

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Sabrina Siqueira

**IDENTIDADES FRAGMENTADAS – REPRESENTAÇÕES DE
VIOLÊNCIA E DESEJO EM *DUBLINENSES***

Santa Maria, RS

2015

Sabrina Siqueira

**IDENTIDADES FRAGMENTADAS – REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E DESEJO EM
*DUBLINENSES***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof^a. Doutora Vera Lucia Lenz Vianna da Silva

Santa Maria, RS

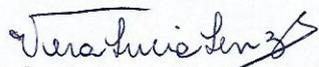
2015

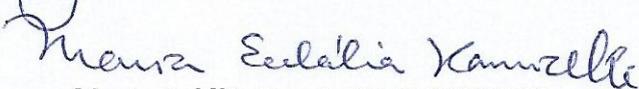
Sabrina Siqueira

**IDENTIDADES FRAGMENTADAS – REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E DESEJO EM
DUBLINENSES**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 18 de dezembro de 2015:


Vera Lucia Lenz Vianna da Silva, Dr^a (UFSM)
(Presidente/ Orientadora)


Vera Elizabeth Prola Farias, Dr^a (UNIFRA)

Maria Eulália Ramicelli, Dr^a (UFSM)

Santa Maria, RS

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Siqueira Pereira, Sabrina
Identities fragmentadas - Representações de violência e desejo em Dublinenses / Sabrina Siqueira Pereira.- 2015.
91 p. ; 30cm

Orientadora: Vera Lucia Lenz Vianna da Silva
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2015

1. estudo de personagens em Dublinenses, sob os enfoques da memória e espaço I. Lenz Vianna da Silva, Vera Lucia II. Título.

AGRADECIMENTOS

À mãe, Mara, pela torcida.

À Professora Dr^a. Rosani Ketzer Umbach, pela acolhida no Grupo de Estudos Literatura e Autoritarismo. E a todos os colegas e amigos participantes do Grupo pelas trocas, sugestões, apoio e, principalmente, pelo companheirismo e bom humor de sempre.

A Jandir Martins, pelos SOS na secretaria do PPGLetras.

À Capes, pelos dez meses de bolsa de estudos.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

IDENTIDADES FRAGMENTADAS – REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E DESEJO EM *DUBLINENSES*

Aluna: Sabrina Siqueira

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lucia Lenz Vianna da Silva

Arguidoras: Prof^a. Dr^a. Maria Eulália Ramicelli e Prof. Dr^a Vera Elizabeth Prola Farias

Santa Maria, 18 de dezembro de 2015

Este trabalho estuda as personagens de *Dublinenses* enquanto identidades fragmentadas em um espaço opressor. Em seu primeiro livro em prosa, James Joyce articula, em quinze contos, entre outros aspectos, uma crítica à paralisação da sociedade irlandesa no final do século XIX através de personagens melancólicas ou oprimidas. A narrativa apresenta lacunas de sentido que conduzem o leitor ao entendimento da deterioração em que estão tais personagens. Para análise dos habitantes da Dublin ficcional são utilizadas questões históricas da Irlanda na época da escritura dos contos, questões da vida pessoal do escritor que influenciaram sua escritura e noções teóricas sobre espaço e memória. Algumas das causas da paralisação das personagens estão no passado histórico do país e em como a população foi traumatizada por uma crise agrícola; na dominação britânica, que impôs à ilha a utilização de um novo idioma e costumes; e na presença da igreja Católica na esfera da vida privada, determinando os costumes e traduzindo-se em violência implícita nas relações sociais. As epifanias, presentes em alguns contos, demonstram momentos em que as personagens têm uma chance de vislumbrar a paralisação em que estão inseridas, como *insights* reveladores. As personagens e suas histórias são apresentadas de forma fragmentada, com elipses e narrativa circular em alguns contos, proporcionando ao leitor a sensação de incompletude e ausência de perspectivas em que estão os dublinenses. Dos protagonistas podemos, muitas vezes, subentender a irrealização de desejos e a incapacidade de estabelecimento de vínculos.

Palavras-chave: *Dublinenses*; espaço; identidade; James Joyce, memória.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

FRAGMENTED IDENTITIES – REPRESENTATIONS OF VIOLENCE AND DESIRE IN *DUBLINERS*

Student: Sabrina Siqueira

Advisor: Prof^a. Dr^a. Vera Lucia Lenz Vianna da Silva

Arguidores: Prof^a. Dr^a. Maria Eulália Ramicelli and Prof. Dr^a Vera Elizabeth Prola farias

December 18, 2015

This work is a study of the characters as fragmented identities in an oppressor space. In his first book of prose, James Joyce articulates, in fifteen short stories, among other aspects, a criticism about the stagnant Irish society in the end of XIX century through melancholic or oppressed characters. The narrative presents gaps of meaning that lead the reader to the understanding of the character's deterioration. For the analysis of the inhabitants of the fictional Dublin, historical considerations of Ireland in the time the short stories were written, considerations about the writer's personal life that have some influence on his writing and theoretical notions on space and memory are used. The causes of the characters' standstill can be found in the historical past and in the way people were traumatized by an agricultural crisis, in the British domination, that imposed to the island the use of a new language and mores. Also, the presence of the Catholic church in private life, dictating norms interfered in the social customs and could be perceived through the violence implicit in social relations. The epiphanies, constructed in some of the short stories, show moments in that the characters have a chance of glimpsing at the standstill in which they are inserted, becoming revealing insights. The characters and their stories are presented in a fragmented form, with gaps and a circular narrative in some of the short stories, providing the reader with a perception of the Dubliner's feeling of incompleteness and lack of prospects. From the main characters we can, most of times, imply their unfulfillment and inability to establish bonds.

Key-words: *Dubliners*; space; identity; James Joyce; memory.

**IDENTIDADES FRAGMENTADAS – REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA E DESEJO EM
DUBLINENSES**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. RETRATO DO ARTISTA EM HISTÓRIAS CURTAS	15
1.1 Do banal ao textual – como nasceram os contos de Joyce	15
1.2 Figurações da vida do escritor em <i>Dublinenses</i>	21
1.3 Resgate da cultura celta em <i>Terra</i>	27
2. DESALENTO E FRAGMENTAÇÃO – INDIVÍDUOS DA MODERNIDADE	32
2.1 Solidão e alteridade em <i>Um caso doloroso</i>.....	34
2.2 Violência e estagnação	42
2.3 Melancolia e perambulações em narrativa circular	48
3 MEMÓRIA, PONTOS DE VISTA E O DESPERTAR DO DESEJO	57
3.1 O papel da memória	57
3.2 O lirismo nas histórias da infância	63
3.3 Foco Narrativo e a evolução do último protagonista	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
BIBLIOGRAFIA	87

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é um estudo das personagens de **Dublinenses**¹ enquanto identidades fragmentadas e da forma escolhida pelo escritor para mostrar essa fragmentação: uma narrativa repleta de elipses e lacunas de sentido a serem preenchidas pela interpretação do leitor. Para o estudo das personagens da Dublin ficcionalizada por Joyce recorro a questões históricas próprias à Irlanda, à história pessoal do escritor através de biografias e a noções teóricas sobre Memória e Espaço. Os quinze contos de James Joyce estão organizados sob o título **Dubliners**². Neles, o escritor dramatiza a cidade natal a partir de fatos e características de pessoas da Dublin real. Este trabalho considera também a influência da vida pessoal de James Joyce na composição dos personagens de seus contos, bem como das referências à violência e ao desejo obliterado. O espaço da Irlanda delinea a narrativa joyceana, e para resgatar a individualidade desse espaço, que é físico e também psicológico, o autor se vale da memória pessoal e da de conhecidos.

A investigação dessas questões dividi-se em três capítulos. No primeiro deles, “Retrato do artista em histórias curtas”, são articuladas as aparições do escritor e de sua terra natal ao longo das histórias. No segundo capítulo, “Desalento e Fragmentação – Indivíduos da Modernidade”, são abordadas características que colaboram para a desagregação, como a violência naquele espaço, a solidão e a melancolia. O terceiro, “Memória, pontos de vista e o despertar do desejo”, refere-se à narrativa embasada na memória e à mudança de foco narrativo, com ênfase para um estudo dos contos alusivos à infância e da história de encerramento.

Dublinenses é o primeiro livro em prosa³ de James Augustine Aloysius Joyce e introduz o leitor a sua atmosfera cultural. Ainda que não se desenrole em uma sucessão temporal evidente, que nos permita organizá-los a partir de datas precisas, o escritor organiza os contos como na ordem cronológica de uma pessoa que passa pela perda da

¹ Ao longo deste trabalho, o título da obra será grafado em negrito como forma de diferenciação da grafia dos títulos dos contos, que será em itálico.

² A partir daqui, o título será utilizado sempre em Português, bem como as citações. Apesar de ter feito a leitura da obra no idioma original, para não fazer uma tradução livre ao longo das citações, optei por utilizar exemplares traduzidos e citar títulos e fragmentos em Português.

³ *Dublinenses* é o segundo livro publicado por James Joyce e o primeiro em prosa. Em 1907, havia publicado a coletânea de poemas *Chamber Music*.

inocência na infância, pelos dramas e angústias da juventude e caminha para encontros com seu “eu” na vida adulta, como as constatações sobre si pelas quais passa Gabriel, protagonista de *Os Mortos*. Essa pessoa que amadurece ao longo de **Dublinenses** é alguém comum, um típico cidadão da capital da Irlanda ou de qualquer cidade do mundo. Mas é também alguém que vivencia um drama individual, personifica um espaço⁴ em determinada época e fala do declínio econômico e moral de uma cidade subjugada pelas normas do Catolicismo e da exploração britânica.

Segundo o autor, as histórias podem ser divididas em quatro grupos: contos da infância (*As irmãs, Um encontro e Arábia*), contos da adolescência (*Eveline, Depois da corrida, Dois galanteadores e A casa de pensão*), contos da idade adulta (*Uma pequena nuvem, Partes complementares, Terra, Um caso doloroso e Os mortos*) e contos da vida pública (*Dia de hera na sala do comitê, Uma mãe e Graça*) que, no que se referem ao desenvolvimento cronológico, também se relacionam à maturidade, mas não de uma pessoa e sim de Dublin, que funciona como cenário e personagem. A cidade acumula as características predominantes dos cidadãos naquela fase histórica e torna-se como um indivíduo símbolo, como um dublinense típico, para o qual se pode atribuir

pouco a pouco todas as funções e predicados até então disseminados e atribuídos a múltiplos sujeitos reais, grupos, associações, indivíduos. A “cidade”, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra (CERTEAU, 2013, p. 160).

O livro de contos passou por cerca de quarenta editoras e foi rejeitado e criticado a ponto de o escritor pensar que não conseguiria publicá-lo. Na primeira vez em que Joyce encaminha para um editor, em 1905, o manuscrito tinha doze contos. Mais dois são acrescentados em 1906. E o último deles, *Os mortos*, é escrito em 1907. O argumento para as recusas das editoras era de que “cada conto, como cada ‘família infeliz’, era ofensivo de uma forma diferente” (O’BRIEN, 2001, p. 86). Nesse período de negativas, Joyce “lapidava” e

⁴ Ao longo deste trabalho, “espaço” será tratado e entendido conforme a definição de Certeau, para quem existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. [...] Espaço, resumidamente, “é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam... O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’. Em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 2013, p. 184).

reescrevia os contos incessantemente. Foi, finalmente, publicado em Dublin, em 15 de junho de 1914, “pelo editor original, Grant Richards, julgando o clima moral menos severo” (idem, p. 91).

A presença da terra natal é constante na obra do escritor. Apesar disso, Joyce não foi um nacionalista. Quando ele era adolescente, surge uma geração interessada em resgatar e valorizar a herança cultural irlandesa em toda vertente cultural do país, relegada durante séculos de domínio britânico. Uma dessas entidades criadas à época foi a *Literary Revival*, que exaltava os camponeses, e essa era uma das razões pelas quais o jovem escritor nunca se sentiu compelido a tomar parte nessas associações: não se interessava por retratar a vida no campo e, a exemplo do que acontece nos contos, priorizou o cenário urbano e contemporâneo. “Em seu entender, os outros tinham os olhos postos no passado; ele estava absorto no presente” (VIZIOLI, 1991, p. 20).

Para Joyce, a vida artística em Dublin parecia tão estreita, pequena e restritiva quanto sua vida doméstica, cheia de brigas por religião e política. Ele recusou convite para a Academia de Letras Irlandesa em função de sua tendência ao isolamento e ao fato de seu projeto literário seguir uma direção diferente dos trabalhos propostos pela Academia, como viria a se confirmar pela sua liberdade na utilização da linguagem, verificada principalmente em suas últimas obras; e em parte pela sua descrença em sociedades literárias, que, segundo biógrafos, considerava ingênuas e um tipo de nacionalismo cego. Com os contos, Joyce não ofereceu um retrato terno e virtuoso da Irlanda. Ao invés disso, brindou seus conterrâneos e o mundo com histórias da vida urbana irlandesa, com seus defeitos e sordidez.

Para ele, a atmosfera cultural de Dublin era mesmo irremediavelmente provinciana e asfixiante. Portanto, era sobre isso que tinha de escrever, retratando a pobreza material e moral a seu redor, o despropósito de tudo, e a sua frustração de homem e de artista (VIZIOLI, 1991, p. 21).

Dublinenses é considerado menos sofisticado em experimentações, mas a leitura dos contos isolados pode deixar o leitor com uma sensação de incompletude. Algumas das histórias permitem uma interpretação aberta, mas ganham maior significado quando têm a leitura atrelada aos demais contos. Martin (1986) explica que a mudança em direção a finais abertos no final do século XIX pode ser vista como uma inovação técnica do modernismo,

produzida pela continuidade da impetuosidade literária em quebrar convenções e definir novos efeitos.

A preferência pelo isolamento pôde revelar-se proveitosa para a maturidade do escritor. Para Bachelard (2001, p. 23-24), as horas de total solidão são produtivas: “O ser humano que abandona os homens e vai até o fundo de seus devaneios, olha *enfim* as coisas” e encontra sua função de transformação. O biógrafo Ellmann (1989) concorda que, de seu isolamento, Joyce comenta sobre tudo. Mas o distanciamento do escritor era quanto à composição de seu projeto estético, que não encontrava cumplicidade nos escritores da época. À parte os desígnios de escritor, Joyce era, a exemplo do pai, dado à vida boêmia. Através do personagem Duffy, do conto *Um caso doloroso*, ele mostra que o isolamento excessivo pode conduzir os indivíduos a uma vida soturna e indefesa.

Na composição de alguns dos contos, o escritor utiliza epifanias, ou *insights* reveladores para protagonistas e/ou leitores. Apesar de alguns críticos e estudiosos discordarem da existência de momentos epifânicos no texto de Joyce por não haver um padrão na forma como esses episódios de revelação são tratados pelo escritor, opto pela interpretação de que acontecem epifanias em alguns dos contos e que o significado central do livro pode ser apreendido pela sequência desses momentos sugestivos de determinado universo alternativo. Ou seja, as epifanias revelam um outro mundo possível ou uma nova forma de olhar a vida. Head (1994) as considera como uma técnica usada na teoria do conto desde Poe, mas que em Joyce não obedeceriam a um padrão de efeito:

after the modernist era the epiphany technique has become a central principle in short story composition, as well as the key term in short story criticism. My argument, however, is that the epiphany in Joyce is made problematic, and become a nexus of a “variety” of forces rather than a “single” effect (HEAD, 1994, p. 49)⁵.

De fato, não são todos os contos que trazem o recurso da epifania, como *Terra*. Nessa e em outras histórias, a revelação acontece mais para o leitor do que para a personagem, como também se verifica em *Partes complementares*. A despeito da

⁵ Depois da era modernista a técnica da epifania tornou-se um princípio na composição de contos, bem como um termo chave na crítica de contos. Considero, no entanto, que a epifania em Joyce é problemática, e torna-se um nexos de “variação” de forças mais que um efeito “isolado”. (Tradução livre minha, bem como as demais traduções ao longo deste trabalho).

subjetividade das epifanias, o que emerge do conjunto de contos são revelações da própria cidade, percebida em sua paralisia espiritual, intelectual e moral.

Implícitas nas epifanias estão as questões da emoção e da visão aristotélica da arte como purgação dos sentimentos, capazes de despertar o observador, ainda que não o incitem diretamente à ação. Valendo-se da filosofia de Tomás de Aquino, Joyce interpreta a emoção como estática ou como dinâmica, sendo aquela superior a essa, conforme destaca o crítico Paulo Vizioli. Os sentimentos de desejo e repulsa, cinéticos, são excitados pela arte inadequada. Para Joyce, a emoção estética é estática e ocasionada por revelações, sendo mais importante e superior ao desejo e à repulsa. As epifanias joyceanas variam em estilo:

às vezes, lêem-se como mensagens numa língua desconhecida; seu brilho reside na sua peculiar simplicidade, sua recusa de todos os recursos que as tornariam imediatamente claras. Outras vezes, são deliberadamente indecifradas e liricamente oblíquas (ELLMANN, 1989, p. 116).

Ainda seguindo o raciocínio de Aquino, o “bem” estaria relacionado propriamente com o desejo, considerado uma emoção inferior por ser cinética. De acordo com Joyce, a arte deve ser estática para ser superior, e a beleza estética está, portanto, mais relacionada com o conceito de “verdade” do que com o de “bem”. Por isso, para ele, o único compromisso era para com a própria arte, que deveria sobrepor-se a tudo. A busca constante pela objetividade imprimiu em sua obra um caráter que a distinguiu de outros escritores modernos e fez com que adotasse estratégias de distanciamento para minimizar a natureza pessoal de sua inspiração. Assim, utilizou recursos como ironia, paródia, trocadilhos e mudança de foco narrativo, como é possível verificar no conto *Os mortos*. Para Joyce, o artista obtém a desejada catarse a partir de uma imitação da realidade, mas

sem interferências pessoais que possam comprometer o caráter estático da arte. Esse anseio de objetividade induziu igualmente Joyce a classificar todas as obras de arte em três grandes gêneros ou formas – a saber, o gênero lírico, o épico e o dramático – em ordem de superioridade crescente pelo crescente grau de impessoalidade (VIZIOLI, 1991, p. 30).

Exemplo de epifania “indecifrada e liricamente oblíqua” acontece no primeiro conto, *As irmãs*, em que o narrador “não insiste e deixa o efeito de revelação aparentemente dissipar-se” (ELLMANN, 1989, p. 116). A epifania deste conto está no momento em que o protagonista lê o cartão de falecimento na porta da casa do padre e percebe que sua reação àquela notícia não é a esperada. O resultado desses fragmentos incompletos para o leitor é

um desconforto que pode provocar a necessidade de uma releitura para melhor apreensão do significado. Ao optar por essa técnica narrativa, o escritor

deixa de lado o verniz de uma graciosa intimidade com o leitor, de preocupação com o fato de que ele deveria ser trazido para a confiança do autor, e em vez disso faz o leitor sentir-se desconfortável e culpado se perde o significado pretendido, mas nunca afirmado (ELLMANN, 1989, p. 117).

Quando escreveu seu tratado de filosofia estética (para estudo pessoal), em Paris, Joyce “argumentou que desde que o bem é o que é desejável, e desde que o verdadeiro e o belo são mais persistentemente desejados, então o verdadeiro e o belo devem ser bons” (ELLMANN, 1989, p. 243). Essa é, segundo o biógrafo Ellmann, a única concessão do escritor ao aspecto ético da arte, que para ele não poderia ser nem imoral nem amoral, já que transcende a moralidade convencional. Joyce estudou a fundo

a doutrina de Santo Tomás de que são belas as coisas que, vistas, nos agradam, e topara com a idéia de isolar esse dito da teoria das causas finais e usá-la como base para excluir a instrução dos objetivos da arte (ELLMANN, 1989, p. 85).

Assim, trabalhou no entorno desses dois conceitos: da “realidade” a partir da qual era preciso escapar, e do “ideal” que pretendia atingir através da arte, e entre eles pontilhou fatos de sua vida privada e da jocosidade dos subúrbios dublinenses. Artesão das palavras, em **Dublinenses**, o escritor representa Dublin como um labirinto com obstáculos que dificultam a visualização pelos habitantes do que são e do que podem vir a realizar, até que alguns protagonistas se deparam com casos epifânicos e têm a chance de matar o seu “minotauro” particular, deslocando-se da turbulência para a consciência da própria situação (o movimento completo de tomada de consciência acontece somente com duas personagens, Duffy e Gabriel). A metáfora do labirinto pode ser depreendida do estado de confusão em que vivem as personagens e pelo perambular sem rumo pelas ruas da cidade, o que em *Arábia*, *Um encontro*, *Uma pequena nuvem* e *Dois galanteadores* constitui praticamente toda a ação. Coincidentemente, os contos com ênfase na perambulação e que mais citam ruas de Dublin são os que foram escritos quando o escritor se encontrava afastado, como se o distanciamento causasse uma necessidade de afirmação do seu lugar de origem.

Em uma carta ao editor de **Dublinenses**, Joyce escreveu que sua intenção foi escrever um capítulo da história moral de seu país, e escolheu Dublin como cenário porque esta cidade lhe pareceu o centro da paralisia. Dominic Head (1994) alerta para que o depoimento

de Joyce sobre o livro retratar a sociedade dublinense era uma estratégia do escritor para tornar o manuscrito mais atrativo para publicação. Ainda assim, considero a influência na sociedade dublinense na escritura dos contos, pois era o espaço de onde Joyce alimentava sua criatividade e o cenário escolhido para a narrativa. Utilizando palavras de Leite (1985), o meio em que viveu o artista colabora com “as visões de mundo que transpiram da obra”.

Mesmo ciente de que a literatura não reflete a realidade, a influência da sociedade dublinense real será levada em consideração enquanto inspiração para o autor porque ajuda a entender a paralisação social do espaço retratado, que é a crítica contida na narrativa, e porque acredito que a realidade histórico/social participa na formação do ideário e dos valores dos escritores, que não escrevem alheios à problemática que os cerca. O escritor gostaria que **Dublinenses** produzisse um efeito moral sobre a Irlanda e a auxiliasse a se libertar do provincianismo moralizante e conservador que o país assumiu durante muito tempo. Mas Joyce não exime o povo da responsabilidade pela manutenção dessa deterioração e expressa a crítica pela inércia do espaço a partir da falta de iniciativa e apatia das personagens.

Conforme Rosenfeld, as referências indiretas a vivências reais são transfiguradas pela energia da imaginação, como na narrativa de Joyce, em que a realidade é reconfigurada. Considerando a composição ficcional, Anatol Rosenfeld (In: CANDIDO, 2011) atenta para uma das possíveis funções da oração: a de projetar um contexto que é transcendente ao conteúdo significativo. Principalmente orações construídas no pretérito, teriam maior força realizadora no sentido de a oração projetar o objeto. Quando essas orações projetam contextos objetivos com referência no real, elas aumentam a tendência a se constituírem como realidade, apesar de não o serem. O texto “exprime uma visão estilizada, altamente simbólica, de certas experiências” (CANDIDO, 2011, p. 22).

1. RETRATO DO ARTISTA EM HISTÓRIAS CURTAS

*“... em certo sentido, Joyce nunca saiu de sua terra”
(Peter Gay, 2009, p. 196)*

1.1 Do banal ao textual – como nasceram os contos de Joyce

A narrativa do conto se assemelha a outros gêneros literários, como o romance e a novela, mas com características próprias. Uma dessas características é a captação de um momento. O contista capta um instante singular, repleto de significação. Enquanto obra ficcional, o conto cria um universo de seres e acontecimentos, e apresenta narrador, personagens, ponto de vista e enredo. Nádia Gotlib (2001) explica o conto como uma combinação de economia de estilo e proposição temática resumida.

O conto tem suas raízes ligadas ao mito, à lenda, aos contos de fadas e às narrativas orais. O gênero pode, ainda, aproximar-se da poesia e da crônica. A concisão do conto é uma das formas mais antigas de expressão cultural dos povos, sendo que a narrativa oral era utilizada para perpetuar a saga dos antepassados às novas gerações. A condensação dos fatos, que resulta ou influencia na brevidade da narrativa, pode gerar reação de impacto no leitor. Cortázar (2006) explica o conto em um comparativo com o romance, ao dizer que o romance está para o cinema assim como o conto está para a fotografia. Para ele, os dois elementos para um bom conto são intensidade e tensão.

