informações sobre os primeiros vinte anos de Joyce, valho-me dos livros de Peter Costello (1992), Bruce Bradley (1982) e Kevin Sullivan (1958).

formação — “Eu fico muito surpreso que meninos como vocês, educados, leiam essas coisas. Daria para entender se vocês fossem... da National School” (JOYCE, 2018, p. 25).

As semelhanças entre Joyce e Stephen não levam a um paralelo fácil. O que Joyce queira dizer com “retrato” já estava anunciado em seu ensaio “A Portrait of the Artist” [“Um retrato do artista”], de 1904: “um retrato não é um documento de identificação, é antes a curva de uma emoção” (JOYCE, 1991, p. 211; minha trad.). Devemos receber o retrato que Joyce imprime de si mesmo no romance de 1916 e em *Ulysses* (1922) como esboço de um movimento de formação de um caráter e não como cópia de fatos biográficos.

No final de *Um retrato*, Stephen está fazendo as malas para deixar Dublin rumo a Paris. Na última seção do último capítulo, some o narrador, que já não era nada convencional, e temos acesso ao diário de Stephen. O romance termina com estas entradas do ano de 1903:

26 de abril. A mãe está pondo em ordem minhas novas roupas de segunda mão. Ela diz que agora reza para eu poder aprender na minha própria vida e distante de casa e dos amigos o que é o coração e o que ele sente. Amém. Que seja. Bem-vinda, vida, sigo para encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e engendrar na forja de minha alma a consciência incriada de minha raça.

27 de abril. Velho pai, velho artífice, sustenta-me agora e para sempre com mão firme (JOYCE, 2016, p. 308-309).

Stephen apela ao velho artífice Dédalo, o arquiteto do labirinto construído a pedido do rei de Creta, Minos, para aprisionar o minotauro. Mas ele e seu filho Ícaro terminaram nele prisioneiros. Ícaro voou até perto do Sol e suas asas de cera derreteram-se. Dédalo conseguiu escapar e sobreviver. Foi a quem escapou e não a quem caiu que Joyce se comparou ao apelar ao artífice grego, chamando-o de pai através de seu *alter ego*, Stephen Dedalus. Ao chamar Dédalo de pai, tem-no como modelo, aproxima-se dele e se afasta de Ícaro. Stephen Dedalus, o artista por vir, confiante, cheio de si, quer ser o pai e não o filho. O apelo ao artífice grego, pagão, é

uma alternativa do jovem artista em formação ao deus católico. Seria blasfemo querer ser o pai católico, e o peso desse desejo talvez fosse grande demais para ele suportar. Stephen, afinal, era um católico, ainda que em crise.

Ao argumento segundo o qual Stephen se coloca na posição do filho ao chamar pelo pai sobrevém o argumento segundo o qual o sobrenome de Stephen é Dedalus e não Icarus. Imaginemos este nome por um instante: Stephen Icarus. Sonoro, mas que nos ofereceria uma leitura completamente diferente da personagem. E não parece aceitável que o jovem cheio de confiança quisesse associar-se ao filho que cai e morre. Stephen quer ser como Dédalo, o artífice grego que escapou do labirinto de Creta. É evidente que essa leitura não resolve a questão e que alguma ambiguidade sobrevive. Por isso mesmo, é preciso avaliar melhor leituras como a de Jeri Johnson (2008, p. 289; minha trad.), para quem o apelo ao pai grego “faz de Stephen Ícaro”. Ora, a própria crítica nos informa que Ícaro “tomado de euforia [e orgulho] voa para perto demais do sol” (JOHNSON, 2008, p. 224). Essa imagem de um Ícaro eufórico, deslumbrado com seu poder de voar, além de orgulhoso, em nada se assemelha a do jovem Stephen, que decidiu lutar com “silêncio, exílio e astúcia” (JOYCE, 2016, p. 301).

“Sim! Sim! Sim! Ele criaria altivamente a partir da liberdade e do poder de sua alma, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcandorada e linda, impalpável, imperecível” (JOYCE, 2016, p. 207), conclui Stephen ao tentar entender o sentido daquele sobrenome em sua vida de artista.

Como o labirinto de Joyce era a Irlanda, ele precisava escapar de lá para se tornar um artista.

Eu não vou servir àquilo em que não acredito mais, possa essa coisa se dizer minha casa, minha pátria ou minha Igreja: e eu vou tentar me expressar em algum modo de vida ou de arte com a liberdade que eu conseguir e com a plenitude que eu conseguir, usando em minha defesa as únicas armas que eu me permito usar — silêncio, exílio e astúcia (JOYCE, 2016, p. 301).

Escapar não seria fácil. O nome Dédalo significa labirinto. O *alter ego* de Joyce tinha por sobrenome “labirinto”. Joyce, assim como Stephen, levava o labirinto dentro de si. “Quando a alma de um homem nasce nesta terra, ela encontra redes lançadas para impedir seu voo. Você me fala de nacionalidade, língua, religião. Eu vou tentar voar e escapar dessas redes” (JOYCE, 2016, p. 249).

Quero sugerir esta tradução para a última frase: “Eu vou tentar passar voando por essas redes”. Pois, temos na língua inglesa uma sugestiva ambiguidade: em “I shall try to fly by those nets” (JOYCE, 1974, p. 203), “fly by those nets” — na minha proposta, “passar voando por essas redes” — é tanto passar à sua margem, evitando-as, portanto, quanto passar por dentro delas, desafiando-as ao usá-las como caminho.