Diferente de Cortázar, Ferguson (1982) não crê em um conjunto de características que definam esse gênero. Para ela, o conto moderno seria uma manifestação do impressionismo mais do que um gênero, e qualquer tentativa de classificação exata seria inapropriada. Mas a autora concorda com o contista argentino em que os grandes contos nos proporcionam um senso de inevitabilidade em cada sentença e nos persuadem de que são completos, de forma que qualquer adição ou subtração iria prejudicar sua completude estética. Ferguson explica que deletar elementos presumíveis do enredo foi a marca dos

contos de final do século XIX e início do XX, uma atitude embasada nas crenças dos escritores de que os leitores já haviam internalizado os elementos dos enredos tradicionais tão completamente que os escritores poderiam suprimir partes. Joyce se utiliza bastante dessas supressões ou elipses ao longo das histórias. A autora considera dois métodos básicos de supressão: uma em que os elementos são simplesmente omitidos, o que resulta no que ela chama de enredos com elipses; e outro em que o que é inesperado, os eventos dissonantes, produzem enredos metafóricos.

Como exemplo de enredo metafórico Ferguson (1982) cita o conto *Terra*, em que é preciso que o leitor construa uma “história base” hipotética para melhor interpretar a trama. Em *Terra* essa história básica hipotética que pode ser apreendida a partir do que é contado é o passado de Maria, que era babá e vivia com a família de Joe e Alphy, mas que teve de encontrar novo emprego e lar quando essa família não precisava mais de seus serviços. Então ela precisou fazer da lavanderia seu novo lar. Morando sempre nos empregos, Maria tem de conviver com a desolação de não ter um lar ou uma família. “*The parts of the hypothetical plot that are omitted are represented metonymically by the episodes Joyce has written*”⁶ (FERGUNSON, 1982, p. 18). Assim, a experiência de Maria na festa familiar é representativa de sua vida.

De acordo com Gotlib (2001), a complexidade em que mergulhou o mundo ocidental a partir do século XVIII implicou um caráter de fragmentação de valores, de pessoas e de obras literárias, conseqüentemente. Nesse sentido, ganham espaço os enredos diluídos nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas, conforme vemos nos contos de Joyce. Para ela, seria característica desses enredos sem ação principal, os desdobramentos dos estados interiores das personagens, como podemos apreender na história de Maria.

Pela época em que **Dublinenses** foi produzido, início do século XX, a obra insere-se no modernismo. Apesar de Joyce nunca ter se unido a nenhuma escola ou grupo literário, para Peter Gay (2009, p.196) o escritor carregava todos os “estigmas” do modernismo em seu grau mais subversivo: “a versatilidade intelectual, a profusão de referências literárias, o

⁶ As partes do enredo hipotético omitidas são representadas metonimicamente pelos episódios escritos por Joyce.

domínio lúdico de línguas estrangeiras, uma imaginação acrobática e a vontade de transgredir as regras que haviam governado a escrita durante séculos”, além daqueles atributos que, para o autor, eram os dois compartilhados por todos os modernistas: o fascínio pela heresia e o compromisso com uma exploração profunda da subjetividade, no que tange a tessitura das personagens. Nos contos de Joyce, o fascínio pela heresia é demonstrado pelas críticas à dependência moral de algumas personagens à igreja Católica, como em *Eveline* e em *Graça*, e é também sugerido pelo comportamento do padre de *As irmãs*. A subjetividade caracteriza a composição dos protagonistas.

Dublinenses mostra ainda duas das características que seriam a marca da modernidade de Joyce: a objetividade e a redução da importância do enredo, ou seja, o foco não está na ação e sim na “atmosfera”. Gotlib (2001, p. 58) explica o “conto de atmosfera” como os que valorizam o caráter pessoal e “que refletem a liberdade individual do autor e a sua carga de personalidade”. Por exemplo, para conferir a atmosfera da cidade no ambiente frio e difuso das ruas de Dublin à noite há uma referência frequente às lâmpadas da iluminação pública, como em *Dois galanteadores*, em que são comparadas a pérolas iluminadas. Para Head, a característica distintiva do modernismo nos contos de Joyce seria a dinâmica entre incerteza (no nível do discurso da narrativa) e julgamento implícito (por meio da estrutura): um “*sense of tension, or formal dissonance, is the central recurring feature of the modernist short story*”⁷ (Head, 1994, p. 58).

Algumas histórias partiram de anotações avulsas que James fazia de momentos do cotidiano, às quais ele chamava “epifanias” ou instantes promissores, apesar de sua aparente banalidade. E não foram escritos na ordem em que estão organizados no livro. Quando decidiu transformar essas anotações em contos, Joyce o fez com intuito comercial, tendo vendido algumas das histórias para jornais e revistas de literatura. O primeiro conto escrito foi *As irmãs*, publicado no jornal *Irish Homestead* em 13 de agosto de 1904. Logo em seguida, ainda escritos enquanto o autor encontrava-se em Dublin, vieram *Eveline* e *Depois da corrida*, publicados respectivamente em 10 de setembro e 17 de dezembro daquele mesmo ano, segundo Ellmann. A próxima história finalizada foi *Uma mãe*, inspirada em uma

⁷ Uma sensação de tensão, ou dissonância formal, na característica central recorrente do conto modernista.

apresentação no *Ancient Concert Rooms* em que o próprio James participou como cantor e cuja pianista saiu bruscamente no intervalo do espetáculo.

Nos contos joyceanos, ao invés de tensão crescente, a intensidade fica diluída em uma narrativa linear, permeada por elipses. Gotlib (2001, p.47) cita o contista Tchekhov, que também escreveu contos que não crescem em direção a um clímax: “Ao contrário, mantém um *tom menor*, às vezes por igual no decorrer de toda a narrativa”. A definição de epifania, tal qual a concebeu Joyce, segundo Gotlib, “é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objeto do conto, enquanto uma forma de representação da realidade” (idem, p. 51).

A coesão dos contos em **Dublinenses** se dá por uma ordem que representa os estágios da vida de uma pessoa, da infância à vida adulta. Ao colocar Dublin como uma das personagens do livro, trazendo nomes de ruas e citações de lugares específicos, Joyce colabora para a formação da identidade irlandesa. Ele fala da cidade, mas fala principalmente do ser humano, e dá à obra dimensão universal. O mote dos contos de Joyce está nos conflitos individuais. Para Valente (2003), **Dublinenses** é a revelação de toda uma cidade. É possível identificar o desejo das personagens sendo negligenciado, e a dificuldade delas em elaborar conscientemente seus desejos como um dos empecilhos de realização pessoal. Para Orr (1989), o desejo, como um tormento, destrava a chave da arte. Essa pode ter sido uma forma do jovem artista aliar uma opinião pessoal com a vocação da escrita e, de outra maneira, um recurso utilizado por ele para conduzir a narrativa às epifanias.

Cortázar aposta que existem certas constantes nos contos, sejam eles fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. Ele concorda com Joyce quanto ao tema do conto poder ser algo trivial, e que é possível extrair uma história excepcional da trivialidade. A característica dos contos que perduram em nossa memória seria a de serem “aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a de seu mero argumento” (CORTÁZAR, 1993, p. 155) e de mostrarem assim a essência da condição humana. Três contos foram adicionados depois de a coleção já estar organizada e ter sido mostrada (e recusada) a alguns editores. *Dois galanteadores*, *Uma pequena nuvem* e *Os mortos*, enquanto Joyce morava na Itália.

Considerando a importância do espaço na narrativa e na opção temática de Joyce, há que se atentar para a informação de Gotlib (2001) de que, em contos, ocorre uma primazia do espaço sobre o tempo, enquanto que nos romances ocorreria o contrário. Cortázar complementa que, para que um conto se torne significativo, que vá além da história que conta, o “tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’” (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

Existe um entrelaçamento entre o que o escritor viveu e o que ele escreveu. A influência de acontecimentos históricos, como a grande fome de 1840, o catolicismo opressor, a exploração inglesa (com a imposição de um novo idioma) e os dramas pessoais, como a falência da família e um sentimento de ser *gauche* que sempre o acompanhou, encontram-se nos contos e conferem às personagens uma dimensão humana. Conforme afirmou Vizioli (1991, p. 49), muitos fatos “foram extraídos da vida e da realidade de James Joyce”. Os contos são permeados por suas reminiscências, revisitações de fatos e momentos da vida pessoal, que adquirem significado e valor na medida em que são aprimorados e incorporados a seu padrão estético. Muito de sua inspiração veio dos subúrbios do lado norte do Rio Liffey⁸, que era a parte pobre da cidade, mas rica enquanto projeto literário.

Considerar a influência da vida pessoal do escritor na composição de suas personagens é tratá-lo como o que Eco (1994) chamou “autor-empírico”, em contrapartida ao “autor-modelo”. Para entender a diferença entre eles é interessante olhar também para seus pares ideais, o “leitor-empírico” e o “leitor-modelo”. O primeiro, Eco explica que pode ser cada um de nós utilizando o texto como receptáculo de nossas próprias paixões. Já o segundo, o “leitor-modelo”, é aquele que aceita cumprir um acordo com o “autor-modelo” para seguir as suas pistas e ler o texto como deveria ser lido, preenchendo adequadamente as lacunas e subentendendo o que está nas entrelinhas, ou seja, o que o autor tinha em mente quando escrevia. O “autor-empírico”, então, seria o próprio James Joyce, escrevendo inspirado por suas vivências. Mas o “autor-modelo” seria um autor pensado/refletido pelo escritor para deixar a seu leitor ideal determinadas pistas de como decodificar o texto.

⁸ O Rio Liffey divide Dublin em lados norte e sul, até hoje popularmente denominados como as partes pobre e rica da cidade.

Como os contos joyceanos não apresentam clímax, em alguns deles a tensão conduz o leitor a um momento epifânico para o protagonista, para o leitor, ou a uma inversão de intensidade, como o que acontece em *Partes complementares* quando Farrington experimenta o auge de sua raiva e volta-se para o garçom com tom agressivo. A sequência da história já mostra a personagem esperando o bonde. Não acontece a briga ou discussão para a qual a tensão apontou. Penso que o que Joyce fez nos quinze contos foi escrever “tensamente”. Conforme palavras de Cortázar (1974), para apontar ao leitor todos os valores, o fermento, a projeção em profundidade e altura dos temas: ele “mostrou intensamente”.

As histórias em que os elementos de um enredo hipotético são apresentados em um nível superficial, mas permanecem em relação ao tema da história como em uma cadeia de eventos deixados implícitos são o que Ferguson (1982, p.20) chama “enredos metafóricos” e que bem caracterizam os contos de Joyce. Enredos com elipses e enredos metafóricos afirmariam a concepção mais espacial do que temporal de organização da ficção moderna. Conforme Umberto Eco (1994), “em **Dublinenses**, há algumas epifanias em que a mera representação de fatos diz aos leitores o que precisam tentar entender” (Eco, 1994, p. 43).

O conto *Terra* é exemplo da narrativa joyceana permeada por *gaps*, fragmentos carentes de explicação pelo narrador, que podem deixar um leitor iniciante em Joyce com sensação de incompletude e a pergunta “mas é só isso?”. O conhecimento de questões históricas e culturais sobre a Irlanda é pertinente para a ampliação do entendimento sobre o processo criativo de Joyce. A sobreposição de sentidos que permite à imaginação literária ter seus subentendimentos é o que Bachelard (2001) chamou de linguagem literária em plena ramificação. Para ele, a expressão literária tem vida autônoma, a linguagem está no posto de comando da imaginação, e imaginação e vontade são estreitamente interdependentes. A profundidade e a oferta de camadas de significados da narrativa dos contos de James Joyce estão sob uma aparente simplicidade da forma. O leitor que se permite uma observação mais atenta do texto joyceano consegue identificar superposição de sentidos em um refinado uso da linguagem.

As quinze histórias são narradas com discurso indireto livre, uma combinação do direto e do indireto, o que confere ritmo à narrativa e, segundo Moretti (2003), configura

um ponto de encontro entre personagem e narrador em que o tom da frase é da personagem, mas os tempos verbais e os pronomes são do narrador, como mostra o seguinte fragmento de *Uma pequena nuvem*: “Um ressentimento vago em relação à vida despertou na alma dele. Será que não poderia escapar daquela casinha?” (Joyce, 2012, p. 78). A primeira frase é do narrador, referindo-se ao protagonista com o pronome “dele”. A frase que dá continuidade ao fragmento é de Chandler, sem que haja nenhuma marca textual de mudança de foco narrativo. No fragmento, o discurso indireto livre denota um distanciamento da personagem de si mesma, como se estivesse apreendendo uma forma alternativa de se ver e questionando sua realidade.

1.2 Figurações da vida do escritor em *Dublinenses*

James Joyce nasceu em Dublin, mas viveu a maior parte de sua vida fora da Irlanda. Sua obra está totalmente ligada à terra natal, que ele ajudou a colocar no mapa dos grandes cenários literários. Corrêa (2012, p. 8) considera que “*this self-imposed exile can be seen as representing the need of the artist to step back to a certain distance from his object so as to better apprehend it and shape it aesthetically*”⁹. Conforme Ellmann (1989), para ter a medida de si mesmo e de seu país, ele precisava tomar as medidas de um mundo mais alheio. Para Joyce, “a Irlanda ia tornar-se o fermento de sua imaginação, com os esteios gêmeos da memória e do exílio” (O’BRIEN, 2001, p. 50).

Com **Dublinenses**, Joyce propõe algo como o que Certeau (2013) tinha em mente ao sugerir uma visita ao alto do World Trade Center para uma visão panorâmica de Nova York¹⁰: livre do enlace das ruas e do nervosismo do tráfego, esse espectador foge à massa que, no entanto, é parte de sua essência. Fora do labirinto composto pelas ruas e prédios da cidade, olhando de cima, o espectador tem a chance de enxergar como são as relações dentro do labirinto e, ainda assim, continua sendo a pessoa absorta quando está de volta entre a

⁹ Esse exílio autoimposto pode ser visto como representativo da necessidade do artista de se distanciar do seu objeto para melhor apreendê-lo e moldá-lo esteticamente.

¹⁰ As torres não haviam sido derrubadas quando Certeau escreveu *A invenção do cotidiano*.

multidão. Assim como Joyce, o teórico francês se apropria da metáfora de um labirinto opressor e sufocante para designar a cidade, mas cita o mito diretamente:

Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o a distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído” (CERTEAU, 2013, p. 158).

Conforme explica Raquel Oliveira (2008), o espaço possui um grande potencial de funções que favorece a representação dos demais elementos narrativos, embasa os sentidos do texto e, nas representações modernas, torna-se mais heterogêneo, construído em relação com a situação de quem o percebe. Para ela, produções literárias do século XIX funcionam como uma espécie de ponto limite nesse processo de transição.

Fã de mitologia grega, Joyce escolheu para seu codinome em publicações de jornais irlandeses, na juventude, “Stephen Daedalus”, e este é também, com o suprimento de uma letra “a”, o nome de seu alter-ego no primeiro romance publicado: *Retrato do artista quando jovem*. Dédalo, ou *Dedalus* na mitologia grega, foi o artesão e arquiteto que construiu o labirinto gigante que abrigava o temível Minotauro na Ilha de Creta. Além do labirinto, Dedalus construiu asas para si e para o filho, Ícaro, com o objetivo de fugir da referida ilha. Joyce, na época em que escreve a história de Stephen Dedalus (que é baseada em sua própria vida), podia estar desejando escapar da ilha da Irlanda. Por outro lado, a terra natal está impressa no codinome adotado: *Stephen* faz referência a São Estevão, que teria sido o primeiro cristão a morrer por sua fé, e empresta o nome ao maior parque da cidade de Dublin, o “*St. Stephen Green*”.

Joyce se inspirava em conhecidos e parentes para compor algumas de suas personagens, e alguns dos dublinenses dos contos levam o seu próprio nome. É possível depreender um teor semibiográfico no protagonista de *Um caso doloroso*, que tem o mesmo nome do autor, James. O escritor utiliza o próprio nome também no protagonista de *Depois da corrida*: Jimmy é diminutivo para James, e Doyle retoma a sonoridade do sobrenome Joyce pela coincidência de posição das letras “o”, “y” e “e” nas duas palavras. Outra personagem que carrega o nome do escritor é James Flynn, do conto de abertura: o padre que tem um segredo “sujo”, sobre o qual os adultos murmuram, mas que ninguém fala abertamente. Flynn era o sobrenome do avô materno de Joyce, citado também em *Os*

mortos. A aptidão por fundir pessoas reais com fictícias denota, para Ellmann (1989), uma aversão do escritor às convenções e sua insistência em que as leis da vida são as mesmas sempre e por toda parte, mesmo na ficção. Apesar da recorrência de episódios que marcaram a vida do autor e da inspiração em amigos e parentes, o crítico Paulo Vizioli acredita que o escritor irlandês foi um artista impessoal, que buscou uma linha objetiva de narrar. A utilização de informações pessoais na composição das personagens é uma concordância com a teoria de Maingueneau (1995), de que a obra dialoga com seu contexto biográfico:

Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 1995, p. 46).

Informações da vida pessoal do escritor ajudam na interpretação das personagens de **Dublinenses** na medida em que episódios reais e pessoas da convivência dele serviram de influência na composição dessas personagens ficcionais e suas relações com a cidade e com as convenções sociais ajudam a interpretar o momento histórico retratado nos contos. É verdade que muitos escritores se utilizam de suas vivências ao longo da narrativa, mas Joyce coloca seu espaço de origem e os moradores desse espaço já no título da obra, numa referencialidade aos habitantes nascidos na capital irlandesa, o que deixa nítida a importância do ambiente em sua narrativa.

A inspiração na realidade colabora no contar sobre a problemática social em Dublin no início do século XX. Essa problemática influencia na paralisação do espaço e no modo de pensar transposto para as personagens. O conjunto da existência (violência, recordações, desejos, frustrações) participa do surgimento da obra. De acordo com Maingueneau (1995, 54-61), “a obra só pode surgir se, de uma maneira ou de outra, encontrar sua *efetuação* numa existência. [...] A vida não está *na* obra, nem a obra *na* vida, e, contudo elas se envolvem reciprocamente”. Na literatura, porém, essas características do real são reconfiguradas. O escritor passa para sua obra experiências da vida editadas pelo trabalho criativo. Considerando a influência do contexto, Candido pensa que o social, ou o externo à escritura “importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”

(2006, p. 13) à narrativa. Assim, os textos se constituem como possibilidades de representação de uma faceta da realidade, mas nunca da realidade em sua totalidade. O texto literário recria a realidade, não faz dela um retrato fiel, conforme explica Velloso (1988):

E é problematizando a realidade histórica, transformando-a em aventura, que o autor constrói sua obra. A História se confunde com a história. A realidade histórica é mero instrumento, matéria-prima sobre a qual trabalha o artista quando recria a realidade. (VELLOSO, 1988, p. 241)

O universo ficcional de Joyce é impregnado pela sua vida pessoal e *Depois da corrida* oferece ao leitor alguns indícios disso. Assim como o escritor carregou sempre um sentimento de ser *gauche* (conforme mostram algumas de suas biografias), também o personagem Jimmy sente-se inferior aos amigos de outras nacionalidades. E entre o protagonista e seu pai existe um vínculo de admiração mútua, como o que havia entre James e John Joyce. Mas, inversamente ao que aconteceu na família do escritor, o pai do protagonista foi um sucesso nos negócios, tendo conquistado fortuna e prestígio.

O escritor concedera ao pai anônimo do conto uma trajetória inversamente proporcional à vivida por John Joyce. O pai do escritor teve seus tempos áureos, mas ficou desempregado devido a delitos e irregularidades. Da morte da esposa em diante passou a viver na miséria. Se o pai de *Depois da corrida* foi motivo de orgulho por figurar nos jornais pela astúcia nos negócios, o pai real provocou tristeza e vexação por também ter o nome imortalizado na imprensa, mas na lista negra de caloteiros. Em comum, além da admiração e de um investimento inicial para a educação dos seus primogênitos, os dois pais, ficcional e real, compartilham o fato de terem sido nacionalistas.

Nesse conto, o protagonista encontra-se estagnado como os demais em **Dublinenses**. Mesmo desejoso de ação, ele não sabe por onde começar a agir. Assim como a personagem principal de *Uma pequena nuvem*, sente-se inferior quando está no grupo de amigos do continente. Como Duffy, de *Um caso doloroso*, é acometido por uma sensação de não pertencimento, mesmo estando em sua terra natal. O desfecho de *Depois da Corrida* se dá após uma madrugada festiva em um iate ancorado no porto. A festa atravessou a noite, mas, como o barco ancorado, o protagonista não chegou a lugar algum.

Há que se destacar que a Irlanda dos contos de Joyce, apesar da ligação entre ficção e fatos reais, nada mais é que a percepção pessoal do escritor sobre seu país e as características que ele ressalta nos indivíduos são também uma percepção sua das muitas facetas que uma comunidade assume em determinado local. Conforme Ingarden (1979), o espaço apresentado literariamente constitui-se numa “produção esquemática com diversos pontos de indeterminação e com uma quantidade finita de determinações positivamente atribuídas” (Ingarden, 1979, p. 274). Para cada pessoa, a nação é uma comunidade imaginada a partir da experiência, vivência e aprendizado individual. O conceito de nação limitada e soberana tem raízes no Iluminismo e na Revolução Francesa, quando a legitimidade dos reinos dinásticos e da descendência divina dos reis foi combatida em favor de um Estado soberano. Daí passou-se a pensar em limites políticos de cada nação, e os indivíduos nascidos nesta nação agregarem um sentimento de pertencimento ao espaço. Rancière (2009, p.59) acredita que exista uma relação entre literatura e historicidade, e que os enunciados literários têm efeito no real: “Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos”.

Outro exemplo de influência da vida pessoal do escritor na criação das personagens foi quanto à composição das mulheres em **Dublinenses**. Para O’Brien (2001, p.100), Joyce criou personagens femininas que “são soberanas em seus próprios mundos”. Além da influência forte da mãe, o escritor contou ainda com, pelo menos, mais cinco mulheres decisivas em sua vida: a amada Nora, as patrocinadoras Sylvia Beach e Harriet Weaver (segundo O’Brien, o trio que proporcionava inspiração, publicação e proteção), a filha Lucia, que era doente e precisou ser internada várias vezes em clínicas de saúde mental, e a tia Josephine, considerada por Joyce uma mulher sábia e que colaborou para manter as cores de Dublin vivas na memória do escritor, como veremos no terceiro capítulo.

Segundo o código de conduta que dita o que é certo e o que é errado na sociedade dublinense à época da escritura dos contos, todas as mulheres que esperam ser respeitadas devem ser castas, honestas, puras, ingênuas e bondosas. Dessas mulheres “decentes” não são esperadas demonstrações de raiva, indignação ou agressividade, e não é admitido que possuam tais sentimentos. Por isso a explosão de indignação da Sra. Kearny em *Uma mãe* choca tanto. Ela “perde a compostura” em defesa dos seus direitos não apenas de mulher,

mas de ser humano que estava cumprindo com sua parte numa transação econômica, e a sociedade dublinense lhe vira as costas. Observando as histórias, encontramos outras mulheres de personalidade marcante ao longo de **Dublinenses**. Em *A casa de pensão*, Polly usa sua sensualidade juvenil para enredar o tolo Doran e garantir para si um marido. É ela quem o provoca batendo na porta do quarto uma noite, com a desculpa de reacender uma vela apagada pelo vento.

Era a noite do banho. Ela usava um penhoar aberto de flanela estampada. [...] Nas noites em que ele chegava tarde era ela quem esquentava o jantar. Ele mal sabia o que estava comendo quando os dois ficavam sozinhos à noite na casa adormecida (JOYCE, 2012, p.62).

A mãe de Polly, a Sra. Mooney, é uma mulher determinada, como indica o narrador logo no início da história. “Ela governava a pensão com astúcia e firmeza e sabia quando dar crédito, quando ser rígida e quando deixar as coisas passarem” (JOYCE, 2012, p. 57). O sobrenome dessa mulher que regia a vida como quem organiza um estabelecimento comercial é um trocadilho com a palavra dinheiro, em Inglês: *money*. No momento em que a relação da filha com um dos pensionistas vem à tona, não fica escandalizada: colocara Polly para trabalhar nos afazeres domésticos da pensão porque a menina era muito animada e isso entreteria os rapazes. Numa interpretação mais “maliciosa”, a Sra. Mooney foi astuta, pois usou os encantos da filha para manter sua pensão cheia.

O escritor atribuiu importância às mulheres nos contos. Ambas as histórias de abertura e de encerramento - *As irmãs* e *Os mortos* - estão assentadas em um mundo feminino, e seus títulos – no original, *The Sisters* e *The Dead* – podem ser intercambiáveis, de acordo com a temática. Esses dois contos fazem referência a Flynn, que no conto *As irmãs* é o padre falecido e em *Os mortos* é lembrado pelo moinho que possuía. Essas referências podem ser alusões ao bisavô materno de Joyce, que era proprietário de um moinho. Ou seja, as histórias de abertura e encerramento estão assentadas sobre as memórias do lado feminino da ascendência do escritor.

1.3 Resgate da cultura celta em *Terra*

A influência tanto do catolicismo quanto da figura da mãe na vida do escritor e a memória da cultura celta, que povoou a Irlanda, estão no conto *Terra*: o nome da protagonista é o mesmo da mãe de James e da figura feminina máxima da referida religião, e a interpretação da história é facilitada a partir do entendimento do significado da festa de *Halloween* no país: a ação se desenrola na noite dessa festa, ou véspera do “Dia de Todos os Santos”.

O *Halloween* é uma festa de origem pagã oriunda do povo celta, comemorado no dia trinta e um de outubro, na qual celebravam em torno de fogueiras o fim do verão, agradeciam as colheitas e se preparavam para o período de frio. Segundo a cultura popular irlandesa, os celtas acreditavam que, neste dia, abria-se um portal entre o mundo espiritual e o mundo físico, deixando a Terra suscetível à entrada de espíritos maus. Por esse motivo, usavam máscaras horrendas e se fantasiavam como animais ferozes para assustar e confundir os demônios. A popularização e comercialização da cerimônia, com venda de fantasias e o hábito de entregar doces para crianças que batem à porta dos vizinhos inquirindo “doces ou travessuras”, foi difundida pelos americanos, muitos dos quais descendentes de imigrantes irlandeses. Os dias seguintes, primeiro e dois de novembro, são também datas comemorativas celtas, cujo significado foi transposto para a doutrina Católica depois da dominação dos territórios nórdicos pelo Império Romano, como sendo “Dia de Todos os Santos” e “Dia de Finados”, respectivamente. Para os celtas, o dia primeiro era quando os espíritos bons vinham salvar a humanidade dos demônios e o dia dois de novembro uma data para orar pelos mortos no embate entre o bem e o mal. O falar da cultura de sua terra, da pátria casa, denota uma imagem (inconsciente) de refúgio. Para Bachelard (2001), esse desejo estaria associado aos sonhos da gruta, que significam repouso e se opõe aos sonhos do labirinto, que colocam o sonhador em movimento e estão associados a tumulto e intranquilidade. A retomada do passado, enquanto inspiração, e a utilização do labirinto, enquanto metáfora, são ferramentas para a criatividade de Joyce na composição dos contos.

Apesar da divindade que o nome “Maria” invoca, a protagonista de *Terra* tem a aparência física de uma bruxa: muito pequena, com o nariz comprido e o queixo pontudo, cuidava da grande chaleira de cobre e mantinha o fogo forte e bonito, numa alusão a um caldeirão. Mas se a aparência é feia, o caráter de Maria faz jus ao nome benevolente, e ela age como uma verdadeira promotora da paz, sem enxergar a maldade das pessoas e do mundo que a cerca. Ela trabalhara em uma casa de família, onde cuidou dos irmãos Joe e Alphy, mas agora é uma espécie de governanta na lavanderia *Dublin by Lamplight*, uma organização de caridade, coordenada por Protestantes. No final do século XIX, existiu na Irlanda uma organização como essa, também coordenada por Protestantes e que tinha como missão reabilitar ex-prostitutas e mendigas que trabalhavam em troca de moradia e alimento. A instituição real, no entanto, chamava-se *Dublin by Lamplight Laundry*¹¹. O que o narrador nos explicita sobre a população da lavanderia ficcional é que lá trabalham mulheres “briguintas” e Maria era constantemente chamada para resolver conflitos entre elas.

Na véspera do Dia de Todos os Santos, ou noite de *Halloween*, na Irlanda, famílias se reúnem para uma confraternização, em que degustam alimentos especiais e as crianças brincam. Uma das brincadeiras é a que uma filha dos vizinhos de Joe convida Maria a participar. Trata-se de vendar os olhos do participante, que deve escolher entre três pratos, cada um escondendo ou uma Bíblia, ou um recipiente com água, ou uma aliança de casamento. A opção escolhida referia-se ao destino que teriam quando adultas. Era uma espécie de jogo adivinhatório, como alusão também à cultura dos celtas, que costumavam fazer a leitura do futuro em pedras. Quem escolhesse o prato escondendo a Bíblia, seguiria o caminho religioso. Quem optasse pela aliança, encontraria um amor. A água serviria para pregar uma peça no participante, que mergulharia a mão na água, mas no conto também pode ser interpretada como um caminho migratório, uma vez que a Irlanda é uma ilha e sair do país implicaria passar pela água, e sendo que emigrar é um desejo constante entre as personagens de **Dublinenses**.

Maria tem a fisionomia de uma bruxa e no *Halloween* ela sai de seu “covil” (onde vivem mulheres desordeiras/ briguintas) e vai entrar em uma casa de família. Mas, ao invés

¹¹ Na versão em Inglês de *Dubliners*, “laundry” está escrito com letra minúscula, não constituindo, portanto, parte do nome da instituição. Não seria então, de acordo com Derek Attridge, uma referência de Joyce ao estabelecimento real. Para o autor, as palavras em um texto literário não só se referem a pessoas, lugares e eventos imaginários, mas também, em literatura, a ação de referir-se é ela mesma posta em questão.

de levar terror a essa família, como as bruxas no *Halloween*, ela leva doces e as melhores intenções: tenta restabelecer o diálogo entre os irmãos que estão brigados. Convidada a participar da brincadeira, Maria tem os olhos vendados e escolhe um dos pratos, mas encontra algo diferente das três opções: uma substância pastosa. O que segue é um momento de silêncio. Uma das crianças havia preparado uma “peça”, colocando algo inesperado para a visitante, m tocar e se assustar. A reação esperada pelas crianças era seu susto, mas Maria não tem reação alguma ao toque inusitado. Ela não se surpreende por o curso dos acontecimentos contrariar sua expectativa. O que a deixou confusa foi o silêncio entre as pessoas por alguns segundos. Esse era para ser seu momento de epifania: quando algo inesperado acontece, proporcionando a reflexão. Mas nada provoca ou modifica Maria. A reflexão sobre a ingenuidade da personagem, do quanto ela não consegue interpretar corretamente o mundo que a cerca, é possibilitada somente para o leitor, que é quem passa pela momento de reflexão nesse conto.

No idioma original da obra, Inglês, o título do conto é “*Clay*” e não “*Earth*” ou “*land*”, outras palavras para Terra, conforme título traduzido para o Português. “*Clay*”, além de terra, significa argila, lodo. Segundo Corrêa (2012), podemos inferir pelo menos duas hipóteses de referencialidade para o título da história: pode ter sido argila a substância úmida e macia colocada pela garota no lugar do anel, justamente a opção que teria agradado à solteira Maria, porque na água a substância (argila ou lama) teria afundado, e a Bíblia estava limpa, já que foi o próximo objeto escolhido pela visitante ainda vendada, numa tentativa de restabelecer a ordem no ambiente.

Amplificado por não estar dispondo do sentido da visão, o toque na argila, na lama, em algo viscoso, provoca uma repulsa imediata porque, inconscientemente, as matérias da moleza remetem à primeira infância e ao contato da criança com as matérias sujas expelidas, quando então se alternam o interesse da criança por suas fezes e um lamento por ainda não entender que o expelido não é parte de seu corpo, não fará falta e não é um processo de mutilação que poderia ser seguido de dor. Conforme explica Bachelard (2001, p. 89), “mesmo sem descer até o nível inconsciente normalmente recalcado, não deixa de ser verdade que toda matéria mole está sempre exposta a estranhas inversões de valor” manifestando-se alternadamente como atração e como repulsa.

Outra referencialidade que parece adequada para justificar o título do conto vem da interpretação da festa celta, que gira em torno de um embate entre o bem e o mal para dominar a Terra. Maria trava esse embate ao optar por manter a paz e ver o lado positivo sempre que está diante de algo que poderia lhe desagradar, e situações desse tipo acontecem com frequência. Como o bêbado que lhe cede lugar no bonde e que pode ter sido quem pegou o pacote do bolo, que é considerado por ela um cavalheiro. Sendo Católica e casta, ela acaba tendo de trabalhar em um estabelecimento Protestante, entre mulheres briguentas, que não sabem controlar seus impulsos. Apesar da convivência harmoniosa, em seu íntimo, Maria sente que as mulheres de lá lhe são inferiores. Assim como o sr. Duffy, de *Um caso doloroso*, a protagonista apenas tolera o ambiente que a rodeia. Essa interpretação é possível porque enquanto as mulheres discutem por ninharias é Maria quem tem a sensatez de restabelecer o equilíbrio no ambiente e também pelos fragmentos:

Antes tinha uma opinião desfavorável em relação aos protestantes, mas agora achava que eram boas pessoas... [...] E Maria riu mais uma vez [...] porque ela sabia que Mooney tinha a melhor das intenções, é claro, afinal, ela tinha as ideias de uma mulher comum (JOYCE, 2012, 95-96).

Maria vê a si mesma como uma garotinha. Para French (1978), ela mantém sua sexualidade infantilizada, corando ante a menção de um bolo de casamento, rindo nervosamente ante a possibilidade de ter um anel de noivado numa brincadeira de crianças. A protagonista age segundo um código do catolicismo que os dublinenses aprendem ainda crianças segundo o qual sexualidade está vinculada a pecado, poder a punição, e desejo a transgressão: o narrador/protagonista de *As irmãs* teve essa lição ouvindo murmúrios e conjecturas sobre o comportamento duvidoso do amigo padre, como veremos no último capítulo. Essa é uma maneira de o Catolicismo agir de maneira opressora em uma sociedade já sem muitas perspectivas.

O conto opõe forças opostas, mas complementares, como paganismo e cristianismo, catolicismo e protestantismo, as crenças da Irlanda tribal de antigamente e a fé do país sob o imperialismo. A protagonista encerra em si essas contradições, como sua agilidade de pensamento, demonstrada na capacidade de calcular com precisão o tempo que levará para chegar de um ponto a outro da cidade, ou o reflexo rápido de que deveria escolher outra opção para restaurar a ordem do ambiente durante a brincadeira com as crianças, ou ainda sua flexibilidade para ajustar-se às situações e se resignar com o que não pode mudar, tudo

isso fazendo par com a sua ingenuidade e uma melancolia por tantas vezes passar despercebida.

Tendo o aspecto de uma bruxa, Maria é uma referência a uma época antiga, sendo que a crença em bruxas remete à cultura celta, que povoou a Irlanda. Maria é, portanto, uma personagem deslocada de seu tempo: pertence à Irlanda pagã, mas está inserida no cristianismo e na urbanidade do início do século XX. Ela não é habituada a questionar a sua realidade, porque, enquanto figura do paganismo ancestral, pertence a um momento histórico em que a crítica social não era uma constante. Conforme Octavio Paz (2012), a dúvida é algo inerente à modernidade. É o herói da era moderna que duvida de si mesmo, projetando essa dúvida também para o mundo que o cerca. Os antigos não duvidavam das aparências porque ninguém ainda duvidava da realidade.

Assim, Maria não questiona, não julga e não tem epifania, já que refletir não é da sua natureza. Diante do impasse, ela se apressa em restabelecer uma ordem ancestral de boa convivência, que fora violada por uma transgressão. Diferente dos heróis trágicos da modernidade, Maria nunca se pergunta as razões de sua condição, porque o sujeito da antiguidade vivia em “harmonia e inocente unidade consigo mesmo e com a vida, que lhe parece repleta de sentido” (Magris, 2009, p. 4). A personagem Eveline também não se questiona, mas por motivos diferentes: porque está absorta na estagnação do espaço e no machismo imposto pela figura paterna, como será analisado. Duffy, de *Um caso doloroso*, personagem bem inserida na modernidade, tendo apreendido os valores do puritanismo e da moral burguesa, duvida “da realidade do que a memória lhe dizia” (JOYCE, 2012, p. 111).

A opção do autor, tanto em *Terra* como em alguns outros contos, por um narrador que não esclarece muito sobre as personagens e sobre a trama em si, e deixa muitas lacunas, cria uma atmosfera de incertezas que cabe bem às ambiguidades do conto em que Maria é protagonista. Uma narrativa rica em *gaps* concede aos leitores a chance de preenchimento das elipses com diferentes e possíveis interpretações, embasadas sim na análise da narrativa, mas com liberdade de interpretação. Se, como propôs Umberto Eco (1994, p. 9), “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que preencha toda uma série de lacunas”, o texto dos contos de Joyce conta bastante com o leitor. Eco (1994) explica que o que determina o quanto uma história pode ser elíptica é o tipo de leitor para o

qual se destina. “É possível inferir dos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio” (idem, p. 98).

2. DESALENTO E FRAGMENTAÇÃO – INDIVÍDUOS DA MODERNIDADE

Pensando a composição das identidades de indivíduos ficcionais, sabe-se que a construção do “eu” passa por um processo de exploração do mundo. Segundo Landowski (2002), um sujeito só pode realmente apreender-se a si mesmo por oposição a um “outro”, “que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como seu contrário” (LANDOWSKI, 2002, p. 25). Conforme o autor, há pelo menos duas maneiras possíveis de conceber o que é ser “si mesmo”: Em primeiro lugar, sou o que o “outro” não é. Em segundo, sou o que o outro não é e algo mais, que me é próprio. No entanto, ser “si mesmo” não é apenas ser o que o outro não é. É, além disso, existir ou viver dando um sentido ao que faz com sua própria vida ou tentando entender o que a vida faz com esse sujeito que é “eu” ou “nós”. “É tentar captar o mínimo de coerência que dá sentido e unidade ao devir que faz com que cada um seja, individual ou coletivamente, o que é” (idem, p. 26). A constatação de que “cada um é o que é” é o ponto de apoio a partir do qual há a possibilidade de pensar e gerir sua própria identidade, sem ter mais que passar pela negação do outro. Considerando a diferença entre indivíduos reais e os ficcionais inspirados nos seres reais, Rosenfeld (apud Candido 2011) aponta que

A nossa visão da realidade em geral e em particular dos seres humanos individuais é extremamente fragmentária e limitada [...] e as orações de um texto projetam um mundo bem mais fragmentário do que a nossa visão já fragmentária da realidade (In: CANDIDO, 2011, p. 32).

A realidade distingue-se pelo seu alcance de determinação. De um objeto ficcional ou personagem, por mais profundos que sejam narrativamente trabalhados e por mais que tenham partido de uma referencialidade no real, saberemos apenas alguns predicados finitos. Enquanto há uma multiplicidade infinita de determinações de um ser real. “Assim, a

personagem [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora [...] seja projetada como um indivíduo ‘real’” (CANDIDO, 2011, p. 33). Rosenfeld destaca que essa limitação resulta por ser vantajosa para a obra ficcional: o número de orações limitadas dá às personagens um cunho definido, que dificilmente a observação de pessoas reais proporciona. Ou,

Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência) [...], maior riqueza [...] em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (In: CANDIDO, 2011, p. 35).

Falando sobre o gênero romance, com o qual o conto compartilha algumas características, Candido (2011) mostra que, ao abordar as personagens de modo fragmentário, o texto de ficção nada mais faz do que retomar a maneira fragmentária, incompleta, com que conhecemos as pessoas reais.

Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente a nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2011, p. 58).

Sobre personagens inspiradas em pessoas reais, como as de **Dublinenses**, Candido cita o romancista François Mauriac (1952) para quem o arsenal dos escritores “é a memória, de onde extraem os elementos da invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas” (CANDIDO, 2011, p. 67). O autor complementa que o princípio que rege o aproveitamento do real é a modificação, a deformação da realidade.

Segundo Brait (2006), uma nova concepção, instaurada por Lukács a partir de 1920 e tendo como objeto de estudo o romance moderno, submete a personagem à influência determinante das estruturas sociais. O romancista e crítico inglês E. M. Forster teria sido o pioneiro, em 1927, a possibilitar a averiguação da personagem como um dos componentes básicos da narrativa e não mais por referência a elementos exteriores, a partir da concepção de que a obra seria um sistema estruturado nos elementos “intriga”, “história” e

“personagem”. Brait explica que é somente com os formalistas russos que a concepção de personagem se desvincilha da relação de “pessoa fictícia” e passa a ser “ser de linguagem”.

Assim como Joyce, muitos escritores admitem a inspiração em pessoas para compor personagens. Sendo assim, “recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (Brait, 2006, p. 9). Em **Dublinenses**, em alguns casos, segundo o biógrafo Ellmann, mais de uma pessoa teria servido como referência na composição da mesma personagem. E assim como as personagens são apenas inspiradas nas pessoas, os espaços ficcionais também expressam lugares reais sem ser cópias fieis. De acordo com Brait, o espaço que personagens habitam é diferente do espaço dos seres humanos, mas as duas realidades mantêm um íntimo relacionamento.

Ao longo deste capítulo serão analisadas algumas das características que colaboram para a paralisação do espaço dublinense, e sua correlação com as personagens principais dos contos em que essas características podem ser identificadas. A obliteração dos desejos dessas personagens delinea a dramatização ao longo das quinze histórias.

2.1 Solidão e alteridade em *Um caso doloroso*

A partir do século XVI indivíduos passam a ser vistos como sujeitos. Até então, a individualidade não era acentuada e as pessoas eram vistas enquanto grupos, como na Idade Média, por exemplo, em que os indivíduos dividiam-se em grupos de acordo com a tarefa que exerciam. A noção de sujeito passa a ser apreendida e utilizada gradualmente, entre a Idade Média e a Idade Moderna, que inicia com a Renascença, sendo que a consolidação desse conceito se dá somente no século XIX. Quando passam a ser vistos em sua individualidade, no entanto, esses sujeitos perdem algo da sensação de pertencimento a determinado grupo e passam a viver uma tensão quanto ao que não conhecem, podendo passar a se sentir fragmentados e desencantados com o mundo. Para Luckás (1965), essa problemática da experiência individual leva o homem a se reconhecer como limitado e finito. Conforme Rosenfeld (1969),

se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar [...] a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (ROSENFELD, 1969, p. 97).

Os contos de Joyce mostram identidades fragmentadas na medida em que se sentem paralisados, querem escapar do espaço dublinense ou não conseguem comunicar seus desejos. Cada personagem da coleção de contos sofre de uma falta de elos com o restante da comunidade, como se estivessem todos isolados. Falta a todos eles uma simbiose, que pode ser o vínculo com a família, com um amor, ou um elo social, um comprometimento com uma causa ou identificação com determinada atividade. Ao mesmo tempo em que as personagens são isoladas, elas estão conectadas por compartilharem essa ausência de vínculos.

Como exemplo de narrativa que demonstra a solidão destaco *Um caso doloroso*, que faz parte dos contos referentes à idade adulta. É a história de James Duffy, que morava em um bairro “o mais longe possível da cidade que habitava... porque achava todos os outros subúrbios de Dublin torpes, modernos e pretensiosos” (JOYCE, 2012, p. 101). O espaço urbano oprime essa personagem, que por isso mora em um bairro marginal. Como a protagonista de *Terra*, ele tentou aniquilar o próprio desejo, e conseguiu ser mais bem sucedido que ela, talvez por seu intelecto e personalidade forte. E por ser, diferente de Maria, uma personagem plenamente inserida na era moderna: ele crítica a sociedade na qual está inserido, é racional, pondera, reflete; e apreendeu valores que condizem com esse período, como a moralidade do Protestantismo de viver sem ostentações ou dissipações, tal qual os heróis das narrativas modernas.

A descrição do quarto de Duffy traduz a forma metódica de organização a que está submetido o protagonista. A rigidez de sua conduta era principalmente consigo mesmo e não excluía de sua personalidade a esperança de encontrar bondade e felicidade nos outros. Mas essa esperança não era instigada. Mesmo quando a sós, Duffy mantinha uma atitude de resguardo, como mostra o fragmento:

Morava a uma certa distância do corpo, observando os próprios atos com duvidosos olhares de esquelha. Tinha um estranho hábito autobiográfico que de tempos em tempos levava-o a compor mentalmente uma breve frase a respeito de si próprio como um sujeito na terceira pessoa e com um predicado no passado. (JOYCE, 2012, p. 102)

Para Bachelard (1984), a casa e o quarto são diagramas de psicologia que servem como guias na análise da intimidade. E a descrição do protagonista combina com o que Franco Moretti (2003) classificou como os grandes valores do século XIX: impessoalidade, precisão, conduta de vida regular e metódica e certo distanciamento emotivo. Em um primeiro momento, o narrador nos dá a localização da moradia física do protagonista: em um bairro afastado do movimento urbano. Em seguida, fornece uma localização oriunda de análise psicológica do Sr. Duffy, novamente utilizando o verbo “morava”: distante do próprio corpo. Tanto física como psicologicamente, James Duffy está à parte do grupo de “referência”, que seriam os demais cidadãos, com os quais ele não convive. Nos dois casos, ele está deslocado, em uma posição menos confortável.

O sr. Duffy não tem amigos nem religião, e o contato com a família é mínimo. As únicas “dissipações” em sua vida eram as idas à ópera e a concertos. E foi em uma dessas ocasiões que conheceu a senhora Emily Sinico. Os dois eram *outsiders* na condição de desfrutar a felicidade plena de uma vida madura e ele encontrou na amiga uma ouvinte para suas teorias e opiniões. Permitiu-se sair da rotina metódica e participar com ela de um relacionamento que trazia emoção a sua vida. As iniciativas quase sempre eram tomadas por ela, como na primeira conversa entre eles e quando deixava a noite cair sobre os dois, recusando-se a acender a luz da sala e intensificando a aura de intimidade entre eles. Apesar de feliz com a nova situação, Duffy era constantemente lembrado por uma voz interior da solidão incurável da alma: “Não podemos nos entregar, dizia a voz: pertencemos a nós mesmos” (JOYCE, 2012, p. 105). A emergência do sentimento de “identidade” tem de passar pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída e, como se negasse a interagir com familiares e conterrâneos, daí a dificuldade da personagem em conduzir suas relações de afetividade. A esse respeito, Landowski relatou que o

que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a *alteridade do outro* atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele (LANDOWSKI, 2002, p. 4).

Como concorda Delgado (2010), não há identidade sem alteridade, sem comparação. Em outras palavras, quanto mais o sujeito se mantém afastado, maior será sua dificuldade de interação. Ou seja, as identidades, que são também representações, constituem-se através da polaridade eu/outro. De acordo com Orr (1989), o paradoxo de Joyce é que o

enunciado de afirmação pessoal pode apenas ser finalmente alcançado através de ausências. O escritor trabalhou nos contos o conflito entre sentimentos individuais e obrigação social, entre as tensões das esferas do público e do privado. Em *Um caso doloroso*, as opiniões do protagonista, a insistência em se manter afastado do convívio social, de estabelecer laços de amizade, a opção por viver recluso, poderiam denotar algo de soberba por parte dele, que talvez acreditasse pertencer a uma casta superior, de ideias mais claras e convicções sofisticadas em relação aos demais, uma casta que brilhara no passado livre da dominação britânica e agora já não encontrava espaço na Dublin do início do século XX.

A amizade que mal começara com a sra. Sinico termina quando ela, dando sinais de entusiasmo crescente pela relação, pega na mão do protagonista e a leva ao rosto, apertando-a com paixão, numa atitude ousada para a época e para sua condição de casada. Acostumado a uma vida pobre de afeto, depois do rompimento, Duffy logo retoma sua rotina regrada, da qual o quarto era o emblema mais significativo. No maço de folhas em cima da escrivaninha, no qual escrevia uma frase para si próprio de tempos em tempos, a última frase havia sido escrita duas semanas após o último encontro com Emily, e já se passavam então quatro anos do desenlace. Dizia: “O amor entre dois homens é impossível porque não pode haver contato sexual e a amizade entre um homem e uma mulher é impossível porque precisa haver contato sexual” (JOYCE, 2012, p. 106). Essa frase Joyce “pegou emprestada” do diário do irmão Stanislaus, de quem absorveu também a obstinação do caráter para compor essa personagem. Dentro da narrativa, a frase denota a estreiteza de pensamento da personagem e a austeridade que impunha a si mesmo.