Diferentemente da euforia, o orgulho é um traço de Stephen: “o que tinha acontecido com o orgulho de seu espírito que sempre o fazia se conceber como distinto em todos os níveis?” (JOYCE, 2016, p. 197). O jovem tinha recebido a advertência dos padres no retiro religioso ainda no Belvedere College:

Lúcifer, conforme nos foi dito, era um filho da aurora, um anjo radiante e poderoso; e contudo caiu... O que terá sido seu pecado não podemos dizer. Os teólogos consideram ter sido o pecado do orgulho, o pensamento pecaminoso concebido num único instante: *Non serviam...* (JOYCE, 2016, p. 147).

O orgulho teria levado Lúcifer a sofrer a Queda, a ser expulso do Paraíso. Stephen sabia disso e mesmo assim estava disposto a desobedecer à casa, à pátria e à igreja em nome de sua liberdade como artista. Se fosse expulso, seria de um lugar muito distante do Paraíso divino. Mas ele não esperaria por ser expulso; ele escolheria exilar-se, dizer apenas o necessário e agir de forma calculada. O católico Stephen entendeu que tinha menos a perder do que Lúcifer. Talvez tenha entendido também que o Diabo não saiu perdendo tanto assim, pois não há força maior contra a qual a Igreja lute; e esse combate é um dos sustentáculos do poder da Igreja. Curiosamente, mais tarde, em Zurique, “por causa de sua barba pontuda e seu andar firme”, seria

apelidado pela senhoria de “Herr Satan”, numa altura em que ele “já tinha se assegurado, como *Um retrato* deixa claro, de que o real inimigo era Deus [*Nobodaddy*], o espírito da restrição, e não o pobre e velho Diabo [*poor old Nick*]⁴ (ELLMANN, 1983, p. 26; minha trad.).

2. STEPHEN / TELÊMACO

É esse Stephen, atormentado, ambíguo, confuso, labiríntico, autocentrado, que vamos encontrar na abertura de *Ulisses*.

Ulysses tem dezoito episódios. A cada um deles, Joyce deu um nome inspirado na *Odisseia* de Homero, como sabemos pelo esquema que Joyce enviou, primeiramente em italiano, para Carlo Linati, em 21 de setembro de 1920, para uso privado e com o pedido de que ele fosse devolvido (ELLMANN, 1975, p. 271). Essa primeira versão passou a ser conhecida como “Esquema Linati”. Uma segunda versão do esquema, em inglês, enviada a Herbert Gorman e Stuart Gilbert, conhecida como “Esquema Gorman-Gilbert”, continha o acréscimo de uma coluna com as correspondências homéricas (ELLMANN, 1978, p. 186). Essa coluna é especialmente relevante para o entendimento da relação estruturante que o livro tem com a *Odisseia*. Por ela, sabemos que Stephen corresponde a Telêmaco, filho de Ulisses — mas também a Hamlet — e Molly Bloom, mulher de Leopold Bloom, a Penélope, a mulher fiel que esperava pela volta do marido Ulisses à ilha de Ítaca. Mas Ellmann (1978, p. 186) explica que Joyce autorizou a publicação do esquema em *James Joyce’s Ulysses* (1930), de Gilbert, sem a coluna do paralelo homérico. Parecia incomodar a Joyce que seu romance fosse lido exclusivamente, ou principalmente, como uma paródia da *Odisseia*, em outras palavras, dependente do épico de Homero.

⁴ ... by that time he had assured himself, as *A Portrait* makes clear, that the real enemy was *Nobodaddy*, the spirit of restraint, rather than *poor old Nick*.

O primeiro contato de Joyce com a *Odisseia* se deu quando ele estudava no Belvedere College e leu *Adventures of Ulysses*, na adaptação de Charles Lamb. Segundo um dos alunos de inglês de Joyce, George Borach (1979), o professor teria dito o seguinte:

Eu tinha doze anos quando estudamos a Guerra de Troia na escola; somente a Odisseia ficou em minha memória. Serei sincero: Aos doze eu gostava do misticismo de Ulisses. Quando comecei a escrever *Dublinenses*, quis primeiro escolher o título *Ulysses in Dublin* [Ulisses em Dublin], mas desisti da ideia. Em Roma, ao terminar cerca da metade de *Um retrato*, percebi que a Odisseia teria que ser a sequência, e comecei a escrever *Ulisses*.⁵ (BORACH, 1979, p. 69-70; apud ELLMANN, 1983, p. 416, minha trad.).

O misticismo do herói Ulisses sem dúvida deixou marca na memória de Joyce, tanto que ele fez de Bloom um homem de espírito científico, mas que carrega no bolso uma batata como amuleto. Em Joyce, quase tudo é proteico, difícil de assimilar por um ângulo apenas.

O que temos, então? Uma tríade formada por Leopold — Molly — Stephen // ou Ulisses/Odisseu — Penélope — Telêmaco // ou pai — mãe — filho. E assim temos uma visão de como o romance se estrutura e se sustenta: sobre bases homéricas. Mas notem que eu disse “uma visão”. Uma que, se amplamente aceita, é também cada vez mais questionada em sua superioridade em relação a outra importante base, aquela fornecida pela obra de Shakespeare, sobretudo *Hamlet*. Se a relação com Homero é estruturante e basilar, a relação com Shakespeare — e talvez com Dante — são ao menos basilares. Que tenhamos aprendido algo com Joyce quando ele parecia dizer

⁵ *I was twelve years old when we took up the Trojan War at school; only the Odyssey stuck in my my memory. I want to be frank: at twelve I liked the supernaturalism in Ulysses. When I was writing Dubliners, I intended at first to choose the title Ulysses in Dublin, but gave up the idea. In Rome, when I had finished about half the Portrait, I realized that the Odyssey had to be the sequel, and I began to write Ulysses.*

que o paralelo homérico não era o único caminho. *Ulisses*, ao que parece, modificou-se até mesmo para Joyce.

A história começa às oito horas da manhã do dia 16 de junho de 1904, uma quinta-feira quente de Dublin, e se encerra, quer dizer, é interrompida por um ponto final, em algum momento depois das duas horas da madrugada do dia 17. Os três primeiros episódios giram em torno de Stephen, é a telemaquia. Bloom só aparece no quarto episódio, que inaugura a odisseia, estendendo-se até o décimo-quinto. Os três últimos formam nostos, a volta para casa.

Vamos ao nosso foco, o terceiro episódio de *Ulysses*, “Proteu”.

“Proteu” é dado por muitos como o primeiro real obstáculo de *Ulisses*. Caetano Galindo (2020, p. 78) adverte que esse episódio é a “primeira grande barreira” do livro, mas tenta nos convencer a ir adiante, “com um pouco de paciência (e uma mãozinha dos amigos)”.

Para valorizar a relação entre *Ulysses* e a *Odisseia*, mas lembrando que ela não corresponde a uma chave-mestra de leitura que abre todas as portas do romance, relembro brevemente as correspondências homéricas em “Proteu”. No canto IV da *Odisseia*, Telêmaco, que partira em busca do pai, encontra-se em Esparta, na corte de Menelau, durante a festa de casamento de Magapente, seu filho (HOMERO, 2021, vv. 1-14). Ávido por notícias do pai, Telêmaco pergunta a Menelau sobre Odisseu (vv. 315-331) e este lhe conta que, uma vez detido na Ilha de Faro, no Egito, por vinte dias, sem que os deuses lhe soprassem os ventos indicando o caminho de volta para casa, Eidóteia, filha de Proteu, decidiu ajudá-lo (vv. 360-365). Ela ensinou a Menelau um ardil por meio do qual ele pôde aprisionar Proteu, a velha divindade do mar que tem o poder de revelar o futuro, e dele obter a resposta sobre como voltar para casa (vv. 385-390). Mas, como Proteu tem a capacidade de mudar de forma (vv.417-418), Eidóteia lhe instruiu a disfarçar-se de foca com três outros homens e segurar o velho quando este viesse descansar entre aqueles animais, como era costume. Assim foi

feito, e Proteu foi preso pela força dos homens, sem que a astúcia de se metamorfosear o pudesse libertar (vv. 455-458). Menelau pediu que Proteu lhe dissesse como sair de Faro e voltar a casa (vv. 468-470), ao que Proteu o instruiu a retornar à foz do Nilo (vv. 475-478) para que Zeus, pai de Helena e sogro de Menelau (vv. 571), lhe pudesse soprar os ventos que o tornariam a casa, e assim Menelau fez (vv. 575-588). Tendo perguntado a Proteu também sobre o destino de outros heróis (vv. 489-491), a divindade disse ter visto Odisseu como prisioneiro da ninfa Calipso na ilha Ogígia.

No esquema Gorman-Gilbert, Kevin Egan corresponde a Menelau, e o vongoleiro (catador de berbigões) corresponde a Magapente. Acrescenta Terrence Killeen (2014, p. 31) que a mulher de Egan corresponde a Helena, mulher de Menelau, e a mulher que acompanha o vongoleiro corresponde à futura mulher de Megapente.

Por que Joyce dá ao terceiro episódio de seu romance o nome do deus Proteu? Porque assim como por sua capacidade de metamorfose ele é difícil de controlar, da mesma maneira Stephen tenta controlar seus próprios pensamentos, que, proteicos, se transformam, vão de assunto em assunto, para vários lugares.

Depois de sair da escola onde trabalha como professor assistente, em Dalkey, Stephen caminha pela praia de Sandymount desafiando a “modalidade inelutável do visível”, que abre o primeiro parágrafo do episódio, encerrado com “feche os olhos e veja” (JOYCE, 2022, p. 59).

Em um parágrafo de cerca de cem palavras encontra-se uma série de pensamentos que se sucedem sem coesão aparente. Há uma mudança abrupta da primeira para a terceira pessoa, mas sem que a focalização deixe de ser a de Stephen. Primeiro, “pensada por meus olhos”, depois, “mas ele acrescenta”, e finalmente, “Feche os [seus] olhos e veja” (JOYCE, 2022, p. 59).

No fluxo de seu pensamento, Stephen usa a primeira pessoa (*meus* olhos), pensa em alguém (*ele* acrescenta), que identificaremos como Aristóteles, e dá uma ordem a si próprio na terceira pessoa ([*seus*] olhos). Entremeia-se nisso uma citação do “Inferno”,

da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, “*maestro di color che sanno*”, em que o mestre é Aristóteles.

No parágrafo seguinte, a voz do narrador passa uma sensação de normalidade: “Stephen fechou os olhos para ouvir suas botas triturarem estralantes conchas e algas” (JOYCE, 2022, p. 59). Mas ela logo vai embora quando é sucedida pelos pensamentos da personagem: “você está caminhando por ele de alguma maneira. Estou, um passo por vez.” (JOYCE, 2022, p. 59). E no mesmo parágrafo aparecem os conceitos *Nacheinander* e *Nebeneinander*, que o guia de Don Gifford (2008, p. 45) atribui a Gotthold Ephraim Lessing, informação que foi seguida durante anos por muitos joycianos. Mas, como esclarece Wim Van Mierlo (2007, p. 1776), no *Laocoon* “Lessing [...] não usa a palavra ‘*Nacheinander*’”, que Joyce teria aprendido, na verdade, estudando a obra do austríaco Otto Weininger (1880-1903). A referência de Gifford a Lessing, imperfeita mas não descabida, nos leva de volta a *Um retrato*, em que Stephen repreende Lessing por ter tratado de estátuas em vez de literatura (JOYCE, 2016, p. 262) e nos faz avançar até “Circe”, onde Lessing reaparece (JOYCE, 2022, p. 515).