O conto não traz referências diretas à religião ou críticas ao Catolicismo, mas pode-se associar a forma circunspecta de vida do protagonista ao ideal de moralidade Protestante: livre de vícios e de ostentações, fiel a uma rotina regrada e devota ao trabalho e à erudição: “Não tinha companheiros nem amigos, igreja nem credo. Vivia uma vida espiritual sem nenhuma comunhão com as outras pessoas...” (JOYCE, 2012, p. 102). A conduta de Duffy condiz mais ao modo de vida do Protestantismo, religião levada à Irlanda pelos ingleses, que impuseram à ilha sua fé e idioma. A crítica de Joyce está na sutileza desse comportamento da personagem, natural da capital irlandesa, mas que adota como seu o modo de pensar e agir da religião do conquistador e não do Catolicismo aceito pela maioria dos conterrâneos. Sobre a sobriedade de conduta dos Protestantes, há uma breve referência também no conto

Terra, em que o narrador relata que Maria tem uma opinião desfavorável a esse grupo antes de ir trabalhar na lavanderia gerenciada por eles, “mas agora achava que eram boas pessoas, talvez um pouco quietas e sérias demais, porém mesmo assim pessoas com quem era bom conviver” (idem, p. 95).

Na prateleira da escrivaninha do protagonista havia dois livros novos, ambos de Nietzsche: *Assim falou Zaratustra* e *A gaia ciência*. Considerando-se a influência da igreja Católica e da crença em Deus na Irlanda e levando-se em conta que as duas obras do filósofo contêm a frase “Deus está morto”, que Nietzsche escreveu vários textos críticos sobre religião e que uma de suas ideias-chave era o questionamento de qualquer doutrina, pode-se apreender que o sr. Duffy fora influenciado pela aventura de conhecer e se aproximar da senhora Sinico, permitindo-se explorar teorias que iam de encontro às regras sociais em que estava inserido e das quais não gostava. A breve convivência com alguém que lhe escutava e admirava promoveu um sopro de rebeldia e coragem para pesquisar novos conceitos, de acordo com sua própria linha de pensamento.

A morte de Sinico surpreende o Sr. Duffy e provoca nele ressentimento por pensar que em outros tempos havia feito a ela revelações do que lhe era mais importante, que havia dividido com ela sua opinião. O protagonista atribui a si grande importância na tragédia de Emily, tendo em vista que haviam rompido o elo de amizade há bastante tempo. Pensando a aproximação entre eles já como sinal de que o casamento da mulher ia mal e o tempo que um divórcio na Dublin do início do século XX devia demandar, principalmente quando solicitado pela esposa, é possível que Duffy tivesse razão quanto a sua influência nos acontecimentos dos últimos tempos na vida da amiga e que a separação deles tivesse realmente importância quando à tristeza em que Emily vivia antes do acidente. Assim como em *A casa de pensão* e em *Eveline*, o escritor mostra nesse conto a instituição do casamento, tão cara à Igreja Católica, como um enlace infeliz, um arranjo econômico ou uma oportunidade de ascensão social.

Nos momentos em que estiveram juntos, ao relatar para Emily suas opiniões, Duffy se reconhece na criatura que o escuta, e ela passa a ser parte dele também. Quando fica sabendo de sua fraqueza pela bebida, é como se o próprio sr. Duffy houvesse sucumbido ao vício, pois uma parte sua, a senhora Sinico, com quem compartilhara momentos de

felicidade e esperança, permitira-se cair em uma vida desregrada, como mostra o fragmento a seguir: “Ela não havia simplesmente degradado a si mesma; também havia degradado a ele. O sr. Duffy percebeu a sórdida extensão daquele vício, miserável e malcheiroso. Sua alma gêmea!”(JOYCE, 2012, p. 109). Ao invés de se lamentar pelo que poderia ter sido, uma reação provável quando sabe da morte da amiga, Duffy fica feliz por ter tomado a decisão de se afastar, já que agora podia ver o quanto inadequada para a vida era a senhora Sinico. Somente horas mais tarde o sr. Duffy conclui o irreversível da notícia da morte, e de que a senhora Sinico havia deixado de existir. Só então ele se sente perturbado e cogita imaginar como teriam sido suas vidas se não houvessem rompido.

Tentou imaginar o que mais poderia ter feito. Não poderia ter levado adiante aquela comédia de engodos; não poderia ter vivido abertamente com ela. Fez então o que lhe pareceu melhor. Que culpa poderia ter? Agora que ela tinha ido embora ele compreendeu como a vida deveria ser solitária noite após noite naquela sala vazia. A vida dele também seria solitária até que morresse, deixasse de existir, se tornasse uma lembrança – caso alguém se lembrasse (JOYCE, 2012, p. 110).

Caminhando em um parque onde havia estado com Emily, uma ponta de arrependimento pelo rompimento surge em seus pensamentos. Sabia que tinha feito o que era certo, mas só agora se permitia vislumbrar o quão doloroso a separação havia sido para ambos e que implicações trouxera para a vida da mulher. A caminhada em espaço aberto permite à personagem uma reflexão e a de opinião sobre a situação que vivencia. Como fossem muito sufocadas pelas convenções, o perambular em espaço aberto confere certa liberdade de pensamento e ampliação dos horizontes a algumas personagens dos contos. Duffy estava quase fora da cidade, no bairro afastado em que morava (fora de um mundo iluminado, aquecido e aconchegante, do qual se sentia agora mais apartado do que nunca), quando percebeu um casal de namorados deitados na grama:

Aqueles amores venais e furtivos o enchiam de desespero. Lamentou a retidão da própria existência; sentiu que havia sido expulso do banquete da vida. Uma pessoa havia lhe oferecido amor e em troca ele a privou da felicidade e da vida: condenou-a à ignomínia, a uma morte vergonhosa. Sabia que as criaturas prostradas junto do muro o estavam observando, ansiosas para que fosse embora. Ninguém o queria; tinha sido expulso do banquete da vida (JOYCE, 2012, p. 110).

O uso da palavra “banquete” para se referir à vida é algo significativo nos pensamentos do sr. Duffy, pois demonstra que ele sabia que a vida era farta de felicidade. Bastava saber aproveitar, requeria apenas um mínimo esforço. E ele não havia sido capaz de desfrutar dessa dádiva. Apesar de ter sido a ele oferecido amor, não fora digno e o recusara.

Não haveria outra chance, portanto. Estava fora do banquete da vida. Só uma espera solitária pela morte estava prevista para ele a partir de então.

No encerramento de *Um caso doloroso*, Duffy avista um trem de mercadorias serpenteando e compara-o a um verme de cabeça flamejante, o que conduz a pensar na morte. Seus pensamentos se reportavam então para o irreparável da morte. Estando a pessoa na qual ele se reconhecia morta, teve uma visão clara e impiedosa da própria existência. Voltando para casa, aos poucos o barulho do trem foi passando e ele ficou envolto no mais completo silêncio. E na mais completa solidão. Tomado de melancolia e remorso quanto a suas atitudes austeras, que não lhe trariam nem mesmo o reconhecimento da sociedade, já que não participava de nenhum círculo social e sua vida passava despercebida para seus conterrâneos, é possível que Duffy tenha realmente lamentado a dureza que infligira a si e à amiga.

Referindo-se à alteridade, Landowski (2002, p. 106) propõe o questionamento de “até que ponto o sentimento da presença de nós mesmos está intimamente ligado à experiência, de uma forma ou de outra, de uma ausência”. Pensando a morte como desencadeadora da percepção acerca de nós mesmos, o estudioso postula que ela, bem como outras formas de separação, “nos retira por via de consequência a possibilidade de nos apreendermos a nós mesmos enquanto sujeitos em relação com outrem” (idem, p. 107). Como se, acostumados a pensar-nos em complemento com aquele em quem nos conhecemos e com quem nos identificamos, diante de sua ausência houvesse uma contingência em aprender a ver-nos novamente, ou finalmente, como únicos. Surpreendido pela morte de Emily, Duffy se vê “despido” diante de um mundo no qual não encontra lugar. Estando ela viva, ainda que não convivessem mais, existia um ser que o “duplicava”, que possuía em si o poder de comunicá-lo com o mundo.

...o que vem subitamente nos faltar é o ser (ou em todo caso um ser, mas dentre poucos outros a desfrutar para nós do mesmo estatuto) por intermédio do qual se edificava nossa relação com todos os outros e, em definitivo, com o mundo em geral. Assim privados (mas também se poderia dizer, de um outro ponto de vista, libertos) da intersubjetividade enquanto modo de configuração do mundo, reencontramo-nos então a sós, diretamente diante de nosso próprio estar no mundo, diante desse fato simples e ofuscante (...) que somos, aqui, agora, irredutivelmente, nós mesmos.

... diante do vazio criado por aquele que se tornou o ausente, ele se descobre de repente, de maneira mais forte e mais lúcida que em nenhuma outra circunstância,

radicalmente ancorado *nesse mundo*, insuportavelmente *presente* a si mesmo, em suma, *em vida*, como ele jamais se havia experimentado... (LANDOWSKI, 2002, p. 107).

O narrador sempre se refere ao protagonista como “senhor” na forma abreviada, “sr.”, ou, no texto em Inglês, “Mr.”, o que denota um certo distanciamento e uma forma respeitosa para com a personagem, exatamente do jeito que o sr. Duffy haveria de preferir, caso fosse questionado. Tratar alguém de quem se sabe tanto, se conhece a intimidade, os pensamentos (como no caso do narrador onisciente desse conto) por “senhor” é retirá-lo do grupo de iguais, os quais trataríamos pelo primeiro nome ou pelo sobrenome, mas sem a necessidade do uso do pronome de tratamento. O distanciamento retira James Duffy do grupo de referência e o situa, ainda mais veementemente, como “outro”. Apesar de no desfecho do conto haver um movimento em direção ao conhecimento da psicologia do protagonista, a narrativa é construída de forma a criar um distanciamento entre este e o leitor. Tratado o tempo todo por “senhor”, Duffy está afastado da identificação imediata com o público leitor, que se identificaria mais rapidamente com alguém que conhecesse a intimidade sem a barreira desse pronome. Outra forma de distanciar a identificação imediata do leitor são as reações surpreendentes do sr. Duffy no que tange o trato dos sentimentos, pois ele age contra seus próprios impulsos de felicidade. Essas reações surpreendentes da personagem caracterizam a motivação que Dimas (1985) aceita como falsa ou de despistamento, que é quando o autor permite supor um falso caminho de reação para a personagem, porque o leitor estaria habituado a interpretar as obras como tradicionais. Então o autor fornece aos leitores um rompimento de expectativa.

Assim como o autor, que foi crítico da estagnação intelectual e social da Irlanda e especialmente de Dublin, a personagem James Duffy habita a cidade tolerando o que nela lhe desagrada. Mas quando tem uma oportunidade de ser ouvido, lamenta a degradação a que chegou a capital irlandesa à amiga Emily Sinico, como no fragmento em que critica as tímidas discussões dos operários e seu exagerado interesse pelas questões salariais. Talvez Joyce pensasse que as questões trabalhistas devessem ser pensadas no sentido de impulsionar a sociedade para um progresso conjunto, e não se devesse perder demasiado tempo com questões individualistas. O “truncamento” nas relações sociais e econômicas, bem como o crescimento da cidade no início do século XX, empurra o indivíduo a uma

dificuldade de estabelecimento de relações e à conseqüente solidão, da qual muitas personagens de **Dublinenses** padecem.

2.2 Violência e estagnação

A violência que perpassa os contos em **Dublinenses** é representada não só por conflitos físicos, mas também por violência simbólica. Na sociedade que serviu de inspiração à obra, os anos de dominação inglesa podem ser uma das causas para a agressividade latente entre a população irlandesa, que era chamada de selvagem e tratada como tal pelos ingleses. Assim, a violência é uma válvula de escape em um ambiente opressor, em que atuam exploradores ingleses, e o autoritarismo da igreja Católica.

Exemplo da atividade dessas forças opressoras aparece no conto *Partes Complementares*, e a referencialidade à dominação inglesa aparece em *Dia de hera na sala do comitê*. Mas a dominação causa certo encantamento, como o que leva a personagem Chandler, de *Uma pequena nuvem*, a querer adequar seu trabalho literário ao estilo celta para cair no gosto dos críticos ingleses. Esse “arrebato pelo inimigo” está relacionado ao desejo de querer abandonar a Irlanda, de alcançar a felicidade onde quer que seja possível, mas com a certeza de que naquele espaço ela não acontecerá, e também está vinculado ao desejo de se aliar ao mais forte para não mais ser subjugado, passar a fazer parte do grupo de referência.

A ação da Inglaterra na Irlanda corresponde, em algumas circunstâncias, ao conceito de “violência simbólica” criado pelo pensador francês Pierre Bourdieu para descrever o processo pelo qual a classe que domina economicamente impõe sua cultura aos dominados. A violência simbólica se expressa na imposição “legítima e dissimulada” de interiorização da cultura dominante. Como essa interiorização se dá como um processo gradual, parte dos dominados podem tomá-la por natural e inevitável. Exemplo foi o ingresso do idioma Inglês na ilha, que se deu aos poucos, mas como tomou o lugar do Gaélico, configura uma violência à cultura irlandesa. O novo idioma foi sugerido nas escolas e nas relações de âmbito de trabalho (contratos, garantias), depois passou a ser utilizado nos termos jurídicos, mas sem

que houvesse sido amplamente assimilado (e aceito) pela população, que passou a se sentir estrangeira no próprio país. O auge dessa imposição lingüística foi a proibição de publicações em Gaélico, relegando então o idioma a uma categoria inferior, considerado língua de selvagens. Nas condições sócio-econômicas e educacionais da época do imperialismo britânico, os irlandeses, em sua maioria, não dispunham de condições para agir como atores sociais e posicionar-se contra a legitimação inglesa. Conforme Bourdieu (1996),

Um dos efeitos da violência simbólica é a transfiguração das relações de dominação e de submissão em relações afetivas, a transformação do poder em carisma ou em encanto adequado a suscitar um encantamento afetivo. [...] A violência simbólica é essa violência que extorque submissões que sequer são percebidas como tais, apoiando-se em “expectativas coletivas”, em crenças socialmente inculcadas. (BOURDIEU, 1996, p. 170 – 171).

Essa seria uma violência atenuada e quase invisível, exercendo-se pelas vias simbólicas da comunicação, do conhecimento e da cultura imposta. A dominação Inglesa durou oito séculos, tendo iniciado durante a Idade Média e se fortalecido com o Ato de União de 1800, quando então o Parlamento Irlandês foi dissolvido e o país passou a ser governado pelo Parlamento Inglês. Na época, as leis se tornaram mais severas e a produção literária em Gaélico foi proibida. A exploração prolongada fez com que emergissem grupos nacionalistas pelo país, os quais buscavam quebrar as amarras que ligavam a Irlanda à Inglaterra. A Irlanda era então apenas um dos territórios dominados pelo Império Britânico e não recebia muita consideração por parte da Inglaterra Vitoriana. O domínio britânico teve também suas facetas de violência psicológica e física na Irlanda, às quais os dominados, em certo tempo, responderam com a formação de grupos que, em um primeiro momento, eram pela libertação pacífica do país, mas que se transformaram em insurreição armada. Além disso, havia a exasperação de viver sob a tutela do pensamento Católico cerceando as liberdades individuais.

Inseridas nesse contexto de violência, as personagens dos contos estão em movimento de disjunção, oscilantes. Almejam conseguir algo, mas há sempre um discurso maior que os impede: são reprimidos pelas convenções sociais ditadas quer pelo Catolicismo, quer pelo dominador imperialista. Como o discurso desses dublinenses não possui força mobilizadora que legitime a ação, do mesmo modo, continua insuficiente para ressignificar a vivência conflituosa das personagens. Os que ditam as regras nessa sociedade opressora, igreja e imperialismo, estão dotados de empoderamento sobre esses indivíduos.

Nos contos, a subjetividade está estreitamente ligada à esfera social, que aprisiona as personagens e as impede de realizar seus desejos ou solucionar seus conflitos.

Exemplo dessa opressão pode ser verificado no conto *A casa de pensão*, em que, antes de tirar a limpo o assunto da honra da filha com o pensionista Doran, a sra. Mooney pensa que ainda terá tempo de ir à missa do meio-dia e sabe que terá “todo o peso da opinião pública a seu lado” (JOYCE, 2012, p.60). Mesmo diante de um impasse que mudará o destino da filha, o compromisso da missa não podia ser negligenciado. Doran, a vítima do conto, ainda que não fosse uma pessoa ingênua, vê-se enredado pela “moral e bons costumes”. A sra. Mooney se refere à conversa que terá com ele como a uma batalha de cuja vitória está certa. A frase “Tinha certeza de que venceria” se repete ao longo da história. Há uma alusão do narrador à manutenção das convenções sociais como se fossem obrigações ou castigos, pela forma como o rapaz se resigna a “reparar a falta”.

Algumas vezes a violência, na literatura como na vida, é motivada por atos de honra e/ou de ambição, como em *A casa de pensão*, que condensa as duas motivações. Estudioso das aparições de violência na literatura, Jaime Ginzburg explica que algumas vezes essa força se expressa de forma indireta: “A força destrutiva voltada sobre o outro pode manifestar-se não de modo dirigido, mas intransitivo. Como uma associação de ideias sem controle, que não exige nenhuma antecipação explicativa” (GINZBURG, 2012, p. 6). Ainda no mesmo conto, há violência explícita na conduta dos homens da família Mooney. O marido afundou o açougue que tinham brigando com a esposa na frente da freguesia e comprando carne ruim. Em uma briga, certa noite, partiu para cima dela com o cutelo. O filho, Jack, “tinha fama de ser um caso complicado” (JOYCE, 2012, p. 58). Gostava de praguejar e sabia usar os punhos. O pensionista Doran lembra uma noite, em que um dos artistas hospedados na pensão se referiu a Polly de maneira liberal e “a reunião quase foi interrompida por conta da violenta reação de Jack” (idem, p. 63), que mesmo com os amigos tentando acalmá-lo continuava gritando que se aquilo se repetisse ele “faria o sujeito engolir os próprios dentes” (idem, p. 64).

Mas o conto mais emblemático de **Dublinenses** sob o ponto de vista de questões sobre violência é *Partes Complementares*, em que acompanhamos um dia na vida do escriturário Farrington, e a personagem parece vivenciá-lo como se fosse seu último dia,

agindo inconsequentemente. A menção à falta de harmonia no ambiente de trabalho do protagonista acontece já na primeira oração do conto: “A campainha soou com fúria...” (JOYCE, 2012, p. 81). O que se segue é um diálogo impaciente entre o chefe e ele, que o imita e o ameaça de levar queixas ao superior. Quando o chefe abaixa a cabeça sobre a pilha de papéis na mesa, Farrington tem vontade de extravasar toda sua frustração com um ato de violência física, que não chega a concretizar: “o homem fixou o olhar no crânio polido que dirigia a Crosbie & Alleyne, avaliando a fragilidade do material. Um espasmo de raiva o aferrou pela garganta por alguns momentos e depois passou...” (idem, p.81). Por vezes Joyce vingou-se de desafetos pessoais dando seus nomes a personagens impertinentes ou de reputação duvidosa. O sobrenome do chefe desagradável é, segundo o biógrafo Ellmann, uma referência a Henry Alleyne, que iniciara uma sociedade com o pai do escritor em 1877 em uma destilaria, e que fora descoberto por John Joyce explorando a firma. Com esse incidente teve início a derrocada financeira dos Joyce, pois apesar de a reputação de John ter merecido a gratidão dos acionistas, a empresa não sobreviveu ao golpe.

Sentindo-se pressionado no trabalho, o funcionário de *Partes complementares* tem vontade de falar palavrões em voz alta e esmurrar alguma coisa. Sua indignação era não só pelos acontecimentos do dia, repleto de frustrações, ofensas e pelo prazo apertado, mas pela falta de dinheiro e por todas as decepções em sua vida:

Sentia-se forte o bastante para esvaziar o escritório com uma só mão. O corpo ansiava por fazer alguma coisa, por sair correndo e esbaldar-se em violência. Todas indignidades da vida o enfureciam... [...] O barômetro de sua natureza emocional indicava a proximidade da arruaça (JOYCE, 2012, p. 85).

O conjunto das frustrações de Farrington é um estandarte da infelicidade dos dublinenses em geral. A falta de paciência também está presente na conduta do chefe para com os empregados, o que colabora para o clima pesado no escritório e aumenta o estresse do protagonista: “O sr. Alleyne disparou uma saraivada de ofensas [...] A saraivada continuou: era tão amarga e violenta que o homem mal conseguiu resistir à tentação de descer o punho na cabeça do pingo de gente que tinha diante de si” (JOYCE, 2012, p. 85).

O auge da raiva de Farrington e a explosão da violência que contivera ao longo daquele dia culminam com o final do conto, quando ele chega em casa e, irritado com todos os problemas que trazia e percebendo a ausência da mulher, que estava na capela, espanca um dos cinco filhos porque este havia deixado o fogo se apagar. Diante de alguém submisso

e frente à nova frustração, ele parte para a agressão física. A criança, apavorada pela iminência do castigo injusto, junta as mãos em oração e recorre à influência da religião para tentar convencer o pai a não lhe machucar: “Não me bata, pai! Eu prometo... Eu prometo que vou rezar uma Ave-Maria para o senhor... Eu vou rezar uma Ave-Maria para o senhor, pai, se o senhor não me bater...” (JOYCE, 2012, p. 93). A frase da criança era do diário de Stanislaus, o irmão que mais conviveu com Joyce, e teria sido dita por um primo deles. Assim como em *Eveline*, o filho de Farrington, personagem dessa cidade que vive fortemente a influência da igreja Católica, apela para o mundo espiritual quando se encontra frente a uma situação amedrontadora.

Cada ação naquele dia colaborou para aumentar a decadência de Farrington enquanto ser humano e agravar seus problemas pessoais. Ciente da culpa em sua derrocada pessoal, a personagem entra em um estado de melancolia. O título *Partes complementares* vem do encadeamento das situações, que tornam o dia péssimo. Como as personagens de *Dois galanteadores*, Farrington quer benefícios a curto prazo, sem vislumbrar ou planejar o futuro. O foco no agora está associado a sua incapacidade de sonhar, de projetar expectativas e de organizar seus desejos porque se sente perdido, desambientado. Essa desorientação é a do cidadão típico dublinense do início dos século XX, aos olhos do autor. Penso que, ao dramatizar os conflitos de uma pessoa comum da capital irlandesa perambulando em um dia, numa trajetória em que o herói às avessas faz determinadas paradas, como em uma via crucis, Farrington foi o primeiro Ulisses de Joyce.

Apesar de dramatizar a problemática social de Dublin nos contos, o escritor não era adepto de incluir diretamente questões políticas em sua escritura. Dizia que política era assunto para especialistas e nunca fez questão de se posicionar. Seu comprometimento era para com as palavras. A política em que efetivamente tomou parte foi a crítica sobre o que lhe desagradava em Dublin. Conforme explica Rancière (2009), a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Dessa forma, Joyce põe em palavras aquilo que vê em sua terra natal e que acredita precisar ser modificado. Para o autor francês, as artes podem ser percebidas e pensadas também como

formas de inscrição do sentido da comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais (RANCIÈRE, 2009, p. 18-19).

A estagnação denunciada por Joyce na Irlanda é representada em seu conto *Dia de hera na sala do comitê*, dessa vez em um sentido público e não como um exemplo individual. Esse é o único conto de **Dublinenses** que se refere diretamente à política. Na história, os cabos eleitorais do candidato a Prefeito do Partido Nacionalista conversam na sala do comitê, na companhia do zelador. É dia seis de outubro, aniversário da morte de Parnell, e está ganhando força entre seus admiradores o costume de usar uma folha de hera na lapela nessa data para homenagear o fundador do Partido, cuja carreira política foi encerrada com a expulsão do Partido que ele mesmo fundou, difamado por um caso extraconjugal que se tornou público. Condenando o aparentemente bem intencionado Parnell, a Irlanda condenou a si mesma, atrasando o processo de ruptura com o Reino Unido, que viria a acontecer somente em 1921.