Portanto, temos em dois parágrafos o suficiente para uma interminável leitura. Como escreveu Killeen” (2014, p. 31), “o chão em que os leitores pisam lhes é arrancado de sob os pés assim como são incertos os passos de Stephen na praia de Sandymount”.

Em todo o episódio, com uma quantidade de palavras em francês, algumas em latim, e um pouco menos em alemão, gaélico, grego, italiano e sueco, acompanhamos as reflexões de Stephen durante sua caminhada pela praia de Sandymount, que o leva até pelo menos a altura de Pigeonhouse, depois de ter passado do ponto em que deveria virar para ir à casa da tia, onde talvez esperasse passar a noite, já que não voltaria à Martello Tower.

3. STEPHEN E A LUTA CONTRA PROTEU RUMO À ETERNIDADE

Não vou resumir o capítulo, algo que os guias já fizeram, mas selecionar e discutir alguns pontos importantes para a leitura da luta de Stephen contra Proteu, que a seguir divido em duas partes.

3.1 OS CAMINHOS E OLHARES DE STEPHEN

Stephen sai da Martello Tower às 8h45min e segue a pé para a escola do Sr. Deasy, em Dalkey, onde trabalha como professor assistente. Dali, sai pouco antes das 10h e provavelmente toma o trem das 10h11 na estação de Dalkey, talvez com o intuito de ir ao centro de Dublin, mas decide descer antes, na Estação de Westland Row (hoje Estação de Pearse) para dali ir caminhar pela praia com o intuito de pôr as ideias em ordem. Para isso, ele precisa voltar pela Rua New Brunswick (hoje Rua Pearse) a caminho da praia de Sandymount, por onde caminha, como sabemos, na direção de Pigeonhouse, e talvez passando dessa construção e seguindo na direção do Farol de Poolbeg, no extremo do quebra-mar. Esse é o roteiro defendido por Clive Hart e Ian Gunn (2004). De acordo com ele, Stephen e Bloom quase teriam se encontrado na Westland Row, por onde Bloom de fato passou, como aprendemos no quinto episódio, “Lotófagos” (HART; GUNN, 2004, p. 27-30). O segundo quase-encontro dos dois se daria no sétimo episódio, “Éolo”.

A proposta de Danis Rose para o roteiro é diferente. Segundo ele, Stephen teria descido do trem na Estação de Lansdowne, mais próxima de Sandymount (ROSE, 1986, p. 329-330), sendo visto por Bloom, que passava no cortejo funerário de Patrick Dignam, apenas quando estivesse voltando da caminhada e não indo, como sugerem Hart e Gunn (2004). Em seu novo guia de *Ulysses*, Patrick Hastings abraça a proposta de Rose (2022, p. 265). Os pormenores dessa discussão, que envolve detalhes topográficos e horários de trens e bondes, extrapola os limites deste ensaio. Mas, eu

ousaria apresentar outra hipótese. Stephen pode ter ido parar na Estação de Westland Row não porque estivesse se dirigindo ao centro de Dublin, mas porque tivesse se distraído e passado da Estação de Lansdowne. Não há razão para imaginar que Stephen não estivesse absorto em seus pensamentos antes mesmo de chegar a Sandymount, onde o encontramos no início de “Proteu”. Se isso é plausível, Stephen teria sido realmente obrigado a fazer um percurso mais longo para retornar a pé da Estação de Westland Row e chegar a Sandymount, sendo visto por Bloom, pouco antes de começar a caminhada na praia. Parece que o correto itinerário de Stephen, e sobretudo sua intenção, sempre nos escaparão.

Mencionei duas vezes uma construção chamada Pigeonhouse, que aparece não apenas em *Ulysses*, mas também em *Dublinenses*. Sua existência faz com que em “Proteu”, no fluxo da sua consciência, Stephen pense em *La vie de Jésus* (1884), de Léo Taxil (GIFFORD, 2008, p. 52), trazendo novamente ao episódio o elemento religioso. O nome dessa construção sempre me pareceu criar um problema tradutório que gostaria de abordar aqui.

A construção conhecida como Pigeonhouse foi primeiro utilizada como lugar de estocagem de material para a construção de um dos quebra-mares da Baía de Dublin (Great South Wall), depois transformada em hotel por John Pidgeon (com “d”), em seguida usada como local para aquartelar soldados em 1798 até ser demolida em 1897 para dar lugar a uma usina de energia a carvão que funcionou de 1903 até os anos 1970 (HUNT, 1986).

Notemos a natureza um tanto mutante, até proteica, da construção. Em 1904, ela já estava em seu último uso, mas certamente guardava uma memória de muitos anos passados para os habitantes de Dublin, familiarizados com ela. Embora jamais tenha sido um pombal, o nome inequivocamente fazia, e faz, pensar em um. Tanto que Stephen, ao seguir em sua direção, pensa na obra de Taxil:

– *Qui vous a mis dans cette fichue position?*

– *C'est le pigeon, Joseph.* (1995, 3, p.161-162)

A imagem do pombo, associada ao Espírito Santo, surge na mente de Stephen. No diálogo, Maria explica a José que não foi outro homem que a deixou naquela situação, mas o pombo (*le pigeon*). A secular existência daquela construção associada à sua familiaridade cria as condições para que possamos traduzir seu nome por Pombal ou Columbário. Em “Proteu”, por exemplo, essa tradução ecoaria em português a familiaridade presente em “Pigeonhouse”. Para os meninos que matam aula em “Um encontro”, de *Dublinenses*, “Pigeonhouse” é uma palavra conhecida, uma distância a ser percorrida em um dia de aventura, e, portanto, tem significação pela intimidade estabelecida com ela e não pelo uso que se dá à construção. Também para Stephen, que foi criança em Dublin, Pigeonhouse é um símbolo e não uma usina de energia. Para os meninos do conto assim como para Stephen, o Pombal sempre esteve lá. Chamo atenção para isso porque nenhuma tradução brasileira de *Ulysses* usa Pombal ou Columbário, que se aproximaria da opção presente na primeira tradução francesa: “Pigeonnier” (JOYCE, 1995, p. 46).

Fato é que essa palavra, “*pigeonhouse*” (o *Oxford English Dictionary* prefere “*pigeon house*”, mas registra usos mais antigos de “*pigeonhouse*” e “*pigeon-house*”), que não quer dizer o que parece dizer, à luz da tradução, transforma-se em mais um elemento proteico no terceiro episódio.

Outra questão pertinente à caminhada de Stephen é sua possível masturbação, ato que criaria mais um paralelo entre ele e Bloom, considerando o gesto deste último no décimo-terceiro episódio, “Nausícaa”. Já perto do final de “Proteu”, Stephen procura um pedaço de papel em que pudesse escrever os versos que estivera compondo na mente. Rasga um pedaço da carta do Sr. Deasy e os escreve. O casal de vongoleiros já passara e Stephen se pergunta, “que ela?” (JOYCE, 2022, p. 70), e se lembra de uma mulher que vira na livraria. Sozinho, pensa: “tocar-me. Olhos doces. Mão doce doce. Estou sozinho aqui. Ah, tocar-me logo, agora” (JOYCE, 2022, p. 70). Logo ele está

estendido “todo de costas sobre as pedras agudas...” e em seguida, de pé, “em laços longos do lago Cock fluía a água cheia” (JOYCE, 2022, p. 70). Em sua *Visita guiada*, Galindo (2020, p. 87) se pergunta se Stephen está urinando ou se masturbando, ou nenhuma das duas coisas. Não há resposta, mas a referência ao pênis em “lago de Cock”, antecipando a entrada do escritor Paul de Kock no episódio seguinte (JOYCE, 2022, p. 84), é clara demais para que nada esteja acontecendo.

Esse capítulo começa com um desafio à “modalidade inelutável do visível”, mas Stephen vê muita coisa, o que é importante ressaltar, já que ele estava sem óculos e era hipermetrope. Ao contrário do que se costumava pensar, Joyce e, podemos aceitar, também Stephen, não eram míopes. O problema é que estamos acostumados a associar a miopia ao uso de óculos. Todo sujeito de óculos é, por simplificação, míope. Além disso, relacionamos a miopia, isto é, a perda da capacidade de ver as coisas ao longe, à incapacidade também de enxergar os fatos que não estão diante do nariz, saindo, portanto, do plano literal para o figurado.

A miopia está em todo lugar, e Joyce, claro, porque usava óculos, tinha de ser míope. Mas não era. Ele sofria de hipermetropia (ASCASO; VELZE, 2011; VELZE, 2017), e isso importa para a leitura de *Ulysses* porque vemos muito do mundo ao redor justamente pelos olhos de Stephen.

Em “Circe”, quando Stephen tenta acender o cigarro, Lynch lhe diz: “você ia ter mais chance de conseguir acender se segurasse o fósforo mais perto”. Stephen, ao aproximar o fósforo do rosto, pensa: “olho de lince. Preciso arranjar uns óculos. Quebrei os meus ontem. Dezesseis anos atrás. Distância. O olho vê tudo fosco” (JOYCE, 2022, p. 515). Essa passagem é extremamente importante para começarmos a entender o problema de visão de Stephen pelo que ela nos diz da personagem então aos 22 anos de idade e do menino de dezesseis anos atrás, estudante de Clongowes. Ao aproximar o fósforo do rosto, Stephen, que não enxerga bem de perto, ao contrário dos míopes, lamenta ter olhos de lince (que enxergam longe), pensa que precisa de óculos

novos, pois os seus tinham se quebrado no dia anterior, lembra-se do episódio em Clongowes, quando foi injustamente punido por fingir ter quebrado os óculos para escapar de fazer a lição, e reclama distância, pois de perto tudo é fosco.

A menção ao episódio da palmatória, do primeiro capítulo de *Um retrato do artista quando jovem*, é importantíssima porque confirma a necessidade que Stephen tinha, desde pequeno, de correção visual para enxergar as coisas próximas a ele. Em Clongowes, ele não consegue fazer seu exercício de escrita em sala de aula porque a atividade demandada consiste em copiar textos de uma cartilha e não do quadro a giz, como se pode primeiro imaginar, algo que o médico Jan van Velze (2017) demonstrou muito bem em seu artigo sobre os problemas de visão de Joyce. Basta lembrarmos que Stephen sentiu-se injustiçado porque “o médico tinha dito para ele não ler sem óculos” (JOYCE, 2016, p. 70).

Em “Proteu”, capítulo que trata da centralidade do visível, ou antes da resistência a ela, Stephen tenta outras formas de perceber o mundo ao redor, em parte justamente por estar sem óculos e não enxergar bem o que se passa mais perto dele. A questão própria da estética não se separa da questão prática da vida.