Para passar o tempo, ao invés dos discursos e discussões apaixonadas de outrora, que pretendiam revolucionar o sistema imperialista britânico, desmembrando do Reino Unido a nação apelidada de “selvagem” pelos ingleses, agora os homens se envolvem com fofocas, especulações e saudosismo sobre quanta ação havia no passado. A descrição dos diálogos, das vestimentas, da prostração das personagens, do cenário e até da condição climática no dia em que se passa a história contribuem para reforçar a ideia de imobilidade e decadência, tanto financeira como moral. O frio e a chuva persistente do outono irlandês deixam o dia triste e os homens do Partido que outrora fizera tanto “barulho” atravessam o dia procrastinando: vão ao comitê esperar o pagamento e secar as botas diante da lareira, e por lá sentam para permanecer sentados durante horas, ou se “escoram” como hera no consolo da lareira, fumam, conjecturam, olham o fogo numa apatia tão pesada quanto a noite que cai cedo sobre Dublin.

Em *Dia de hera na sala do comitê*, a vida política é mostrada como alguns casamentos em Dublin: como arranjos financeiros ou como a chance de escapar da Irlanda. Os políticos parecem governar movidos pelo desejo de gratificação instantânea e não por princípios. Assim, a chegada das cervejas encerra as discussões sobre o pagamento e a vinda do rei com divisas encerra a questão da honra da Irlanda no assunto dos cabos eleitorais. Segundo Ferguson (1982), o tema do conto é o aviltamento das ideias de Parnell pelo comportamento dos seus seguidores. A conversa na sala do comitê exemplifica a desonra enquanto invoca a imagem do político e sua luta pela liberdade política da Irlanda. Toda

ação do conto se concentra em conjecturas das personagens sobre como agir diante da visita do monarca, nas maledicências para com os companheiros que se encontram ausentes, nas recordações e menções a Parnell e em uma espera que é pela bebida prometida, pelo salário e pelo fim do dia de trabalho. Essa característica da narrativa de Joyce foi inspirada no estilo do ídolo Henrik Ibsen, sobre quem o escritor devotou muito de seu entusiasmo juvenil e produziu seu primeiro artigo de crítica literária (*Ibsen's New Drama*), publicado pelo *Fortnightly Review* de Londres, em abril de 1900.

Percebendo que nas peças ibsenianas pouco importava a ação, que o que de fato contava era a revelação de uma verdade nua, apoiada na crua realidade e reforçada às vezes por sutil simbolismo, procurou ele reproduzir essas mesmas características em seus textos, notadamente em **Dublinenses** (VIZIOLI, 1991, p. 25).

2.3 Melancolia e perambulações em narrativa circular

Uma pequena nuvem conta a história de um cidadão comum que desconfia de seu potencial, mas não tem iniciativa para alavancar uma mudança contundente, e sobre o desejo de sair da Irlanda para deixar brilhar sua estrela, como se na capital do país que orbitava ao redor da cruz Católica qualquer nesga de sucesso estivesse fadada a esvanecer. Joyce saiu e pôde tornar-se a voz de uma nação, da Irlanda que deixara para trás, mas que carregara consigo em forma de palavras. No conto, o Pequeno Chandler vai encontrar um amigo que retorna a “velha e imunda Dublin” (JOYCE, 2012, p. 70) depois de oito anos. Mas só vamos ter notícia desse protagonista na metade do segundo parágrafo. Até então, o conto fala sobre os feitos de Ignatius Gallaher, que conseguiu se colocar como jornalista em Londres. Deve-se atentar para o fato de que ele obteve sucesso não por estar na capital inglesa que, segundo ele, era “trocar seis por meia dúzia” (idem, p. 72) com Dublin, mas por ter saído daquele espaço, ter se libertado da estagnação que oprime os irlandeses, e do provincianismo dublinense.

O Pequeno Chandler era chamado assim não por ser tão baixo em relação à média, mas porque se sentia inferior, diminuído pela timidez, e essa sensação transbordava para a aparência física. Desde o momento em que o protagonista sai do trabalho para ir ao encontro do amigo, começa um mapeamento do centro de Dublin pelo narrador, com referência às ruas *King's Inns*, *Henrietta* e *Capel*, que existem de fato e se entrecruzam, podendo a rota do Pequeno Chandler ser percorrida realmente. A referência a ruas reais e a caminhos que podem ser percorridos pelo leitor também acontece no conto *Dois galanteadores*, durante as perambulações de Lenehan. Essa referencialidade ao mapa de Dublin está intimamente relacionada à busca por objetividade e mimeses da realidade, conceitos apreciados pelo escritor irlandês. Para O'Brien (2001), Joyce esperava que sua terra natal ficasse impressa na consciência do mundo, como nenhum outro escritor sentiu em relação ao seu lugar.

Parafraseando Oliveira, esses lugares representados que são fragmentos identificáveis da realidade são retirados de um contexto topográfico real. “Os lugares reais que entram num texto literário são dados como se fossem aqueles que designam, embora não o sejam” (OLIVEIRA, 2008, p. 30). Segundo ela, a referência a lugares reais pode ser entendida como um dos primeiros recursos da narrativa para construir uma ilusão de realidade: as personagens são notadamente fictícios, mas, ao percorrerem ruas conhecidas, parecem mais reais e esse realismo é uma busca constante da literatura, “de fazer com que pareça verdadeiro o que se constrói pela imaginação” (idem, p. 39). O espaço é elemento constitutivo da narrativa joyceana, pois é o espaço geográfico e simbólico de Dublin o ponto de partida para a escritura do artista. O falar na cidade reveste-se de uma característica peculiar, pois Joyce escreveu alguns contos estando ali e outros fora da capital, e notadamente os contos com referências às ruas da cidade foram os escritos quando se encontrava fora.

A partir dos vínculos da juventude com aquela sociedade e apoiado na memória afetiva, Joyce dedica-se ao trabalho de construir um espaço em que vida e ficção se entrecruzam, ao passo em que a ficção dramatiza a opinião do escritor sobre esse ambiente. O significado desses espaços para as personagens, dessas ruas ficcionais que podem ser identificáveis no contexto real que designam, é de aprisionamento. Elas transportam para os contos a situação histórico-social vivida pela Dublin daquele período, início do século XX.

Mas, em algumas histórias, o perambular pelo espaço aberto confere uma possibilidade de reflexão aos protagonistas. Para Roman Ingarden, o espaço apresentado não coincide com o espaço real de orientação, porque uma cidade muda constantemente, como muda o mundo, e o espaço apresentado na arte será imutável ao infinito e limitado em sua apresentação. No entanto, existe uma relação, conforme palavras de Ingarden (1979, p. 246), entre os dois espaços, o ficcional e o real representado.

As perambulações pela cidade eram do gosto do autor, que depois de estudar por três anos no colégio jesuíta *Clongowes Wood College*, teve de deixar o estabelecimento por falta de recursos e passou um tempo estudando por conta própria, em casa. Nesse período, ele começou suas caminhadas por Dublin, de acordo com biógrafos, cada vez indo mais afastado de casa, explorando becos e ruelas da cidade e guardando mentalmente detalhes que levaria para as páginas de **Dublinenses**. Graças a alguns contatos, John conseguiu matricular o filho gratuitamente em outro colégio jesuíta, o *Belvedere School*. Lá, pelo menos dois episódios ficariam marcados em sua memória: foi acusado pelos professores de heresia por um texto que escreveu e apanhou de dois colegas por se negar a admitir que o moralmente correto Tennyson era melhor poeta que Byron, um rebelde contra as convenções morais e religiosas.

Em *Uma pequena nuvem* há menção ao poeta que Joyce admirava, quando o Pequeno Chandler tenta inutilmente ler e embalar o filho ao mesmo tempo. O artista contrário ao dogmatismo Católico que James viria a se tornar estava tomando forma já no período do colégio. Era natural que tivesse preferência pelo poeta cujos ideais se assemelhavam aos seus, pois “o modo como nossa percepção funciona no campo artístico está vinculado ao modo como organizamos nossos valores nas percepções cotidianas” (GINZBURG, 2012, p. 25).

Na trama, se sobressai a análise psicológica que o narrador faz do protagonista. O Pequeno Chandler fica enrubescido por qualquer motivo, e estar falando de sua vida de casado com o amigo que experimentara “uma vida errante e triunfal”, enquanto bebem e fumam charuto, “havia lhe confundido as ideias, pois era delicado e abastêmio” (JOYCE, 2012, p. 75). Gallaher ter lhe chamado “carola” quando perguntara se Paris era uma cidade imoral, ter recusado o convite para conhecer sua esposa e a sensação amarga que lhe causava ver

alguém vindo “de um berço e de uma formação inferiores” (idem) ter alcançado sucesso lhe parece injusto. “O Pequeno Chandler tinha certeza de que poderia fazer melhor do que o amigo jamais havia feito ou jamais seria capaz de fazer, algo mais nobre do que mero jornalismo barato, se ao menos tivesse uma chance” (idem). A sensação de injustiça e a revolta com a própria timidez paralisante fazem brotar um desejo por vingança, por afirmar a própria masculinidade.

Para confrontar o amigo, sugere que em sua próxima visita à Irlanda este estará também casado. Mas o comentário soa jocoso e a possibilidade foi desdenhada. O “agouro” de um casamento é a pior coisa em que ele consegue pensar para Gallaher como forma de ataque quando percebe o desprezo do amigo por ele, por Dublin e por seu estilo de vida. Chandler não se permite admitir qual é seu real desejo, mas pelas perguntas curiosas e insistentes que faz a Gallaher sabemos que seu interesse primeiro não é exatamente poesia, a qual seria apenas um meio para adquirir poder, status e, assim, atingir seu objetivo genuíno: liberdade para viver aventuras: “- Me conte, é verdade que Paris é tão... imoral quanto dizem?” (JOYCE, 2012, p. 71).

De acordo com French (1978), o real desejo do Pequeno Chandler é por experiências sexuais e por isso ele inveja a liberdade de Gallaher, mais do que inveja o emprego e o prestígio. Como explica Head (1994, p. 64): “*Chandler does change his opinion about Gallaher in an evaluation of comparative talents, but this is a smokescreen since it is the worldly and not the literary Gallaher that Chandler is measuring himself against*”¹². A dificuldade de Chandler em lidar com o problema de não ser feliz no casamento passa pela dificuldade dele em admitir para si qual é o seu desejo, tal qual outras personagens do livro. O descompasso entre o que Chandler admite admirar no amigo e seu real desejo traduz a confusão da personagem. Para Head (1994), essa interpretação de *Uma pequena nuvem* indica que a representação completa dos efeitos produzidos pela narrativa depende de um entendimento inicial do ponto de vista:

the narrative structure, though important, reinforces the effects created by the orientation of the narrative perspective. This dynamic – an emphasis on point of

¹² Chandler muda sua opinião sobre Gallaher em uma avaliação de talentos comparativos, mas isso é uma cortina de fumaça desde que é o mundano e não o literário Gallaher com o qual Chandler está se comparando.

*view, and the receding importance of structure and event – is a seminal feature of Joyce’s stories*¹³ (HEAD, 1994, p. 65-66).

Com a lembrança dos comentários pejorativos de Gallaher sobre casamento e a comparação com “dar o pescoço à corda”, o Pequeno Chandler está de volta ao lar, tomando conta do bebê quando olha para uma fotografia da esposa e conclui que ela tem um rosto mau. Sentia-se prisioneiro na própria casa. A conversa no bar conduz Chandler a sua epifania. Ele reflete sobre sua situação e como alteraria a condição em que se encontrava. É o sentimento de imobilidade que assolou Eveline presente também neste conto. A personagem entende sua condição de infelicidade, mas sente-se tanto física quanto moralmente impedido de agir.

A leitura de um poema de Byron é interrompida pelo choro do filho. “Era inútil. Não conseguia ler. Não conseguia fazer nada. O choro do menino furava-lhe os tímpanos. Era inútil, inútil! Ele era um prisioneiro da vida” (JOYCE, 2012, p. 79). Uma vez mais tenta retomar a leitura, numa tentativa de que o contexto textual poético pudesse dar nova configuração a seu cotidiano. Conforme explica Ginzburg, a leitura de textos literários

é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção (GINZBURG, 2012, p. 24).

Apavorada com um grito do pai, a criança começa a soluçar compulsivamente. Chandler o aperta contra o peito e se permite um pensamento: “Se ele morresse...!” (JOYCE, 2012, p. 79). Se o filho não existisse talvez tivesse uma chance, pudesse deixar o país, deixar o emprego do qual precisava para pagar a mobília escolhida pela esposa, tentar a carreira de poeta, arriscar... Indeciso como Eveline, ele difere da protagonista adolescente por não se voltar a Deus em seu momento de dúvida. Adulto e com (um pouco) mais de maturidade que a moça, a personagem representativa da primeira história da fase adulta, *Uma pequena nuvem*, já não cogita rezar e atribui o fracasso em que vive inteiramente a sua timidez.

Joyce inspirava-se na vida cotidiana e em suas reminiscências para escrever os contos. Conforme explica Corrêa (2012), o material literário do escritor é pego primeiro

¹³ A estrutura narrativa, embora importante, reforça os efeitos criados pela orientação da perspectiva narrativa. Essa dinâmica – uma ênfase no ponto de vista, e a volta da importância da estrutura e evento – é característica fundamental das histórias de Joyce.

diretamente da vida, então trabalhado e lapidado esteticamente através de técnicas cuidadosas e hábeis até tornar-se um meio de expressão artística.

Life is worth to the extent that it can provide the matter from which fiction can be made of. Life, in this case, is the reality of Ireland in the final decades of the 19th century and beginning of the 20th century, with its troubles, lack of opportunity and all sorts of predicament¹⁴ (CORRÊA, 2012, p. 14).

Uma pequena nuvem foi escrito na época do nascimento do primeiro filho do escritor, Giorgio, em Trieste, Itália. Para a família, em Dublin, James escreveu sobre a felicidade de tornar-se pai e disse que se sentia como em uma manhã de Natal. Mas com a penúria em que viviam, a magia do nascimento não durou muito e logo Nora estava tendo de lavar roupas para fora. Na carta, Joyce pede também que Stanislaus consiga algum dinheiro emprestado com um amigo em comum. Esses empréstimos com os amigos, a exemplo de como agia John Joyce, costumavam nunca ser pagos. Sobre esse e outros defeitos, costumava dizer que homens geniais não cometem erros, e que seus atos não eram cruéis ou irresponsáveis, mas sim, portais de descoberta, segundo Ellman. O conto, possivelmente, ajuda-o a exorcizar o sentimento de encarceramento que era dele próprio, diante do tédio, da ruína e do aumento da família. No fundo, sabia que a melancolia daria lugar às boas ideias e que o mau humor de Nora e o choro incessante da criança eram apenas uma nuvenzinha pairando sobre sua cabeça artística. Diferente de Chandler, James tinha plena convicção de que venceria como escritor já a época da escritura dos contos, apesar dos reveses. Os prêmios escolares – valores em dinheiro que lhe permitiam certos luxos, como levar os pais ao teatro – que recebeu repetidas vezes ainda criança por boas notas e por composições em Inglês, lhe asseguraram auto-estima como escritor e lhe garantiram uma intuição de que esse seria seu caminho na vida.

As perambulações de Chandler pelo espaço que lhe é conhecido, a cidade de Dublin, são um contraponto à sensação de opressão que a personagem vive. Quando se livra da escrivania no emprego e põe-se a caminhar, Chandler está tomado de alegria e nenhuma memória do passado o aflige. Mas mesmo suas caminhadas diurnas são acompanhadas de apreensão, como se os vícios da sociedade dublinense se tornassem quase físicos e o espaço o amedrontasse. Como buscasse coragem para uma mudança radical em sua vida, Chandler

¹⁴ A vida é valiosa na medida em que pode prover o importante com o qual a ficção é construída. Vida, nesse caso, é a realidade da Irlanda nas décadas finais do século XIX e no início do século XX. Com seus problemas, falta de oportunidade e todo tipo de categorias.

enfrenta o medo e escolhe as ruas mais escuras e estreitas. As perambulações também conferem à narrativa uma forma circular, que se repete nos contos *Arábia*, *Eveline*, *Depois da corrida*, *Dois galanteadores*, *Partes complementares*, *Terra*, *Um caso doloroso* e *Uma mãe*. Em *Arábia*, o conto encerra com o narrador exatamente como havia começado: apaixonado, mas sem um motivo que pudesse usar como pretexto para falar com sua amada, já que não conseguiu comprar nada para ela no bazar. Eveline inicia o conto com a cabeça apoiada entre as cortinas, posição estática em que permanece por longo tempo enquanto pensa em tudo que deixará para trás, e termina com ela paralisada e incapaz de esboçar nenhum reconhecimento pelo namorado. Em *Depois da corrida*, o protagonista alcança algum êxito, tendo participado da equipe no carro vencedor, mas não se sente realmente incluído no grupo, e ao final ele está em sua cidade natal, local de onde partiu, falido pelas apostas de uma noite de jogos. Em *Partes complementares*, Farrington chega ao fim do dia sem nenhuma expectativa de mudança para amanhã, que deverá ser tão ruim quanto ou até pior do que aquele dia, já que corre o risco de perder o emprego por ser relapso e se indispor com o chefe, e já não dispunha do relógio para penhorar. Apesar de toda ação meticulosamente calculada pela Sra. Kearney, no desfecho do conto *Uma mãe* não restam esperanças de integração social no circuito artístico de Dublin para ela ou para a filha e a sua situação volta a ser de desconforto perante a sociedade, exatamente como no início da história, quando se tornava alvo de fofoca por estar demorando a conseguir um marido.

Dois galanteadores possui estrutura circular expressa pelas caminhadas de Lenehan, que não levam a lugar algum, e pelo estilo de vida das personagens principais. Ainda que ao final consigam a moeda que Corley extorquiu da garota, uma vez que essa quantia for gasta, eles devem se lançar a outra artimanha que lhes garanta fundos para viver por mais alguns dias (pois não têm emprego, planos ou nenhuma estabilidade) e assim continuar numa trajetória circular. Praticamente toda ação da história está nas caminhadas pelas ruas centrais de Dublin. Assim como as personagens não conseguem se estabelecer na vida, parecem também não achar ponto fixo nem para manter uma conversa. Nos poucos momentos do conto em que Lenehan para em um restaurante, ele se sente desconfortável e logo retoma a caminhada, apesar do cansaço e desejo por quietude, demonstrado pela sentença “Pensou em como seria agradável ter uma lareira em frente à poltrona e uma mesa

com o jantar posto” (JOYCE, 2012, p. 53). O entrosamento da personagem com o espaço é tamanho que ele tem sua memória interligada e acionada pela configuração espacial e pela abrangência física que impõe a essa configuração a partir de suas caminhadas. Assim, quando se encanta com a música de um harpista, a melodia passa a controlar seus passos, que não param. E quando acha uma comida boa, toma anotações mentais da localização do restaurante, ao invés de gravar o nome do estabelecimento, por exemplo. Para Certeau, as caminhadas dos pedestres, passo a passo, moldam espaços e tecem lugares:

as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade. [...] O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação. [...] A caminhada, que sucessivamente persegue e se faz perseguir, cria uma organicidade móvel do ambiente. [...] A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc. as trajetórias que “fala” (CERTEAU, 2013, p. 163-164-165-166).

O teórico francês vislumbra certa relação entre o perambular pela cidade e a enunciação discursiva, uma vez que compor frases seria equivalente a moldar percursos, sendo ambas as atividades passíveis de serem caracterizadas como arte. Dessa forma, ao caminhar incessantemente pelas ruas de Dublin, como fazem o Pequeno Chandler, Lenehan, os garotos de *Um encontro*, o Sr. Duffy depois de sair da taverna, e como gostaria de fazer Gabriel durante o jantar na casa das tias, as personagens de **Dublinenses** estão nos dizendo algo, e é algo relacionado à necessidade de escapar do ambiente estagnado e carente de perspectivas em que vivem. Algo que não conseguem expressar em palavras, mas que se refere ao vazio de sua existência. Quando Maria se lança na jornada meticulosamente calculada para a casa de Joe, ela sente-se livre e este é o momento de felicidade para a personagem, pois está indo vivenciar momentos em família e pensa que se sentirá incluída.

Nas narrativas que mostram perambulações, as personagens são movidas pela esperança de que algo bom transforme sua realidade: Lenehan espera o amigo com uma moeda de ouro para algum empreendimento, Chandler deseja que o amigo o contagie com o entusiasmo de ser jornalista em Londres, Maria se alegra com a possibilidade de mudança de ambiente por alguns momentos, saindo da lavanderia para uma aconchegante casa de família. Farrington caminha em busca de dinheiro para uma abstração em um pub qualquer, os meninos de *Um encontro* caminham para aventuras em liberdade.

Vinculando a experiência das personagens com a realidade que inspirou a obra, entendo que alguns irlandeses da época em que *Dublinenses* foi escrito vivessem esse

desassossego, esse ímpeto por caminhar rumo a uma realidade diferente, já que a condição de país subjugado por outro – a Inglaterra – não confere muitas perspectivas aos cidadãos. Nesse aspecto, estudar essas perambulações da ficção ajuda a interpretar o contexto social daquele espaço. A ausência de perspectivas desencadeia o desejo por mudanças, que se materializa no movimento das caminhadas das personagens. Não sabendo ou não podendo empreender nenhuma mudança real em suas vidas, colocar-se em movimento é ao menos uma forma de se manifestar.

O espaço é, então, responsável por dotar os contos de sentido, que percorre um caminho organicamente fundido: aquele onde a vida e a obra adquirem forma, se complementam; onde a escrita da vida é o nascedouro para a ficção. O caminhar compulsivo denota uma energia represada pela inação que envolve a todos: cidade, ruas, moradores. Especialmente para Lenehan, de *Dois galanteadores*, caminhar está associado à falta do que fazer e de para onde ir. De acordo com Certeau, “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar” (CERTEAU, 2013, p. 170).

3. MEMÓRIA, PONTOS DE VISTA E O DESPERTAR DO DESEJO

3.1 O papel da memória

Tendo imposto a si próprio um exílio que o afastou do cenário de sua obra, Joyce construiu a Dublin ficcional a partir de lembranças suas e de colaboradores, através de cartas. Sendo assim, o deslocamento influenciou em seu trabalho, e a memória foi utilizada enquanto ferramenta para a construção da narrativa. Certeau (2013) explica que a mobilização da memória é indissociável de uma alteração, que advém de uma circunstância estranha, constituindo-se na arte da relação entre um pormenor concreto e uma conjuntura sugerida, e é operada pela produção de uma conveniência. A memória “se mobiliza voluntariamente ao que acontece – uma surpresa, que ela está habilitada a transformar em ocasião” (CERTEAU, 2013, p. 150). É a memória que organiza a identidade.

O tempo e a memória amadureceram as impressões que iriam influenciar a composição do espaço ficcional. Para acessar sua memória e preencher as lacunas que o autoexílio provocou, o escritor recorria aos amigos e parentes que permaneceram na ilha, numa troca de correspondências em que enviava diversas perguntas e esperava respostas detalhadas. Joyce se valeu, portanto, da vivência de terceiros, relatos os quais modelou com tratamento estético e artístico. O distanciamento, o ver-se de fora da Irlanda, foi fundamental para afirmar a realidade da sua localidade. Ao lado da criatividade e de técnicas narrativas, as cartas pessoais do escritor têm relação crucial com sua ficção. Exemplos dessas técnicas narrativas pelas quais o escritor optou são as epifanias e as sentenças entrecortadas que deixam o significado parcialmente subentendido ao leitor.

Algumas das influências de James Joyce foram os conceitos aristotélicos de arte como catarse, purgação de sentimentos e arte como mimesis, ou imitação da realidade. Para experimentar esses conceitos, o artista devia combinar em sua narrativa objetividade e um estreito relacionamento com a realidade imediata, ou seja, “copiar com fidelidade máxima a sua realidade e, ao mesmo tempo, dissociar-se dela, para que, numa espécie de sutil transfiguração, ela assuma um significado próprio e provoque a desejada catarse” (VIZIOLI, 1991, p. 27). Para tanto, Joyce costumava anotar instantes triviais do cotidiano que lhe

pareciam iluminados ou que contivessem alguma sugestão, importunava os amigos em Dublin por informações precisas (como quantos degraus havia no número 7 da Rua Eccles, a casa do protagonista de *Ulisses*) e se correspondia com tia Josephine pedindo que escrevesse em uma folha de papel almaço “toda bobagem que lhe viesse à mente, que se informasse sobre o severo inverno de 1893, e se os canais se haviam congelado o bastante para as pessoas patinarem neles” (O’BRIEN, 2001, p. 109).

A esses episódios cotidianos carregados de significação o escritor chamava epifanias, que ele entendia como súbitas manifestações espirituais. Joyce considerava que, em um mundo de afetação, ter idéias banais e ser simples requeria audácia e coragem. O gosto pelas histórias banais Joyce aprendeu com o pai, que se orgulhava de seu talento para obter informações e reter os mais picantes detalhes da vida de Dublin, quando fora coletor de impostos. John Joyce, como um “coleccionador” de histórias, e tia Josephine, detalhando em palavras a cidade real que seria molde para a Dublin ficcional, atuaram como o que Le Goff (2003) chamou “homens-memória”, ou seja, aqueles responsáveis pelo cultivo da história de seu povo e de seu lugar.

Exemplificando a memória dentro da narrativa, enquanto se prepara para deixar a casa, a personagem Eveline tem uma triste visão da vida de sacrifícios cotidianos que levaram a mãe à loucura e teme que esse fosse também o seu fim. Impulsionada por esses pensamentos, vai ao encontro do namorado, com quem seu vínculo era mais o de esperança de mudança e de fuga do que laços de afeto. Mas falta-lhe coragem de romper a zona de conforto da vida cotidiana e recorre a uma oração para tomar uma decisão acertada. “Sentiu o rosto pálido e frio e, em um labirinto de sofrimento, rezou a Deus para que a guiasse, para que indicasse o caminho do dever” (JOYCE, 2012, p.36). A lembrança da religião, o voltar-se para sua fé, faz com que a dúvida de se deveria partir aumente e Eveline abandona a chance de mudança. O caminho do dever “indicado” pela oração foi o da renúncia. A moça fica paralisada, sem conseguir esboçar ao namorado que a chama nem mesmo um olhar de despedida. Ela se sente física e moralmente impedida de avançar para o futuro desejado. Para Corrêa (2012), Eveline faz com Frank o que alguns irlandeses conservadores fizeram

com o político Parnell¹⁵ e com a Irlanda: trai sua própria liberdade em nome do conservadorismo Católico e de uma tradição estabelecida como fixa e imutável.

Nesse conto temos referência à memória que parecia submersa, mas vem à tona em um momento decisivo da vida da protagonista: suas últimas horas na casa onde crescera. Enquanto criava coragem para sair, ouviu ao longe o som de um realejo e lembrou imediatamente da melodia de um outro realejo na última noite da mãe, o que a levou a lembrar da promessa feita em seu leito de morte, de que tomaria conta da casa e da família. É o momento de epifania para essa personagem. “Ela reconheceu a melodia. Estranho que surgisse justo naquela noite para lembrá-la da promessa feita à mãe, a promessa de cuidar da casa enquanto pudesse” (JOYCE, 2012, p. 35). O teórico Michael Pollak considera o caráter flutuante da memória em função do momento em que ela é articulada, em que está sendo expressa. “Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. [...] As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (POLLAK, 1992, p.203).

Essa seletividade da memória faz com que Eveline, na iminência da ruptura definitiva com o contexto que lhe é familiar, enfatize a boa convivência com o pai, apesar de saber que não era esse o lado predominante em sua personalidade. Ela não gostava da maneira como era tratada pela família ou no trabalho em sua cidade, e tinha esperança de que longe, onde seria uma senhora casada, a sociedade a respeitasse como indivíduo. No emprego, a chefe

sempre perdia a paciência com ela, em especial quando havia outras pessoas escutando [...] Mas na nova casa, em um país distante e desconhecido, não seria assim. Lá ela estaria casada – ela, Eveline. As pessoas haveriam de tratá-la com respeito. Não seria tratada como a mãe havia sido. Mesmo agora, com mais de dezenove anos, às vezes sentia-se vulnerável à violência do pai. [...] Quando estavam crescendo o pai nunca tinha batido nela como fazia com Harry e Ernest porque era uma garota; mas nos últimos tempos havia começado a fazer ameaças (JOYCE, 2012, p.33).

A respeito do sentimento de identidade construído pela personagem, Pollak pondera que

...há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade. [...] Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser

¹⁵ Fundador do Partido Nacionalista, Charles Stewart Parnell trabalhava pela autonomia da Irlanda em relação à Inglaterra e era aclamado pelo povo. Até que um caso extraconjugal veio à tona e ele passou a ser vergonha nacional, sendo derrotado nas eleições e expulso do próprio Partido, tendo falecido em seguida.

percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (POLLAK, 1992, p. 204).

Na iminência da ruptura, Eveline acessa dois passados distintos. O mais remoto, de quando era criança e lembra-se de um piquenique com a família, traz conforto, mas se assemelha a um sonho irreal. O passado mais recente, da doença e perda da mãe, do crescimento das dificuldades financeiras em casa, da ausência da perspectiva de viver a felicidade plena, é aterrorizante e revela-se como prelúdio do que será seu futuro se continuar morando com o pai. A referência ao que virá, no entanto, é incerta. No fragmento em que pondera sobre como seria sua vida de casada em um país distante, o narrador nos fornece pistas de que a protagonista sente que não há possibilidade desse futuro se concretizar. Considerando o tempo verbal utilizado em terceira pessoa – futuro do pretérito – sabemos que nem mesmo em pensamento a protagonista acreditava em uma mudança para seu destino, pois pensa no futuro a partir de um fluxo temporal hipotético, com a construção de suposições, nunca de certezas.

O namorado era uma possibilidade de escapar. Sempre que pensa sobre a partida enquanto ainda está na penumbra da casa, Eveline pondera sobre o que deixaria e não muito sobre como será a vida futura. E nunca questiona o porquê de Frank ter prometido casar somente quando estivessem na Argentina, por exemplo. Quais seriam as chances de felicidade dela se o rapaz não cumprisse a promessa e a abandonasse num país de língua e cultura diferentes das suas? E ainda: quais seriam as chances de felicidade se ele cumprisse a promessa e os dois casassem? Casada, Eveline teria uma vida muito parecida com a que levava em Dublin, como dona de casa.

Com o casamento, a protagonista estaria, da mesma forma que se ficasse, cumprindo a missão da mãe de cuidar de uma família e executar tarefas domésticas exaustivas até enlouquecer. Ou seja, a possibilidade de escapar que o destino lhe apresentava resultaria em outro aprisionamento: um casamento em terra distante, em país estrangeiro, onde ela poderia estar ainda mais vulnerável que na Irlanda, na casa do pai. Qualquer que fosse sua escolha, o destino lhe reservava a rotina de dona de casa, e Eveline, apesar de não formular essas questões, parece desejar algo diferente. Mais uma vez temos uma história circular. Mas se Eveline tem consciência dessas reflexões não fica explícito. Neste conto e em *A casa de pensão*, Joyce faz uma crítica sutil a essa que é uma das mais tradicionais cerimônias do

Catolicismo: o casamento. Para tanto, o escritor mostra o sacramento ora como fardo, ora como transação comercial.

Memória submersa que emerge e causa uma mudança de rumo na história acontece também com Gretta, personagem de *Os mortos*, como veremos adiante. Os contos referentes à infância são rememorações do narrador em primeira pessoa, com utilização do pretérito perfeito, e parecem ter sido empreendidas a partir de um longo espaço de tempo, pois o narrador lança um olhar de maturidade sobre as emoções juvenis. *Dia de hera na sala do comitê* também está estruturado nas reminiscências das personagens e é, ao lado de *A casa de pensão*, o conto menos relacionado ao espaço da cidade, porque está ambientado em uma sala e acontecem apenas algumas referências a caminhadas em ruas de Dublin ocorridas em um tempo anterior ao da narrativa. Sem a circularidade ou movimento de vai e vem produzidos pelas perambulações das personagens das outras histórias, que dessa forma ocupam e se relacionam com o espaço urbano, nesses dois contos é como se uma câmera fosse fixada no ambiente restrito de uma sala (e de um quarto em *A casa de pensão*) e todo movimento do cenário dependesse do recurso de *zoom* dessa câmera fixa.

Quanto à forma como as personagens dos contos veem a si mesmas como identidades, há uma estreita relação com o sentimento de identidade do povo irlandês, apreendido por Joyce na infância. Assim como os irlandeses, as personagens se sentem inferiorizados pela prolongada exploração britânica. John Orr (1989, p. 63) explica que, para o escritor irlandês, os compatriotas elaboraram o estereótipo do cidadão típico dentro da memória coletiva de um povo colonizado, lembrando, por exemplo, “*the potato famine, the brutality of the British navy and the arrogance of empire, nostalgia for the prosperous trading Ireland which ‘existed’ before the English invasion*”¹⁶. O escritor acreditava que a raiva irlandesa se alimentava nas sementes do ódio que haviam há muito sido semeadas pelos mesmos motivos da inércia na sociedade. E Joyce transfere essa visão para a forma como as personagens veem a si, a exemplo de Maria, que vive imersa em um passado mais confortável para ela que o presente e não sonha porque não conhece possibilidades de mudança em sua realidade. Essa memória coletiva é construída por um senso de injustiça

¹⁶ A fome gerada pela crise das batatas, a brutalidade da marinha britânica e a arrogância do império, nostalgia de um período de prosperidade no comércio irlandês que existiu antes da invasão inglesa.

que é reduzido à raiva com o passar das gerações, bem como a História dessa nação injustiçada é declamada a ponto de se converter em idealizada.

Quando perguntava detalhes nas cartas aos amigos e parentes, a intenção do escritor não era reconstituir com palavras o passado nem refletir a realidade com exatidão, mas captar de Dublin o que lhe aprouvesse esteticamente. Buscava que a banalidade realística do cotidiano instigasse sua imaginação. Afastado, corria o risco de que a cidade se tornasse “uma névoa em seu cérebro”, de perder sua referencialidade espacial e, com isso, perder os elos e a base identitária com seu espaço ficcional. Então ele manteve esse vínculo vivo através das correspondências.

Alguns fatos trazidos à luz na narrativa joyceana, que têm raiz em um acontecimento rememorado, passaram por duas etapas de recordação: uma quando a pessoa solicitada, tia Josephine, por exemplo, lembra e escolhe as palavras com que contar ao escritor nas cartas, e outra quando, a essa lembrança, somam-se as memórias despertadas no próprio James, que por sua vez “recorta/edita” o que lhe é interessante para compor uma história ficcional, e também escolhe as palavras com as quais irá alterar esse acontecimento real duplamente rememorado e editado. Os eventos lembrados são acionados conforme as experiências posteriores, que os alteram, e também conforme as necessidades do presente da escritura.

Joyce estava sujeito ao esquecimento do espaço uma vez que havia se distanciado da Irlanda. A respeito do esquecimento, Paul Ricoeur (2007) atribui importância central no processo de organização da memória. Para Ricoeur, mesmo sendo a memória uma luta contra o esquecimento, este não é seu inimigo. Ele considera que o esquecimento pode estar tão confundido com a memória, que pode ser considerado como uma de suas condições. A relação paradoxal do esquecimento com a memória implica em diferentes maneiras de ativação desta. Ricoeur distingue, inicialmente, a partir de Aristóteles, entre “evocação simples” e “busca” ou “esforço de recordação”. No primeiro caso, a lembrança ocorre espontaneamente, enquanto que no segundo ela é procurada, havendo um trabalho investigativo. Sendo assim, a recordação pressupõe, para que possa ocorrer, o esquecimento. Retomando Candido (2006, p. 21) e pensando a concepção dos textos como organismos condicionados e motivados por diferentes fatores, veremos que, tanto os

fatores sociais no seu papel de formadores da estrutura como os psíquicos “são decisivos para a análise literária”.

Quando solicitados por Joyce a lembrar determinados moradores ou episódios da história de Dublin, cada amigo/familiar lembrava de acordo com suas próprias emoções e vivências e, é possível que, às vezes, acrescentassem à lembrança do real “floreios” e já entregassem o fato contado com adicionais de criatividade. Esses amigos e parentes solicitados traduziram em palavras os registros de suas memórias e consciências.

São as vozes da memória que chegam da distância e se transformam em proximidade. São as vozes da memória que adquirem, pela costura dos fragmentos das lembranças, dimensão de tecido social e de identidades coletivas (DELGADO, 2010, p. 46).

Muito mais que lembrar histórias, as cartas tinham para Joyce a função de povoar o imaginário presente do escritor com as cores de Dublin. Elas eram o sotaque, os trejeitos, os cheiros, o clima da cidade que ele queria que estivesse em sua obra. Cada relato recebido em carta era uma forma de Joyce manter sua memória da Dublin de sua juventude viva e atuante, e continha em si um amálgama maior: a inserção do leitor na comunidade dublinense.

3.2 O lirismo nas histórias da infância

As irmãs, *Um encontro* e *Arábia* são os três primeiros contos de **Dublinenses**, narrados em primeira pessoa. São as histórias que se referem à infância e pré-adolescência. Estudiosos da obra de James Joyce acreditam que elas formam uma unidade narrativa com um narrador que pode ser o mesmo: um garoto cujo nome não é mencionado, mas cuja experiência de vida e estilo lembra o protagonista do romance *Retrato do artista quando jovem*, Stephen Dedalus, que, por sua vez, remete às vivências do próprio autor.

Essas três primeiras histórias referem-se à inocência das amizades e brincadeiras de criança, à perda dessa inocência com as primeiras decepções, à descoberta do amor e a

frustração que paira sobre os relacionamentos juvenis, e à exploração da liberdade a ser conquistada pela adolescência que se anuncia. Conforme Valente (2003), a frase de abertura do primeiro conto – “Dessa vez não havia esperança” (JOYCE, 2012, p. 7) – carrega um sentimento de derrota que percorre todas as próximas páginas.

Assim como o narrador/protagonista de *As irmãs*, o narrador/protagonista de *Arábia* vive com os tios, e assim como o garoto de *Um encontro*, brinca na rua com os amigos ao entardecer. A questão de as histórias referentes à infância serem narradas em primeira pessoa e as referentes à maturidade serem narradas em terceira pessoa mostra o desenvolvimento da própria arte do escritor, de lírica para dramática, que segundo critério de Joyce era esteticamente superior pela sua objetividade. Diferente desses contos referentes à infância, em que há descrição do interior das casas, não se sabe muitos detalhes dos espaços internos, como a pensão da Sra. Mooney ou da lavanderia em que vive Maria, à medida que os contos são narrados em terceira pessoa. Portanto, a narrativa dos espaços internos está associada, para Joyce, à intimidade de conhecimento e vivência do narrador/protagonista. Nos contos da vida adulta, o narrador em terceira pessoa descreve mais os ambientes externos e, principalmente, nos fornece a atmosfera desse espaço aberto, como do crepúsculo no início de *Dois galanteadores* e a noite fria na saída do jantar de *Os mortos*.

Os três contos referentes à juventude têm em comum também o fato de fazerem menção a cenas de masturbação, mas em todas as histórias essa informação é velada e apenas sugerida em elipses evasivas. O assunto está presente nas histórias mostrando o alcance dos dogmas Católicos e das convenções inglesas de moralidade na vida privada dos dublinenses. Conforme explica Martin (1986), as sentenças em uma narrativa pressupõe muitas generalizações acerca do comportamento humano. Para entender o que está acontecendo em uma história, precisamos conectar os eventos, assumindo a existência de leis gerais que os inter-relacionem.

Em *As irmãs*, o narrador conta sobre o dia em que um padre que era seu amigo e mentor morreu. Ao invés de consternação, o que ele sente é um alívio com a perda daquela figura que, a princípio lhe causava repugnância, mas que lhe ensinara algumas lições. O tio e um amigo da família, o velho Cotter, não viam com bons olhos aquela amizade, até porque

sobre o padre idoso pesava a suspeita de haver praticado venda de simonias e outras suspeitas que são apenas sugeridas. Conforme sugere Ellmann,

Joyce permitiu que o caráter do padre se formasse pelo depoimento de diferentes testemunhas: o narrador recobrando sua memória perturbada da infância, o desconfiado amigo da família e seu tio, e finalmente as duas irmãs com quem o padre viveu (ELLMANN, 1989, p. 212).

A palavra que caracteriza a situação dos habitantes da Dublin de fim do século XIX e que se repete no perfil de várias personagens do livro surge logo no início deste primeiro conto: paralisia. O velho padre era paralítico. E paralisado é como se sente o narrador ao sussurrar a palavra para si mesmo enquanto olha para a janela do quarto onde jazia o corpo do defunto. Uma palavra que lhe soava como o nome de uma entidade maligna e pecaminosa e tinha o poder de quase hipnotizar. A associação que o narrador faz entre paralisia e mal se deve ao caráter sobrenatural da figura do amigo que morrera, ao mistério provocado pelos rumores sobre o passado dele, e a estranheza que causara seu estado de saúde e confusão mental. No sonho¹⁷ do garoto daquela noite, o paralítico se confessa num murmúrio silencioso ao jovem amigo.

O enigma do conto fica por conta das frases inacabadas dos adultos sobre o padre que, assim como o escritor, se chama James. O que eles não queriam mencionar era intuitivamente apreendido pelo garoto como algo errado ligado ao passado do religioso. Mas na visita às irmãs do falecido, uma das senhoras conta sobre um episódio em que, em certa noite, houve um chamado e não conseguiram encontrá-lo, até que o sacristão sugeriu que fossem procurar na capela.

E adivinhe se ele não estava lá, sentado sozinho no escuro do confessionário, desperto e meio que rindo para si mesmo [...] Desperto e meio que rindo para si mesmo... Aí, claro, quando viram aquilo eles pensaram que tinha algo de errado com ele... (JOYCE, 2012, p. 15).

A masturbação era tema recorrente entre os jovens do grupo de Joyce. Stanislaus teria escrito prosaicamente em seu diário que as bebedeiras e a masturbação eram os vícios irlandeses. Ele cita um verso ridicularizando um certo Dr. Dooley, da cidade de Cork, que teria dito que “a masturbação assassina a nação”, e zomba dos romances do escritor da era vitoriana, George Meredith, por exemplificar uma crença ingênua de que uma rotina de

¹⁷ “A interpretação dos sonhos, de Freud, apareceu no fim de 1899, mas o interesse de Joyce pelos sonhos é pré-freudiano, porque procura revelação, não a explicação científica” (Ellmann, 1989, p. 118).

esportes poderia expelir “certas curiosidades” dos jovens garotos e inibir a “luxúria perversa” da puberdade. Segundo os biógrafos, James Joyce lembrava com carinho de seu primeiro encontro sexual com Nora, em 16 de junho de 1904, quando, segundo palavras do escritor, ela “fez dele um homem”. Até então, Joyce teria tido intimidade apenas com prostitutas. Nora foi a primeira garota que aceitou sair com ele, e o dia desse primeiro encontro foi homenageado pelo escritor como o Bloomsday, o dia em que acompanhamos Leopold Bloom, em *Ulisses*. Além disso, quando questionado sobre sua relutância quanto a ingressar no “humor” nacionalista que exaltava o homem do campo, Joyce teria manifestado desdém pelos lavradores, a quem chamava zombeteiramente de “*le grand masturbateur*”. Escrever sobre sexualidade fazia parte do objetivo estético do escritor. Havia um livro sobre o assunto na biblioteca pessoal de Joyce, em Paris. E, quando da escritura de *Ulisses*, Joyce teria confidenciado a Stanislaus que iria mergulhar no departamento sexual de sua alma, quebrando tabus e falando sobre sexo “e tudo o mais que era repelente para a Inglaterra vitoriana, a América puritana e a Irlanda beata” (O’BRIEN, 2001, p.68).

Além da censura da igreja Católica na época, que comparava a prática da masturbação a um pecado, havia um mito difundido pelo pudor da era vitoriana de que o masturbador habitual tornava-se desleixado para com sua aparência e pertences, que o seu intelecto tornava-se lento e enfraquecido e, se persistisse no hábito por muito tempo, podia se tornar um idiota, apático e até lunático, e em alguns casos, a “vítima desse vício” poderia vir a sofrer de problemas mentais, até por viver na contradição de insistir numa atitude pecaminosa, e chegaria facilmente a essa conclusão se fosse um garoto de família religiosa e tivesse recebido educação cristã.

De acordo com West (1970), o padre Flynn encarna o perfil de quem teria insistido “no erro”: ficou desleixado a ponto de quebrar um cálice na igreja, mais tarde debilitado e paralítico. O discurso do velho Cotter e do tio Jack era uma mostra do provincianismo com que os mais velhos agiam em relação ao assunto no século XIX, na Irlanda. O velho Cotter encara o narrador e diz que não gostaria que um filho dele mantivesse conversas com o padre, e que um menino devia correr e brincar com outros meninos da mesma idade ao invés de manter certas amizades. Tio Jack concorda com ele e menciona a prática de exercícios físicos e banhos frios como emolduradores de uma conduta decente.

A princípio, o garoto não entende a conexão entre pecado e sexualidade contida nas insinuações de Cotter, e por conta das elipses da narrativa não sabemos se ele chega realmente a compreender. Essa ligação apresenta-se para o leitor, no entanto. O que o garoto aprende com o acontecimento é que sexo e religião, poder e pecado, desejo e punição podem estar conectados, mas não se fala sobre isso abertamente. Bachelard (1984) explica que a casa é nosso canto no mundo, é nosso primeiro universo. Para o garoto de *As irmãs*, no entanto, não há uma compreensão completa desse espaço, pois o universo da casa está preenchido pelas mensagens inacabadas das frases dos adultos.

A crise de consciência em que alguns personagens de **Dublinenses** imergem pode ser entendida como algo relacionado à reverência aos dogmas Católicos que permeavam a educação na Irlanda do século XIX. De acordo com Orr (1989), o culto a Santa Virgem Maria pode ter intensificado a veneração pelas mulheres como seres sagrados e intocáveis e acarretado traumas de intensa culpa quando essas mulheres tornavam-se, para os jovens Católicos, secretos objetos de desejo. O desejo expresso na narrativa de Joyce

*is no longer the sinful transgression of religious conscience but human need and human wanting, part real and part ideal, never entirely removed from the realm of conscience but with its own bodily autonomy. Desire and its thwarting provoke a secular desperation*¹⁸ (ORR, 1989, p. 47).

No conto *As irmãs*, Padre Flynn, que ensinava o narrador sobre a diferença entre pecados mortais e apenas imperfeições (e, portanto, tinha a clareza que nem tudo consistia em pecado mortal), talvez estivesse desiludido com a igreja e à beira de perder sua fé por ter, possivelmente, sido ridicularizado e tratado como pecador quando foi pego em flagrante, com um sorriso bobo para si mesmo, na capela. Ele devia se sentir culpado pelo impulso sexual, pois escolhera o confessionário, local onde o que acontece é mantido em segredo e onde os pecadores recebem a penitência por seus erros, para ter esse momento de privacidade, no silêncio da noite. O fato de que a diferença entre pecados mortais e simples imperfeições fosse importante a ponto de tornar o assunto uma lição para seu pupilo revela o discernimento do padre quanto à superficialidade de sua falta.

¹⁸ não é mais a transgressão pecaminosa da consciência religiosa, mas uma necessidade e desejo humanos, parte real e parte idealizado, nunca inteiramente removido do reino da consciência, mas com sua própria autonomia corporal. Desejo e sua frustração provocam um desespero secular.

É possível que, apesar de todos os comentários velados, o narrador soubesse qual havia sido o erro do amigo padre, que envelhecera incompreendido pelos colegas da igreja. Na noite em que soube da morte, o garoto sonha que o padre tenta se confessar com ele e está sorrindo, porque estando morto estava livre de culpa. O sonho inicia quando o narrador sente sua “alma esconder-se em uma agradável região de vício” (JOYCE, 2012, p. 9), ou seja, quando também o garoto estava confortável para deixar que os pensamentos divagassem para assuntos lascivos.

Algumas vezes, a igreja e os párocos eram vistos pela comunidade representada nos contos como cumpridores de funções sociais. Em *A casa de pensão*, para se separar do marido que começara a beber e conseguir a guarda dos filhos, a Sra. Mooney recorre ao padre local, não a um juiz ou órgão de governo. No mesmo conto, o pensionista Doran gaba-se “de ser um livre pensador na juventude e negava a existência de Deus na frente dos amigos e nos bares” (JOYCE, 2012, p. 61), mas para ser aceito pela sociedade e garantir para si um bom emprego deixara essas ideias para trás, ao menos para manter as aparências. Cultivava certa rebeldia secretamente, mas “observava os deveres religiosos e durante nove décimos do ano levava uma vida regrada” (idem).