Stephen passa a sentir o ritmo dos versos cataléticos de “*Não virás a Sandymount*” (JOYCE, 2022, p. 59), mas logo abre os olhos, mesmo correndo o risco de estar para sempre preso no “negro adíafano”. A certa altura da caminhada, “voltando-se, examinou a praia ao sul”; depois, “um ponto, cão vivo, tomou corpo aos olhos correndo pela extensão de areia” (JOYCE, 2022, p. 66). Mas, quando o cão corre em sua direção, é percebido como um som: “o latido do cão correu em sua direção” (JOYCE, 2022, p. 67). O episódio termina com a visão de uma embarcação que não pode estar perto de Stephen: “virou o rosto por sobre um ombro, olhando passante. Movendo-se pelo ar as vergas altas de um trimastro, adriçadas as velas nas cruzetas, arribante, a montante, silente semovente, navio em silêncio” (JOYCE, 2022, p. 72). Essa descrição do trimastro não é dada pelo narrador, cuja voz é abafada pelo pensamento de

Stephen. O próximo ponto do ensaio trata justamente da luta constante entre uma e outro — luta que os pensamentos de Stephen vencem, afinal não só predominam como abrem e fecham “Proteu”.

3.2 O ENFRENTAMENTO ENTRE NARRADOR E PERSONAGEM E UM COMENTÁRIO SOBRE O CALCO IDIOLETAL

Ninguém diz o que está no primeiro parágrafo de “Proteu”. O narrador só entra no parágrafo seguinte, com “Stephen fechou os olhos” (JOYCE, 2022, p. 59). Até então, tudo o que sabíamos era por acesso direto à mente da personagem. O narrador ainda não tinha narrado coisa alguma. Com isso, a própria autoridade do narrador, já abalada desde a irrupção de “Chrysostomos” (JOYCE, 2022, p. 27), no primeiro episódio, ou, antes ainda, desde aquela última seção do último capítulo de *Um retrato*, agora está seriamente ameaçada.

Terrence Killeen (2014, p. 32) destaca ao menos um caso em que a voz da narrativa é “tomada” (*highjacked*) pela voz da personagem, Stephen: “The grainy sand had gone from under his feet. His boots trod again a damp crackling mast, razorshells, squeaking pebbles, that on the unnumbered pebbles beats, wood sieved by the shipworm, lost Armada.” (JOYCE, 2022, p. 147-149; meus sublinhado e itálicos).

Na tradução de Galindo (JOYCE, 2022, p. 62; meus sublinhados e itálicos): “A areia granulosa sumira de sob seus pés. Suas botas pisavam de novo um forro úmido estralejante, conchasfacas, pedrisco triscante, que no pedrisco inumerável bate, madeira crivada por gusanos, Armada perdida”.

A porção em itálico é uma citação imperfeita de um verso de *King Lear*, de Shakespeare (2005, IV, v, p. 20-22), em que de fato o que se lê é, “The murmuring surge, / That on th'unnumbered idle pebble chafes, / Cannot be heard so high”, fala de Edgar, guiando os passos do pai, Gloucester, que, cego, pedira ao filho que o levasse até

uma altura de onde pudesse saltar para pôr fim à vida. Edgar o engana, levando-o para uma altura da qual não morreria ao saltar. Ao evocar essa cena de *King Lear*, Stephen exagera na sua condição de vítima. Ele é um “cego” que pode enxergar e que sabe que não vai cair de precipício algum. Ele eleva o discurso para além de sua dor, como se fosse um Prufrock mais novo, que trata de seu embaraço no convívio social em um tom elevado demais. Porém, assim como T. S. Eliot em “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, em outros momentos Joyce também dá sinais de que sua personagem sabe que não é o príncipe Hamlet e insere no pensamento de Stephen notas de autodepreciação. Mas Prufrock, eu arrisco dizer, é mais convincente ao expressar seus sentimentos, talvez por não ser orgulhoso e autocentrado como a personagem de Joyce. Seu medo é exagerado, mas sincero. O de Stephen parece fabricado. Talvez a Stephen falte o uso mais eficaz do “correlato objetivo”, técnica que Eliot (1960) discute em seu ensaio sobre Hamlet.

Importante notar, para esta etapa da discussão, que o trecho da fala de Edgar não é dito pelo narrador, mas pensado por Stephen. É possível notar o que Killeen (2014) chama de tomada da voz da narrativa pela personagem. O abrupto aparecimento de versos de *King Lear* não tem afinidade com a voz organizada e controladora desse narrador, mas com o fluxo dos pensamentos da personagem. Ocorre, ainda, que essa tomada, esse sequestro possa ser um crime anunciado. Entre a inequívoca fala do narrador e o igualmente inequívoco pensamento de Stephen parece haver uma transição nada pacífica que testemunha a luta entre os dois. Esse anúncio de que algo vai mudar está em destaque sublinhado na citação. Como é comum acontecer, em *Ulysses*, que esse tipo de transição ocorra por meio do discurso indireto livre, fico com essa classificação, embora insatisfeito, pois o discurso indireto livre parece surgir de uma transição amigável e não de uma disputa.

Quando o fluxo do pensamento de Stephen entra, a narração é interrompida. Não há uma abertura da voz narradora ao estado de ânimo da personagem, o que

caracterizaria o discurso indireto livre, mas um verdadeiro silêncio da voz do narrador e a entrada do pensamento de Stephen. Nada mais adequado a esse episódio proteico. Joyce faz com que o narrador tenha que lutar pelo controle do episódio. Na verdade, todo *Ulysses*, não somente “Proteu”, põe fim à necessidade da presença do narrador como elemento de autoridade e centralidade no texto.

Uma outra leitura é possível, segundo a qual o narrador, exercendo seu controle, permite que o pensamento da personagem surja dentro de sua fala — ou, de outra forma, permite que os leitores penetrem a mente da personagem. Embora absolutamente correta, pergunto se essa leitura mais segura não alimenta a autoridade de um elemento da narrativa, isto é, do narrador.

É mais animado, proteico, dinâmico, vacilante, joyciano mesmo ler uma disputa, até metaliterária, entre narrador e personagem. Aquele lutando pela manutenção de sua autoridade e pelo imperativo de sua presença constante no texto, como que a garantir que ele possa ser chamado de romance; esta, pelo seu direito de expor os pensamentos tal como surgem, dispensando o filtro, muitas vezes moral, do narrador — e não é esta uma das marcas maiores do monólogo interior? Não conhecemos os pensamentos mais indizíveis de Stephen, Molly e Bloom justamente porque eles vencem, mesmo que momentaneamente, a autoridade abusiva do narrador?

Em outras palavras, o narrador se retira ele mesmo e nos dá acesso à mente da personagem ou é retirado pela potência dos pensamentos da personagem? A primeira opção é a mais conservadora.

A técnica do monólogo interior — não confundir a técnica com o próprio fluxo da consciência das personagens — dispensa a narração. Calado o narrador, o texto é tomado pelos pensamentos da personagem, que não narra, pensa. A personagem, está desobrigada de narrar, de ter uma consciência de narrador.⁶

⁶ Vale aqui uma nota sobre o romance de Édouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés* (1887). Nele, ainda prevalece a força do narrador, que, aliás, é o próprio protagonista, Daniel Prince.

É importante esclarecer que o narrador de “Proteu” não age como o narrador de *Um retrato*, que mantém a narrativa sob seu controle até o fim da penúltima seção do último capítulo, quando cede lugar às entradas do diário de Stephen — e aqui se deve mesmo falar em uma retirada voluntária do narrador. Ao dizer que todas as manhãs o tio Charles “repaired to his outhouse” (JOYCE, 1974, p. 60), o narrador lança mão de um verbo, “*repair*”, no sentido de “dirigir-se” — opção de Galindo (JOYCE, 2016, p. 81) —, um verbo que soa amaneirado e desconectado da banalidade do ato de ir fumar do lado de fora da casa, mas que é coerente com essa personagem que classifica o ato de sair para fumar ao ar livre usando o adjetivo igualmente rebuscado “*salubrious*” (JOYCE, 1974, p. 60). O narrador emprega a técnica que Hugh Kenner (2007, p. 18) chamou de “princípio do tio Charles” para julgar o tio Charles, até mesmo para debochar de seu falar, tomando de empréstimo à personagem um verbo que *poderia ter sido usado* por ela caso ela estivesse falando. Mas o tio Charles não disse aquele verbo, quem o disse foi o narrador, empregando, de forma julgadora, o vocabulário típico do idioleto da personagem. Trata-se, portanto, do uso da técnica do calco idioletal, como a chamo preliminarmente. Uso “calco” como cópia, mas também como empréstimo idioletal, tal como se costuma usar na terminologia da tradução, sobretudo em inglês, em que, nesse campo, “*calque*” e “*loan-translation*” são sinônimos.

Retornando ao início dessa discussão, o que Joyce fez ao interromper o fluxo da voz do narrador, intervindo com o fluxo do pensamento da personagem, foi calar o narrador. “Que no pedrisco inumerável bate, madeira crivada por gusanos, Armada perdida”, não é o que o narrador nos conta que Stephen pensou — e ele sabe o que Stephen pensou? — mas o próprio pensamento de Stephen, diretamente.

4. O LEITOR VERSUS PROTEU

Quem é o leitor de “Proteu”, então? Um hipotético leitor enciclopédico que saiba tudo vai ainda assim sentir o capítulo escapar-lhe das mãos como água. Joyce sequer era enciclopédico. Como escreveu Kenner (1972, p. 70), enciclopédico era Flaubert, Joyce era o inventariante (1972, p. 70). Ele escreveu este e os demais dezessete episódios de *Ulysses* para os que têm curiosidade intelectual e senso de humor. Sim, é muito difícil ler *Ulysses* sem essas duas qualidades, às quais devemos acrescentar uma terceira, a paciência de que nos fala Galindo (2020). Pois na *Odisseia*, Menelau e seus homens prenderam Proteu e dele obtiveram o que queriam, mas o “Proteu” de Joyce é muito mais escorregadio.

Estamos diante de um episódio suficientemente mutante na sua forma para escapar da completa apreensão de qualquer leitor. Notamos que não é apenas Stephen que luta contra Proteu, mas nós, leitores, também. Joyce demanda de nós uma luta semelhante à de Stephen. Forma e conteúdo não se separam: podemos nos aproximar dos sentimentos de Stephen porque nosso combate é semelhante, porque a forma do texto nos faz sentir isso sem que o narrador precise explicá-lo.

Ulisses é um livro feito de lugares e olhares. Dublin é quase uma simplificação de seu cenário. *Ulisses* se passa, na verdade, na cozinha de Bloom, nos pubs, nos correios, no jornal, na biblioteca, dentro de alguns personagens, na praia por onde Stephen caminha para a eternidade. E enquanto caminha sem óculos e pensa na modalidade inelutável do visível, Stephen, sem saber, também é visto. Simon Dedalus, seu pai, está se dirigindo ao cemitério na companhia do sr. Power, do sr. Cunningham e de Bloom, que lhe diz ter acabado de ver Stephen da carruagem em que estavam se dirigindo para o enterro de Patrick Dignam no cemitério de Glasnevin. Simon se debruça, mas aparentemente não consegue ver o filho e por isso pergunta: “Aquele desaforado do Mulligan estava com ele?” (JOYCE, 2022, p. 107). Nesse momento, para o olhar do pai, Stephen é um pouco como um Proteu que acabava de escapar.