Além da referência à intromissão dos dogmas Católicos na vida privada, o conto de abertura remete aos temas da incomunicabilidade que está também em *Os mortos*, tendo em vista a falta de esclarecimento no diálogo entre o narrador/protagonista e os adultos de sua família, e a algo com que muitas personagens terão dificuldade de se relacionar ao longo do livro: o desejo em diferentes níveis.

E desejo por sair em busca de realizações, de liberdade, está em *Um encontro*, segundo conto do livro. O narrador/protagonista não se identifica muito com as histórias de índios do Velho Oeste levadas pelos amigos às escondidas para a escola, mas as lê porque elas ao menos revelam uma rota de fuga. Sempre que a influência restritiva da escola ficava para trás, ele sentia “sede de emoções fortes, da fuga que somente aquelas crônicas da desordem pareciam” (JOYCE, 2012, p. 17) oferecer. As brincadeiras com os amigos na rua ao fim da tarde já se tornavam quase tão enfadonhas quanto as aulas: menino ansiava por viver aventuras de verdade. E sabia que para tê-las teria de sair de casa, assim como o sabiam Stephen Dedalus e James Joyce, que se tornou um grande artesão das palavras a partir de

seu autoexílio. “Aventuras de verdade, refleti, não acontecem com pessoas que ficam em casa: precisam ser buscadas em lugares distantes” (idem).

Uma das causas da inércia do povo irlandês era a influência da igreja Católica na sociedade. Essa igreja, no entanto, dava aos irlandeses certo senso de identidade em oposição aos seculares rivais Protestantes do Ulster e da Inglaterra. Dominada pela cultura anglo-saxônica desde o princípio do século 17, foi após o fim definitivo do Antigo Estado Gaélico de origem celta que a Irlanda viu na fidelidade à fé de Roma a possibilidade de desenvolvimento de uma identidade própria, que pudesse fazer frente “ao usurpador protestante” (VIZIOLI, 1991, p. 18). Além de grande parte das terras cultiváveis, os Protestantes (ingleses e alguns anglo-irlandeses) tinham uma tradição de dominação sobre os melhores empregos, moravam nas áreas mais nobres das cidades da Irlanda e, retendo o capital, construía os melhores colégios para suas crianças, relegando aos irlandeses, que já se sentiam estrangeiros em sua própria terra por ter de falar um idioma que não era o seu, uma carência financeira e cultural, além da prolongada baixa auto-estima.

Por isso, quando crianças esfarrapadas confundem a dupla de *Um encontro* com Protestantes porque eles estão vestidos adequadamente, causam no narrador orgulho e culpa ao mesmo tempo, porque ele é Católico. Os padres da escola criticam as revistas americanas de aventuras que eles leem “subversivamente” e apontam que aquela leitura de qualidade inferior (quando contrastada aos livros indicados pelo colégio Católico) era coisa de Protestantes, numa demonstração do revanchismo entre as duas religiões, que dividiu a população irlandesa durante muito tempo.

O narrador havia encontrado uma forma de dar vazão a sua sede de aventuras: matar aula por um dia e passear. Seu acompanhante foi o colega Mahony, que o narrador despreza um pouco por julgar inferior a ele, mas é Mahony quem tem a sensatez de pensar que o padre/professor não os encontraria pelas ruas, pois o que o professor estaria fazendo pela rua em horário de aula? Em uma vez em que persuadiu o irmão Stanislaus a faltar aula, conforme relato da biógrafa O’Brien (2001), James e ele andaram pela praia até a *Pigeon House*, a usina que atendia Dublin, como era a intenção dos garotos do conto.

Andando pelo cais, o protagonista procura entre os marinheiros internacionais alguém que fosse diferente das pessoas comuns de Dublin, alguém com olhos verdes, e não

azuis, cinzas ou pretos, como seus conterrâneos. Mas ele só encontra esse olhar verde-garrafa a lhe encarar em um velho estranho que interrompe a caminhada por um terreno abandonado para conversar com os dois garotos. É essa conversa que conduz o narrador a uma reflexão sobre seus sentimentos e o torna mais maduro em instantes, que provoca seu momento de epifania. Em um primeiro instante, parecia que havia encontrado no homem um ser igual a ele, perspicaz e amante da literatura. Não era um estúpido como Mahony e conseguia ver nele alguém intelectualmente polido, pois comentara que Mahony era um garoto rústico, mas que o narrador parecia ser um “rato de biblioteca” como ele próprio. Mas logo o velho surpreende os meninos com uma “atitude estranhamente liberal para um homem daquela idade” (JOYCE, 2012, p. 22) ao indagar sobre namoradas e contar sobre as suas “paqueras” quando era garoto.

Um *gap* na narrativa não deixa o leitor saber exatamente o que acontece quando o homem se afasta com sua bengala por alguns momentos, mas Mahony é surpreendido pelo que ele está fazendo. O narrador, para não se decepcionar com alguém que acabara de identificar como um “igual”, intuitivamente prefere não levantar o olhar e assim uma cena de masturbação do velho perverso pode ser apenas presumida pelo transe no qual o homem entrara ao falar de meninas e da textura macia de seus cabelos e mãos. Na opinião de Joyce, a “cegueira” de Dublin foi causada pelos seus ideais de moralidade. Assim, desde que certas coisas não podiam existir, não se podia também falar abertamente sobre elas. E assim o leitor pode apenas deduzir o que o velho teria feito para chocar Mahony.

Quando volta para junto dos garotos, a atitude liberal do homem havia mudado. Antes perguntara ao narrador quantas namoradas tinha e ouviu como resposta que nenhuma. Agora o velho prometia dar uma surra se algum dia encontrasse um menino conversando com meninas ou então com uma namorada. “E se um menino tivesse uma namorada e mentisse a respeito ele levaria uma surra como nenhum menino jamais levou no mundo. O homem disse que nada no mundo lhe daria tanta satisfação” (JOYCE, 2012, p. 24). Nesse instante o narrador sabe que é hora de levantar, chamar o amigo pelo pseudônimo que haviam combinado e ir para casa. Afinal, a aventura servira para lhe ensinar que é preciso ser esperto ao se aventurar longe da segurança do lar, mas também que ele é inteligente o suficiente para sair de situações embaraçosas, principalmente se contar com a ajuda de um amigo.

Para o narrador de *Arábia*, o terceiro conto e último referente à juventude e narrado em primeira pessoa, a epifania acontece ao se apagarem as luzes do bazar e ele tomar consciência de que fora iludido por seu próprio desejo. Ao olhar para a escuridão e reconhecer naquele silêncio a quietude que envolve as igrejas depois da missa, ele se vê “como uma criatura movida e vilipendiada pela vaidade” (JOYCE, 2012, p. 31) e seus olhos ardem de raiva e de angústia. Como conseguiu chegar somente quando o bazar estava fechando e não havia mais lojas onde pudesse comprar, o garoto sentiu-se ridículo, movido por uma promessa tola.

A sugestão da cena de masturbação se dá quando o narrador vai certa noite à saleta dos fundos. Estava escuro e o garoto fica agradecido por ver tão pouco, como se estivesse envergonhado pelo que fazia na pequena sala enquanto ouvia a chuva e pensava em seu amor, a vizinha e irmã de um amigo. “Todos os meus sentidos pareciam querer esconder-se atrás de um véu e, sentindo que eu estava prestes a escapar, apertei a palma das mãos até que tremessem, murmurando: *Meu amor! Meu amor! Várias vezes*” (JOYCE, 2012, p. 27). Quando quer pensar no seu amor, o narrador/protagonista vai para os fundos da habitação, no quarto de despejo atrás da cozinha. Dimas (1985) explica o esconder-se na saleta dos fundos como indicativo de um caminho do social para o íntimo, do público para o privado. É lá que estão os tesouros do garoto: os livros de páginas amareladas que o encantam e a garantia de privacidade.

O desejo do narrador/protagonista de *Arábia*, com todas as suas associações, continua com as personagens de **Dublinenses** pelo restante do livro. Nas histórias que seguem as três primeiras, o desejo sexual não desaparece, mas fica implícito, manifestando-se de diferentes formas: como uma ferramenta econômica (em *Dois galanteadores* e *A casa de pensão*), sublimado em outras emoções (*Uma pequena nuvem* e *Partes complementares*), como um fossilizado desejo adolescente (*Terra*) ou, finalmente, como uma parte de si mesmo que foi bem sucedidamente erradicada (*Um caso doloroso*).

3.3 Foco Narrativo e a evolução do último protagonista

O protagonista de *Os mortos* possui uma característica recorrente a outras personagens de **Dublinenses**: sentir-se intelectual e moralmente superior às pessoas ao redor, mas impotente para usufruir dessa vantagem na Irlanda, pois de nada vale ser sábio entre ignorantes, conforme pensava Joyce. E, ao mesmo tempo, sentir afeto por aquelas pessoas inferiores, como Gabriel sentia em relação às tias Kate e Julia, e ter o entendimento de que, apesar de todos os reveses, aquela era a sua gente. Dentre os irmãos, Joyce fora o que recebeu melhor educação e por mais tempo, pois teve a oportunidade de frequentar dois colégios jesuítas, o primeiro deles de muito boa fama. Com o empobrecimento dos Joyce, era como se ele e os irmãos tivessem crescido em famílias diferentes. O tom do conto *Os mortos* recai sobre os laços de família e a hospitalidade irlandesa, como que numa reconciliação entre o escritor e sua terra.

Ao longo de **Dublinenses**, o narrador permanece fora da estrutura dos eventos (a não ser nas três primeiras histórias), mas dentro do mesmo *continuum* de experiência moral. As contradições dentro da sociedade seriam necessárias para a unidade artística através da afirmação. A narrativa joyceana embasa seu foco na essência primordial das coisas. Conforme Orr (1989), a ausência do outro pode ser vista como um espelho da ausência dos sujeitos dentro de seus mundos, uma ausência de si mesmos. Nesse sentido, as epifanias seriam a representação estilística da ausência. Elas refletiriam uma experiência intensa de ausência de si no outro perdido, na comunidade perdida, na sociedade com a qual não há vínculos. O outro perdido ou a comunidade perdida são tidos como perdidos dentro do imediatismo do presente. Orr (1989) explica a ausência tanto como ausência da comunidade distanciada quanto como ausência do herói dentro da comunidade distanciada, como vemos nas personagens de **Dublinenses**. Para o autor, a ausência do sujeito ficcional é refletida internamente através de desejo na ausência do outro, e é refletida externamente na ausência da sociedade. O deslocamento das personagens é individual, e ao mesmo tempo social. A narrativa que substitui o clímax pelos momentos epifânicos subverte a perspectiva do leitor, e essa era uma das intenções de Joyce com o recurso: tratar o banal sem ser previsível.

Os mortos foi escrito algum tempo depois dos outros contos, enquanto Joyce vivia em Roma e trabalhava em um Banco. Dar ênfase à hospitalidade irlandesa na história foi uma forma de se reconciliar com sua terra natal, após quatorze histórias expondo a negatividade da cidade. Conforme aponta Ellmann (1989, p. 307): “A estada em Roma parecera sem objetivo, mas durante ela Joyce deu-se conta da mudança de sua atitude em relação à Irlanda e, assim, em relação ao mundo”. Como as outras histórias não completaram seu retrato de Dublin e o que faltava era o lado positivo da cidade, ele optou por iniciar a narrativa com uma festa.

O conto se divide em dois momentos: o primeiro em um ambiente social, no jantar das tias de Gabriel; o segundo na atmosfera intimista de um quarto de hotel. Entre esses dois momentos, perambulações pelas ruas de Dublin (num transporte), noite adentro. Em *Os mortos*, encontramos, além da hospitalidade e do sentimento de superioridade no protagonista, a marca de paralisação dos irlandeses daquela época refletida na dificuldade de comunicação do protagonista. O primeiro registro dessa dificuldade acontece quando ele chega com a esposa à casa das tias para o jantar/baile que ofereciam no fim do ano. Do comentário à serviçal sobre a possibilidade de ela casar em breve resulta uma resposta ríspida da jovem: Gabriel fora mal interpretado. O tom magoado do comentário, vindo de uma pessoa que nem ao menos sabia pronunciar seu nome corretamente, deixa o protagonista desconsertado.

Apesar de culto e esclarecido, Gabriel sofre de uma dificuldade de comunicação que se estende até à intimidade com a esposa. Essa incomunicabilidade com a esposa acontece também com Chandler e, nos dois casos, para Gabriel e para o protagonista de *Uma pequena nuvem*, não há reciprocidade na dificuldade: as mulheres parecem dizer a eles o que querem. A paralisação ligada à capacidade de se expressar ou de estreitar laços com os familiares mais próximos está também no conto *A casa de pensão*, em que a Sra. Mooney e Polly sofrem de uma inacessibilidade uma à outra: “Não havia cumplicidade declarada entre mãe e filha, não havia compreensão declarada” (idem, p. 59).

No último conto, a figura feminina não só demonstra a nobreza de sentimentos e pensamentos elevados em relação ao marido, como é a partir de seu desabafo honesto que o protagonista é conduzido à epifania. O escritor poderia ter aberto a narrativa de *Os mortos*

com a chegada de Gabriel, mas ao invés disso ele nos dá a visão feminina da espera daquela chegada através do ponto de vista da arrumadeira Lily, o que enfatiza a posição feminina do mundo retratado. Ainda que, depois da chegada do casal, haja uma mudança para o ponto de vista de Gabriel, as mulheres mantêm papel determinante ao longo da história: são elas que confundem e despertam reações no protagonista. As personagens femininas parecem ter uma noção mais clara da realidade. Como tia Julia, que apesar de ser ignorante, como a rotula Gabriel, é cativante e conhece o extremo entre suas habilidades e suas limitações.

Tia Julia é uma das anfitriãs. Ela havia sido a primeira soprano do coral de uma igreja, mas agora era um exemplo da inércia que pairava sobre a Irlanda, com seu rosto flácido e grisalho, “olhos vagarosos e lábios entreabertos” que “davam-lhe a aparência de uma mulher que não sabia onde estava nem para onde ia” (JOYCE, 2012, p. 173). Quando a esposa de Gabriel fala do novo hábito que o cuidadoso marido lhe impunha de usar galochas nos dias úmidos, ela precisa de uma explicação sobre o acessório e tem uma atitude de reprovação ao saber que se tratava de uma moda no continente. Sendo uma senhora idosa e ligada aos movimentos culturais irlandeses, ela automaticamente recebe com receio a ideia de que o sobrinho aprecie modismos importados.

Para uma dança de casais, Gabriel faz par com a Srta. Ivors, que o aborrece com uma insinuação sobre ser favorável aos britânicos, por estar escrevendo para o jornal *Daily Express*. Perplexo e desconcertado com a acusação, ele pensa em responder que a literatura estava acima da política, e que o prazer de receber livros novos para resenhar lhe era mais caro que o cheque pago pelo jornal, mas não consegue se expressar. Existe, de fato, um tabloide diário inglês chamado *Daily Express*, fundado em 1900, que circula até hoje e para o qual Joyce colaborou com escritos literários. A Srta. Ivors sugere que Gabriel está virando as costas para a Irlanda mais uma vez quando lhe convida para uma viagem de férias às Ilhas de Aran¹⁹ e ele recusa porque havia combinado uma viagem de bicicleta com amigos do continente. Uma das amigas da professora que iria nessa viagem seria Kathleen Kearney, personagem entusiasta da cultura irlandesa, que tem aulas particulares do idioma em casa e que está também no conto *Uma mãe*. À sugestão de Ivors de que o melhor é visitar o próprio país e manter contato com a própria língua, o protagonista rompe a dificuldade em

¹⁹ São três pequenas ilhas na confluência da baía de Galway, oeste da Irlanda, no Atlântico. O condado de Galway é um dos principais lugares de incentivo à utilização do gaélico, com grupos de moradores que preservam a língua e promovem cursos financiados pelo governo.

se expressar momentaneamente para responder que não sente motivação em cultivar o antigo idioma da Irlanda.

Gabriel olha pela janela e pensa o quanto seria bom estar caminhando livremente lá fora, na neve. O seu desejo é por libertar-se do espaço em que precisa tolerar o convencionalismo das opiniões provincianas e submeter-se ao ridículo ao proferir um discurso que talvez ninguém entenda. Ele anseia por escapar, libertar-se, a exemplo de outros personagens, como Doran, de *A casa de pensão*, que melancólico e arrependido de seu enlace amoroso com Polly, deseja escapar da realidade opressiva, mas sente-se impotente diante da força das convenções sociais: “Queria atravessar o teto e voar para outro país” (JOYCE, 2012, p. 63).

Na segunda parte do conto, Gabriel e a esposa têm recordações do passado emergindo quase que simultaneamente na saída da festa. Mas a constatação por parte dele de que as memórias dos dois não coincidem o enche de ciúme e vergonha. Ele revê momentos íntimos com ela e recorda as palavras exatas em uma carta que escrevera anos atrás. Essa memória foi ativada por vê-la graciosamente parada junto ao corrimão da escada escutando uma canção que alguém cantava no andar de cima. Ela, ao ouvir a música, remeteu-se à adolescência e lembrou-se de um amor do passado, já falecido:

Enquanto sentia-se repleto de memórias da vida secreta do casal, cheio de ternura e alegria e desejo, ela o comparava com outro. Sentiu-se invadido por uma consciência vergonhosa em relação a si próprio (JOYCE, 2012, p. 212).

Quando escuta de Gretta a história do ex-namorado morto, Gabriel vivencia seu momento de epifania. A partir daí passa a enxergar a esposa com outros olhos, reflete sobre a própria existência e sobre o fim para o qual todos, inevitavelmente, caminham: a morte. O protagonista é atingido pelo pensamento que todos os vivos se transmutam, inevitavelmente, em mortos. Todos os vivos são hoje espectros dos mortos que serão.

Na mitologia grega, o Hades²⁰, ou terra dos mortos, ficava no oeste, mesma localização de Galway, cidade de Gretta, na Irlanda. A origem da esposa gera certo constrangimento a Gabriel, que preferia o cosmopolitismo do continente e recusava a tradição e o provincianismo do oeste, a parte da Irlanda que menos sofre a influência

²⁰ Em *A Odisséia*, o Hades é o reino das sombras e dos mortos, visitado por Odisseu. Em *Ulisses*, o capítulo chamado Hades é o episódio em que Bloom vai a um enterro.

britânica. A Aughrim da canção que desperta a lembrança de Gretta (“*The Lass of Aughrim*”, que significa “A moça de Aughrim”) é uma aldeia do oeste irlandês, pertencente ao condado de Galway. Conforme explica Ellmann (1989), durante a maior parte da história, o oeste da Irlanda se liga na mente de Gabriel com um primitivismo obscuro e doloroso. “O oeste é barbárie; no leste e no sul ficam pessoas que bebem vinho e usam galochas” (ELLMANN, 1989, p. 313). A antiga alma irlandesa, representada pelo oeste do país, havia sido negligenciada por um novo idioma e uma nova fé, e por sujeição política e cultural à Inglaterra, vizinha do leste do país. Para redescobrir a si mesmo, Gabriel deve redescobrir a cultura de sua terra e esse processo inicia quando conhece uma face até então oculta de Gretta, que vinha do oeste. Por isso, enquanto atravessa seu momento de epifania e adormece em profundas reflexões, sabe que é hora de avançar para o oeste, ou “começar a jornada rumo ao ocidente” (JOYCE, 2012, p. 216).

Em seu discurso durante o jantar, Gabriel havia feito referência aos cantores de ópera mortos e desejou nutrir a esperança de que os amigos pudessem lembrar os que já se foram com orgulho e afeto. Agora entre Gretta e ele estava a lembrança de um morto, sem fama, mas com a vantagem de viver no pensamento da esposa. Fora ele próprio quem conduziu o pensamento dela ao passado e ajudou uma memória que parecia submersa vir à tona. Conforme Ellmann (1989, p. 110), a narrativa de *Os mortos* consiste em “acumular uma grande cena turbulenta apenas para focalizar no fim as relações isoladas de homem e mulher”.

Nesse conto, a paralisia ataca a política pelo nacionalismo provinciano da Srta. Ivors, a religião pela imagem angustiante dos monges deitados em seus caixões, e a arte pela ausência de melodia na canção de Mary Jane. O narrador mostra uma mudança do ponto de vista de totalmente egocêntrico a um ponto de vista em que o peso da personalidade é reduzida e ele consegue olhar desinteressadamente para si mesmo e para o mundo. Em decorrência dos eventos da história, Gabriel tem sua personalidade alterada para um estado de aceitação quase indiferente de todas as coisas. Ele analisa seu interior e é capaz de superar seu isolamento para se tornar um com vivos e mortos. Gabriel toma consciência da neve que cai sobre toda a Irlanda, cobrindo igualmente a morada dos vivos e dos mortos, e nesse instante a Irlanda é todo o universo, e a descida da neve é a descida ao derradeiro fim, que nivela a todos os seres, mesmo os que viveram em tempos distantes.

O que capacita Gabriel a ir um passo além dos outros protagonistas e efetuar uma mudança de atitude com a reflexão possibilitada pela epifania é sua aproximação com as idéias do continente e o relativo distanciamento dos valores irlandeses. Assim como Frank, namorado de *Eveline*, e Gallaher, de *Uma pequena nuvem*, que obtiveram sucesso ao sair do país, Gabriel está parcialmente livre do arcaísmo desses valores corrompidos pelo Catolicismo e pela exploração britânica ao se permitir colaborar com um jornal de fora e passar férias no continente. Frank, Gallaher e Gabriel nos mostram que a paralisação que paira sobre os protagonistas é algo inerente ao espaço da Irlanda, especialmente da capital, e não um defeito ou incapacidade de seus habitantes.

Finalmente, depois de quatorze relatos de identidades fragmentadas, um elemento no último conto une a todos como iguais. Perceber que Gretta tem sua própria história humaniza Gabriel. O abalo na sua superioridade, seu reconhecimento de que todos caminham para a morte, que iguala os indivíduos, é um passo adiante do que acontece na epifania das outras personagens na coleção de contos de Joyce. O último protagonista ultrapassa, portanto, uma linha que os demais não alcançaram, e evolui como ser humano a uma condição que lhe permite perceber a sua paralisação em determinado estado mental. Para Certeau (2013), a morte é condição de possibilidade para evolução. Em **Dublinenses**, a morte atua no processo de amadurecimento de algumas personagens. Ainda que uma morte simbólica, representada pelo adormecer permitindo-se marchar para o primitivismo do oeste, a morte do que Gabriel vinha sendo até aquele momento é necessária para a transformação dessa personagem.

A morte é utilizada por Joyce ao longo de todas as histórias e atua como um elo entre as personagens, já que é o fim para o qual todos avançam. A primeira trama, *As irmãs*, gira em torno de um funeral e de um morto. A última tem em um morto a personagem decisiva para uma mudança de perspectiva temática: Michael Furey, o namorado de adolescência de Gretta. Mortos também são determinantes nos enredos de *Um caso doloroso* e *Dia de hera na sala do comitê*.

Além do crescimento da maturidade ao longo dos contos, também há um movimento temporal que leva o leitor das primeiras horas da manhã no início do primeiro conto até a madrugada do último. As histórias da juventude são prioritariamente diurnas e, conforme

avançam cronologicamente, as tramas se desenrolam ao longo do dia, ao cair da noite (*Uma pequena nuvem* e *Partes complementares*) e noite adentro, como em *Graça*, em que a ação do conto parte de um incidente com o protagonista em um *pub*, à noite; em *Uma mãe*, em que a trama conduz para a grande “noite” de apresentação, que é quando a crítica social por parte do narrador se faz evidente e quando tudo acontece; e em *Os mortos*, em que a epifania de Gabriel acontece depois que o casal chega ao hotel, de madrugada.