Apesar de difícil, ou até por isso mesmo, “Proteu” vale a pena. Desistir do livro a essa altura é uma lástima. Conversando sobre esse episódio com Frank Budgen (1972, p. 48; minha trad.), Joyce perguntou: “você entende que este é o início do livro? Meu Ulisses aparece no episódio seguinte”⁷. Essa última frase de Joyce soa como um apelo aos leitores para que não desistam antes de conhecer Bloom.

Joyce datou *Um retrato* de 1904 a 1914; *Ulysses* de 1914 a 1921; *Finnegans Wake* de 1922 a 1939. Está muito claro que o escritor jamais quis deixar um vazio entre suas obras. Como Joyce mesmo disse, “minha obra é um todo e é impossível dividi-la em nomes de livros” (JOYCE; HOFFMEISTER, 2005). Isso apenas nos encoraja a lê-la por inteiro, sem pensar que existe uma porta de entrada principal ou ideal. Como não existem métodos de leitura literária pré-estabelecidos (isso seria a morte da literatura), sugiro que no caso de Joyce o leitor tome o caminho (princípio até, mas nunca método) da perambulação pela sua obra, com ou sem rumo. Ler o texto como Stephen passeia pela praia, deixando-se levar aqui, esticando-se ali. Ler o texto começando por qualquer episódio. E lembro que rumo não é necessariamente método nem meta. Rumar é pôr-se a ir para algum lugar, mesmo que não se saiba para onde, mesmo que não se tenha definido um ponto de chegada. Rumando, remamos nas águas de Joyce. Ela que é ao mesmo tempo circular, labiríntica, e por que não, também linear. E sendo essas três coisas, ela não vive senão sob o signo de Proteu.

REFERÊNCIAS

ASCASO, Francisco J., VELZE, Jan L. van. “Was James Joyce Myopic or Hyperopic?” *British Medical Journal*, 15 de dezembro de 2011.

BORACH, George, “Conversations with James Joyce”. In POTTS, Willard (org.). *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Dublin: Wolfhound Press, 1979, p. 69-72.

⁷ *You understand that this is the opening of the book? My Ulysses appears in the next episode.*

BRADLEY, Bruce S. J. *James Joyce Schooldays*. Dublin: Gill and Macmillan, 1982.

BUDGEN, Frank. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

COSTELLO, Peter. *James Joyce: The Years of Growth. 1882-1915*. Londres: Kyle Cathie, 1992.

ELIOT, Thomas S. "Hamlet and His Problems". In _____. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methuen, 1960, p. 95-103.

ELLMANN, Richard (org.). *James Joyce*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1983.

_____. *Ulysses on the Liffey*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

_____. *Selected Letters of James Joyce*. Nova York: The Viking Press, 1975.

GALINDO, Caetano. *Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Edição revisada em 2020.

GIFFORD, Don, com Robert J. Seidman. *Ulysses Annotated*. Edição revisada e ampliada. Berkeley: University of California Press, 2008.

HART, Clive; GUNN, Ian. *James Joyce's Dublin: A Topographical Guide to the Dublin of Ulysses*. Londres; Nova York: Thames and Hudson, 2004.

HASTINGS, Patrick. *The Guide to James Joyce's Ulysses*. Nova York: Johns Hopkins University Press, 2022.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2021.

HUNT, John. "Pigeonhouse". *The Joyce Project*.
www.joyceproject.com/notes/030004pigeonhouse.htm.

Joyce, James. *Ulysses*. Nova York: Vintage, 1986.

_____. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

_____. *Ulysse*. Trad. Auguste Morel. In _____. *Oeuvres*, vol. 2. Organização de Jacques Aubert. Paris: Gallimard, 1995, p. 03-858.

_____. *Dublinenses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin/ Companhia, 2018.

_____. "A Portrait of the Artist". In _____. *Poems and Shorter Writings*. Organização de Richard Ellmann et al. Londres: Faber and Faber, 1991, p. 211-218.

_____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Nova York: The Viking Press, 1974.

_____. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2016.

JOYCE, James; HOFFMEISTER, Adolf. "The Game of Evenings". Entrevista com James Joyce, por Adolf Hoffmeister (agosto de 1930). Trad. do francês por Michelle Woods. *Granta*, nº 89, 2005. <http://www.granta.com/Archive/89>.

KENNER, Hugh. *Joyce's Voices*. Londres: Dalkey Archive Press, 2007.

_____. *The Stoic Comedians. Flaubert, Joyce, and Beckett*. Berkeley: University of California Press, 1972.

KILLEEN, Terrence. *Ulysses Unbound. A Reader's Companion to James Joyce's Ulysses*. 3ª ed. Flórida: University Press of Florida, 2014.

JOHNSON, Jeri. Notas. In JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 222-289.

MIERLO, Wim Van. "The Subject Notebook: A Nexus in the Composition History of *Ulysses*—A Preliminary Analysis". *Genetic Joyce Studies*, nº 7, 2007, p. 01-46.

Oxford English Dictionary. Oxford University Press. <https://www.oed.com/>

ROSE, Danis. "The Best Recent Scholarship in Joyce". *James Joyce Quarterly*, vol. 23, nº 3, 1986, p. 325-336.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of King Lear*. Edição atualizada sob os cuidados de Jay L. Halio, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

SULLIVAN, Kevin. *Joyce among the Jesuits*. Nova York: Columbia University Press, 1958.

VELZE, Jan van. "Noticeably Longsighted from Green Youth': Ocular Proof of James Joyce's True Refractive Error". *James Joyce Quarterly*, vol. 54, nº 01-02, 2016-2017, p. 45-65.