Assim como acontece com a escritura de Joyce ao longo de **Dublinenses**, em que os contos relativos à juventude estão em primeira pessoa e os referentes à maturidade em terceira pessoa, narrados com certo distanciamento, Gabriel está se movendo de um ponto de vista lírico, que James considerava mais imaturo, para um ponto de vista dramático e estético, conceitos apreendidos pelo escritor a partir de seus estudos de Tomás de Aquino. Distinguindo entre os gêneros lírico, épico e dramático a partir desses estudos, Joyce concedia maior mérito ao dramático por ser mais impessoal e genuinamente criativo. “Finalmente ele insiste em que a arte se mova para um fim estético, não moral ou de qualquer outra utilidade” (ELLMANN, 1989, p. 160). A escolha da pessoa gramatical pelo escritor, e através dela o acesso à consciência da personagem, é a característica definidora do “ponto de vista”. Quanto ao acesso à consciência da personagem na narrativa em terceira pessoa, Martin (1986) observa duas possíveis estratégias:

*A third-person narrator can look “into” a character’s mind or look “through” it. In the first case, the narrator is the perceiver and the character’s mind is perceived. In the second, the character is the perceiver and the world is perceived; the narrator seems to have delegated the function of seeing to the character, as if a first person story...*²¹ (MARTIN, 1986, p. 143).

Segundo Martin, foco narrativo (quem escreve) é diferente de foco de personagem (quem percebe). Ao longo dos contos temos uma mudança de foco narrativo das três primeiras histórias para as demais. No início de *Os mortos*, o que acontece é uma mudança de quem percebe a trama. O foco passa de Lily a Gabriel, mas sempre com narrador em terceira pessoa. E, com a personagem Gabriel, uma mudança de ponto de vista de lírico e mais egoísta para dramático e altruísta. Martin explica que a questão do foco nem sempre é tratada como uma categoria independente na definição de ponto de vista, sendo estudada

²¹ O narrador em terceira pessoa pode olhar “dentro” da mente da personagem ou olhar “através” dela. No primeiro caso, o narrador é quem percebe e a mente da personagem é percebida. No segundo, a personagem é quem percebe e o mundo é percebido; o narrador parece ter delegado a função de ver à personagem, como em uma história na primeira pessoa...

como pertencente à narração onisciente. No entanto, é questão importante no entendimento do posicionamento – ou não – do narrador. “A narrator may ‘see with’ one or more characters, presenting what they see, as if looking over their shoulders”²² (MARTIN, 1986, p. 146).

Em alguns contos em terceira pessoa, o narrador onisciente age como se olhasse o mundo pelos olhos da personagem e contasse o que vê por sobre seus ombros ou de dentro de seus pensamentos, para melhor mostrar a perda de imanência desses personagens com seu espaço. É o caso de *Eveline*, em que o narrador inicia a história olhando *para* a personagem: “Ela estava olhando para a janela” (JOYCE, 2012, p. 32). Quando narra as conjecturas de Eveline sobre a vida em Buenos Aires, o narrador muda de posição e lê através dos pensamentos da moça: “Enquanto pensava, a visão triste da mãe lançou um feitiço na essência de seu ser” (idem, p. 35). No desfecho do conto, outro movimento do narrador nos dá a visão de Frank: “Ela voltou o semblante branco em direção a ele, passiva, como um animal indefeso” (idem, p. 37).

Em *Os mortos* – sabemos que o discurso preocupa Gabriel porque o narrador está “lendo” os pensamentos dele, já que não há nenhuma ação que indique a preocupação; como em *Casa de pensão*, com a personagem Doran – “Sentiu o coração bater quente na garganta...” (JOYCE, 2012, p. 61); e em *Uma pequena nuvem* – “Uma suave melancolia o invadiu” (idem, p. 66). Em outros contos, prevalece o narrador em terceira pessoa que olha *para* a mente das personagens, e não através dela, pois narra ações e não estados de ânimo que só poderia saber estando dentro dos pensamentos. É o que acontece em *Depois da corrida*, *Dois galanteadores* (à exceção da imaginação de Lenehan e das considerações sobre seu estado de pobreza, narrados desde seus pensamentos), *Partes complementares*, *Terra*, e da maior parte da narrativa sobre as mulheres Mooney, de *A casa de pensão*. Martin (1986) conclui:

We experience narrative not as a compendium of categories but as a total movement, the parts of which are perhaps best characterized by the phrase “point of view” in its most common meaning [...] Words, along with the values and attitudes they imply, are not simply detachable from objects that we know apart

²² Um narrador pode “ver com” um ou mais personagens, apresentando o que eles veem, como se olhando sobre os ombros deles.

*from them; the word is "in" the object, which we always experience from one point of view or another*²³(MARTIN, 1986, p. 147).

Entendo a mudança de foco narrativo em **Dublinenses** como a utilização por Joyce da teoria de Aquino. Os contos passam de narração em primeira pessoa, líricos, nas histórias sobre a juventude, para contos narrados em terceira pessoa e com dramatização crescente, numa demonstração de amadurecimento.

A neve que cai ao final de *Os mortos* espalha a paralisia em dimensões universais, já que naquele ponto a Irlanda é metáfora para toda a humanidade e Dublin é o microcosmo do mundo. O elemento atua na história como um símbolo da evolução moral do protagonista: no início ela é algo nocivo, do qual convinha proteger-se com galochas. Quando ele se vê oprimido no espaço de provincianismo entre os convidados das tias, um passeio pela neve representa o auge da liberdade. No final do conto, quando ela cai recobrando tudo, a mensagem é de comunhão e de igualdade entre todos os seres. Além disso, os túmulos tragados pela neve simbolizam a paralisia em que os indivíduos estiveram enquanto vivos, uma paralisia que ultrapassa a transitoriedade de todas as coisas terrenas. A neve cai e se espalha sobre todos, produzindo para Gabriel um senso de ligação e de que ninguém está sozinho. Portanto, o elemento também universaliza o espaço em uma única tonalidade.

²³ Experienciamos a narrativa não como um compendium de categorias, mas como um movimento total, partes das quais são talvez melhor caracterizadas pela sentença "ponto de vista" no seu significado mais comum [...] Palavras, tomadas com seus valores e implicações, não são simplesmente destacáveis dos objetos que conhecemos separados delas; a palavra está "no" objeto, que sempre experienciamos de um ponto de vista ou outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com **Dublinenses**, James Joyce articula uma rede de sentidos e nexos que reiteram o vínculo entre Literatura, Cultura e História. A profundidade da narrativa do escritor já se mostra nos contos, conforme constatou Corrêa (2012, p. 13): *“Under a surface of colloquial realism, the stories of Dubliners reveal layers of possible interpretation that during the following decades of the 20th century became theme of academic and critical debate”*²⁴. As histórias sobre os habitantes de Dublin que viviam a inércia influenciada por séculos de domínio britânico e pelo autoritarismo da igreja Católica são ricas em detalhes, mas nem sempre se desnudam em uma primeira leitura.

Questionado sobre ter produzido textos difíceis, Joyce teria respondido zombeteiramente que a única exigência que faz a seus leitores é que dediquem suas vidas inteiras à leitura das obras dele. O certo é que ele parecia querer evitar conclusões definitivas e explicações literais, tendo em vista a quantidade de elipses com que permeou as histórias. Em carta ao irmão Stanislaus à época em que escrevia **Dublinenses**, Joyce tentou explicar seu método como o desejo de levar aos seus leitores “a significação das coisas triviais” (ELLMANN, 1989, p. 212).

Não há felicidade ou realização nos contos, que ao invés disso retratam solidão, frustração e melancolia. O “Minotauro da paralisia” avança da esfera individual até as esferas pública, religiosa e artística de Dublin. A tônica de cada narrativa é a representação de sua gente, de um espaço determinado, dos hábitos, das relações interpessoais, dos códigos culturais que interditam e limitam as ações das personagens, que se tornam humanos e verossímeis aos olhos do leitor. Isso porque, apesar de o escritor debruçar-se sobre questões particulares a uma região, ele fala de dramas universais.

A violência é um desses aspectos dramáticos, e está interligada tanto à solidão a que estão resignadas algumas personagens e à vida em comunidade, como também a eventos históricos traumáticos que assumem uma dimensão fora do controle individual. Na

²⁴ Sob uma superfície de realismo coloquial, as histórias de *Dublinenses* revelam camadas de possibilidades interpretativas que durante as décadas seguintes do século XX tornaram-se tema de debate acadêmico e crítico.

sociedade dublinense, a violência está vinculada ao histórico de lutas do país ao longo de oito séculos de dominação inglesa. Mas a relação com o dominador pode ser ambígua: ora a violência simbólica causa opressão, ora ela causa sedução, como o que acontece com o protagonista de *Uma pequena nuvem*. A violência em **Dublinenses** também se vincula à abrangência do catolicismo, que mais do que religião é elemento constituinte da cultura no espaço irlandês, politizando identidades, como no conto *Dia de hera na sala do comitê*. É somente a partir de *Eveline* que a violência e a melancolia tomam forma na narrativa do escritor irlandês. Esse conto coincide também com uma mudança quanto ao narrador, que passa a ser em terceira pessoa até o final do livro.

As personagens Eveline, Chandler, Farrington e Lenahan, entre outras, desejam fugir, mas não chegam a vislumbrar propriamente uma realidade diferente. Se não conseguem projetar possibilidades de vida satisfatória em uma atmosfera diferente, muito menos conseguem considerar maneiras de realizar a mudança em suas vidas. Conforme definição do próprio Joyce, desejo é o sentimento que nos impele a alguma coisa. Mas em muitos casos a liberdade desejada não é a “liberdade para”, que significa necessidade de expandir-se, e sim “liberdade de”, que representa necessidade de sair do espaço em que se encontram.

Concordando com Valente (2003), pode-se concluir que os momentos epifânicos em **Dublinenses** acontecem quando existe uma interação dos sentidos visão e audição ou, na maior parte das vezes, todos os sentidos são aguçados pela audição, capacitando uma percepção simultânea e ampla da condição das personagens. Assim, o garoto de *Um encontro* desperta sobre como via a si mesmo e como menosprezava o amigo a partir de ouvir a conversa lacônica e pervertida do velho; o narrador de *Arábia* se dá conta do ridículo da ansiedade em que vinha vivendo nos últimos dias depois de ouvir uma conversa superficial no bazar; Eveline começa a despertar a partir do som do realejo, ainda que não consiga depois tirar proveito da lucidez que sua epifania promove; em *A casa de pensão*, Polly desperta do devaneio para o futuro com o qual sonhara e planejara a partir do chamado da mãe; são as palavras do amigo Gallaher que fazem o Pequeno Chandler repensar sua vida; em *Dia de hera* é a leitura de um texto em homenagem a Parnell que leva as personagens a se calarem e assim olharem para seus interiores.

Em *Os mortos*, é a partir da canção na saída da festa que a epifania de Gabriel é desencadeada. Se Gabriel é uma pessoa mais visual, que se sente incomodado pelo brilho do assoalho e vai descansar o olhar na tapeçaria acima do piano (deixando a visão escapar do instrumento que produz som), Gretta é seu complemento auditivo, fundamental para viabilizar a epifania desse protagonista. Ela fica absorta pela canção e “planta” no intelectualizado Gabriel a vontade de ouvir uma história terna e humana, do passado e do oeste. Quando chegam ao quarto do hotel, Gabriel está vivendo a transição de ser alguém exclusivamente visual para ser também auditivo, e pede ao camareiro que apague a vela, pois prefere apenas a tênue penumbra da lua a (não) iluminar o ambiente.

Já em *Depois da corrida*, Jimmy não consegue escutar nitidamente a conversa dos amigos dentro do carro e passa a entender, com isso, que não pertence ao mundo deles, sentindo-se deslocado. E é com o anúncio do húngaro sobre o raiar do dia que cai em si e pondera a respeito de tudo que perdera naquela noite. Maria, de *Terra*, não percebe o quanto o homem que falara com ela no bonde estava bêbado e o toma por cavalheiro. Em *Um caso doloroso*, no entanto, a epifania do Sr. Duffy é desencadeada pela visão a partir da leitura de uma notícia no jornal.

Apenas duas personagens passaram conscientes pela revelação e mudaram sua linha de pensamento: Duffy, em *Um caso doloroso*, e Gabriel, em *Os mortos*. Pecora (1986) explica que o protagonista da última história consegue um afastamento do modo como vinha vivendo e pensando até então. As demais personagens passam pelo momento que poderia desencadear alguma reflexão e mudança em suas vidas de forma entorpecida, e permanecem alienadas de sua condição paralisada. Joyce declarou em cartas ao editor querer que seus compatriotas se vissem no “espelho bem polido” de sua narrativa sobre a cidade para romper com a vida restrita que levavam. O protagonista de seu último conto, no desfecho da história, consegue fazê-lo: Gabriel se estranha ao visualizar sua silhueta no espelho do quarto. Ele se acha ridículo na mesma intensidade, mas já com certo amadurecimento do sentimento experimentado pelo protagonista de *Arábia* quando se viu na escuridão do bazar.

Em *Dois galanteadores*, a epifania permite a Lenehan reconhecer-se como alguém que está vivendo sem propósitos, sobrevivendo a cada dia graças à própria astúcia. A

capacidade de ouvir os amigos e simular interesse em suas conversas lhe garante lugar entre eles. No desfecho do conto, um momento de silêncio o angustia até quase chegar ao desespero. Em *Graça*, uma conversa dos amigos em visita ao Sr. Kernan tem o objetivo de despertar nele o interesse “espontâneo” de retomar a responsabilidade de frequentar a igreja, mas ao invés disso leva o homem a refletir sobre a equivalência entre a fé Católica e a Protestante. Emily Sinico é importante em *Um caso doloroso* porque é a pessoa que ouve o Sr. Duffy. Já ele, é capaz de ouvir somente a si mesmo. Não por acaso, ela está mais evoluída na capacidade de lidar com os próprios sentimentos (pelo menos até ser abandonada por Duffy) e é quem inicia a primeira conversa entre os dois. Quando não consegue ouvir nada além do silêncio, Duffy sabe que está sozinho e assim permanecerá para sempre.

Presente principalmente nos contos *Uma pequena nuvem* e *Dois galanteadores*, a perambulação das personagens pelas ruas da cidade sugere a necessidade de comunhão deles para com a humanidade, mas essa comunhão atordoa Eveline, que fica paralisada em meio à multidão do cais. E o narrador de *Arábia*, quando está entre os transeuntes nas compras de sábado com a tia, prefere devanear fingindo que está protegendo um cálice em meio a uma horda de inimigos. A desejada comunhão só é vislumbrada pelo protagonista do último conto, Gabriel, e representada pela neve que cai sobre vivos e mortos.

Pensando a religião Católica como a crença em uma divindade que tudo vê e tudo sabe, e que tem a capacidade de ouvir pensamentos, e essa abrangência da religião sobre a vida privada sendo uma das causas da paralisia das personagens, é natural que a audição tenha sido o sentido escolhido pelo autor para conduzir a maioria das personagens a enxergarem-se e perceberem-se finalmente, porque é preciso um “barulho” externo para tirá-los da apatia.

Para Marilyn (1978), **Dublinenses** é uma galeria de esboços de personagens que renunciaram a seus próprios desejos e que vivem em um grau de miséria precisamente porque internalizaram os valores de sua cultura. Todos os problemas, de uma forma ou de outra, estão relacionados a desejos reprimidos. Já para o crítico Paulo Vizioli (1991), o grande tema do livro é a frustração sob diferentes conotações. Conforme palavras de McGahern (1991), as personagens dos contos de Joyce vivem dentro das restrições humanas no espaço e tempo de sua própria cidade. O escritor dramatizou em **Dublinenses** uma

cidade estática, capaz de vislumbres de sonhos, como acontece com Chandler, ou de sofrer, como Duffy, mas cujo traço essencial é a interdição das possibilidades.

Ao longo dos quinze contos, o escritor nos apresenta personagens fragmentadas pela ausência de vínculos. Sozinhas, mas unidas na falta de objetivos e esperança. Em muitos anos de dedicação ao estudo da obra de Joyce, o crítico Joseph Campbell (1993) encontrou como mais significativo na narrativa do irlandês o fenômeno do isolamento e da individualização das personagens. No livro de contos, Joyce mostra Dublin como o reino da desesperança, em que todo movimento é circular, sem nunca ascender.

Ao narrar identidades fragmentadas, Joyce não está narrando um drama restrito ao espaço de Dublin. Conforme Lukács (2000), a diminuição do sentimento de pertencimento foi um legado do século XIX e levou o homem a uma busca permanente de si mesmo, representada no romance moderno. Assim, a narrativa de Joyce tem sentido amplo, pois indivíduos em busca de autoconhecimento, que vem a ser o sentido da própria vida, são uma questão pertinente no século XIX e início do XX, ao menos no espaço europeu.

A investigação proposta neste trabalho sugere que, através do universo literário, tanto escritores como leitores procuram narrar e compreender suas experiências. Mesmo sabedores de que a literatura é o lugar do incerto e da dúvida, “é no ato da escrita e da leitura que o ser humano e o universo renascem” (JOSEF, 1999, p.14). As palavras de Vizioli resumem bem:

...ao abordar problemas específicos de Dublin e da Irlanda, o escritor tocou em pontos que, na verdade, são universais – como a decadência dos valores espirituais no mundo moderno, a falta de propósitos do homem atual, as dificuldades de comunicação, etc. – de modo que, em certo sentido, os seus “dublinenses” são os burgueses de todos os lugares, os habitantes de todas as cidades, os indivíduos de hoje. Os seus, portanto, são relatos que interessam a leitores de todas as latitudes (VIZILOI, 1991, p. 48).

Conforme previu o irmão Stanislaus, poucas foram as pessoas que amaram Joyce, apesar de sua genialidade com as palavras. Seu talento é reconhecido mesmo por aqueles que o consideravam uma pessoa difícil ou que o consideraram um escritor hermético. Mas James Augustine Joyce deixou, ao menos, dois legados importantes: o amor pela literatura e a convicção de que insistir nos sonhos pessoais e acreditar em si mesmo traz alguma gratificação. Em **Dublinenses**, paixão literária, a busca de uma verdade e sentimentos

personais germinam lado a lado, forjando uma escritura em que o desejo estilhaçado transborda e dá o contorno formal e significativo da obra.

BIBLIOGRAFIA

- BARKER, A. J. **Irlanda Sangrenta**. Trad: Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Renes, 1979.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças** – Trad. Maria Ermantina Galvão – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo M. Pessanha. Trad: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre teoria da ação**. Trad. Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- BOUNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O espaço**. In: *O universo do romance*. Trad: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976. pp.130-168.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 8ª Ed. São Paulo. Ática, 2006.
- CAMPBELL, Joseph. **Mythic Worlds, Modern Words – On the Art of James Joyce**. New York: Edited by Edmund L. Epstein, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Crítica e Sociologia**. In: *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. **Dialética da malandragem**. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 20ª Ed. – Trad. Ephraim Ferreira Alves – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- CORRÊA, Alan Noronha. **How to Build an Irish Artist: Joyce's First Portraits of Dublin**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2012 (Dissertação de Mestrado).
- CORTÁZAR, Julio. **Alguns aspectos do conto**. In: *Valise de cronópio*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. PP. 147-163.
- D'AGORD, Marta Regina de Leão. **Psicanálise e Literatura: por que ler James Joyce?** Estudos de Psicanálise. Aracaju, nº. 34, p. 111-116, dezembro 2010.
- DAICHES, David. **James Joyce: The artist as Exile**. In: *College English*, Vol. 2, nº 3 (dez. 1940), págs. 197-206. Acesso em JSTOR em 28 de janeiro de 2015.
- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História Oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ELLMANN, Richard. **James Joyce** – Trad. Lya Luft – São Paulo: Globo, 1989.

FERGUNSON, Suzanne C. **Defining the Short Story: Impressionism and Form**. *Modern Fiction Studies*, 28:1 (1982: Spring), p. 13-25.

FRENCH, Marilyn. **Missing Pieces in Joyce's Dubliners**. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 24, nº 4 (Winter, 1978). Págs. 443-472. Hofstra University. Acesso através de JSTOR em 5 de fevereiro de 2015.

FRIEDRICH, Gerhard. **The Perspective of Joyce's Dubliners**. In: *College English*, Vol. 26, nº 6 (Mar., 1965), pp. 421-426. National Council of Teachers of English. Acesso através de JSTOR em 17 de fevereiro de 2015.

GAY, Peter. **Modernismo – O fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

GOTLIB, Nádia B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2001.

HEAD, Dominic. **The Modernist Short Story – A study in theory and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

INGARDEN, Roman. **O espaço apresentado e o “espaço da representação”**. In: *A obra literária*. 2ª edição. Trad: Albin E Beau (et al). Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1979. pp. 244-252.

JACKSON, Robert Summer. **A Parabolic Reading of James Joyce's “Grace”**. In: *Modern Language Notes*, Vol. 76, nº 8, (Dec., 1961), pp. 719-724. The Johns Hopkins University Press. Acesso através de JSTOR em 17 de fevereiro de 2015.

JOYCE, James. **Cartas a Nora**. Trad: Sérgio Medeiros e Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. **Dublinenses**. Trad: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Dublinenses**. Trad: Hamilton Trevisan. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. **Dubliners**. London: Penguin, 1996.

_____. **Giacomo Joyce**. Trad: Roberto Schmitt-Prym. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2012.

_____. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

- _____. **Ulisses**. Trad: Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- JOSEF, Bella. **Diálogos Oblíquos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1999.
- LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LECUYER, Michelle Lynn. **Dante's Literary Influence in *Dubliners*: James Joyce's Modernist Allegory of Paralysis**. Ames: Iowa State University, 2009. (Graduate Theses and Dissertations. Paper 10625). Disponível em <http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1617&context=etd>. Acesso em 21 de fevereiro de 2015. (Dissertação de Mestrado).
- LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: *História e Memória*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. PP. 419-476.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, Georg. Parte I de **A teoria do romance**. Trad: José M. M. de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MAGRIS, Cláudio. **O romance é concebível sem o mundo moderno?** In: MORETTI, Franco (org.) *A cultura do romance*. Trad: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária – Enunciação, escritor, sociedade**. Trad: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MANDEL, Jerome. **The Structure of "Araby"**. In: *Modern Language Studies*, Vol. 15, nº 4, Fifteenth Anniversary Issue (Autumn, 1985). Pp. 48-54. Acesso através de JSTOR em 19 de fevereiro de 2015.
- MARTIN, Wallace. **Recent Theories of Narrative**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- McGAHERN, John. **Dubliners**. In: *The Canadian Journal of Irish Studies*. Vol. 17. Nº 1, Special Issue on John McGahern (Jul., 1991), pp. 31-37. Acesso através de JSTOR em 24 de abril de 2015.
- MORETTI, Franco. **O século sério – o romance europeu do Oitocentos**. In: *Novos Estudos: CEBRAP*. Nº 65, março de 2003, pp. 3-33.
- O'BRIEN, Edna. **James Joyce**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin. **A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos**. Santa Maria: UFSM, 2008 (Tese de Doutorado).
- ORR, John. **The Making of the Twentieth-Century Novel – Lawrence, Joyce, Faulkner and Beyond**. Hong Kong: The Macmillan Press, 1989.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PECORA, Vincent P. **“The Dead” and the Generosity of the Word**. In: *PMLA*, Vol. 101, Nº 2 (Mar., 1986), pp. 233-245. Acesso através de JSTOR em 10 de março de 2015.

PIERCE, David. **James Joyce’s Ireland**. New Haven and London: Yale University Press, 1992.

PITTA, Maurício Fernando. **Questões estéticas em James Joyce e Tomás de Aquino**. Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET – Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei. Ano IX. Nº VIII. Págs. 93-102, Janeiro a dezembro 2013.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos. Rio de Janeiro. vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível – Estética e Política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental. Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Milton. **Anotações sobre sexo no Ulysses de Joyce**. In: *Sul 21*, publicado em 2 de outubro de 2012. Disponível em: <http://miltonribeiro.sul21.com.br/2012/10/02/anotacoes-sobre-sexo-no-ulisses-de-joyce-primeira-parte-de-tres-quatro-ou-mais-totalmente-reformado/>. Acesso em 5 de fevereiro de 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad: Alain François (et al). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: *Texto/Contexto*. 4ª Ed. São Paulo, Perspectiva, 1969.

VALENTE, Francesca. **Joyce’s Dubliners as Epiphanies**, 2003. Disponível em: HTTP://www.themodernword.com/joyce/paper_valente.html Acesso em 26 de janeiro, 2015.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A literatura como espelho da nação**. Estudos Históricos, RJ, v.1, nº 2, pp. 239-263, 1988. Disponível em www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB.

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

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEST, Michael. **Old Cotter and the enigma of Joyce’s “The Sisters”**. In: *Modern Philology*, Vol. 67, nº 4 (maio de 1970), págs. 370-372. The University of Chicago Press. Acesso através de JSTOR em 28 de janeiro de 2015.