

JAMES JOYCE E O ROMANCE DE FORMAÇÃO: *UM RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i27p61-76>

Flavio Quintale

Universidade de Aachen (Alemanha)

RESUMO

Trata-se de uma interpretação de *Um retrato do artista quando jovem*, de James Joyce a partir da ideia de Bildungs- e Künstlerroman. Faz-se uma breve discussão sobre o conceito de “romance de formação” levantando elementos do romance joyceano que demonstram sua afinidade com esse gênero iniciado por Goethe. Aborda o rompimento do jovem artista com a família, a pátria e a religião, sua conversão à arte e os princípios que o nortearão.

ABSTRACT

This article presents an interpretation of James Joyce's A portrait of the artist as a young man based on the idea of Bildungs- and Künstlerroman. A short discussion about the concept of "apprenticeship novel" is exposed, trying to point out elements from Joyce's novel that demonstrates its affinities with this literary genre pioneered by Goethe. It shows the young artist breakup with family, country and religion, his conversion to art and the principles that will guide him.

PALAVRAS-CHAVE:

James Joyce;
Um Retrato do Artista Quando Jovem;
Künstlerroman;
Bildungsroman;
Romance do século XX.

KEYWORDS:

James Joyce;
A portrait of the artist as a young man;
Künstlerroman;
Bildungsroman;
Twenty Century Novel.

“Nunca se anunciou um novo evangelho sobre a terra sem que o mundo recorresse imediatamente às velhas profecias”.

Jens Peter Jacobsen. *Niels Lyhne*.

A ideia de *Bildungsroman*¹ iniciada por Goethe ganhou variações ao longo do tempo. Uma delas foi o *Künstlerroman* ou *Romance do artista*. O *Bildungsroman* de Goethe é apresentado em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*² quando o protagonista Wilhelm enuncia: *Instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância*³. Instruir-se a si mesmo, “auto-formar-se”, *sich auszubilden*, é a busca de Wilhelm. Sua formação, ainda que interior, é para a vida exterior, para a ação. Lembra Lukács que o momento de transição para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente no afastamento dessa pura interioridade (*Bela Alma*), que Goethe condena como vazia e abstrata, como também Hegel mais tarde em sua *Fenomenologia do Espírito*. É certo que essa crítica à canonista é levada a cabo por Goethe com acentos muito leves e sutis⁴. Isso se confirma na *Carta de Aprendizado*:

Longa é a arte, breve a vida, difícil o juízo, fugaz a ocasião. Agir é fácil, difícil é pensar; incômodo é agir de acordo com o pensamento. [...] As palavras são boas, mas não são o melhor. O melhor não se manifesta pelas palavras. O espírito, pelo qual agimos, é o que há de mais elevado. Só o espírito compreende e representa a ação [...] O ensinamento do verdadeiro artista abre o espírito, pois onde faltam as palavras, fala a ação⁵.

¹ Para um estudo mais aprofundado do *Bildungsroman* ver o ensaio “Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*”, de Flavio Quintale (In: *Revista Pandaemonium Germanicum*, n. 9, 2005) e *O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura*, de Wilma Patricia Maas.

² GOETHE, J.W. *Wilhelm Meister Lehrjahre*. In: *Werke*. (Hamburger Ausgabe, Band VII). München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

³ GOETHE, J.W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 286. *mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht*.

⁴ LUKÁCS, Georg. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 602.

⁵ GOETHE, J.W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 482. Citação original: *Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, Denken schwer; nach dem Gedanken handeln unbequem. [...] Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist*,

O verdadeiro ensinamento não é autocontemplação, mas o agir no mundo. O artista é o homem da práxis, o agir na natureza e no mundo para a formação e o conhecimento de si mesmo e de toda a humanidade, *a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade*,⁶ lembra Lukács. A ação é que cria, recria e move o mundo e não a palavra. A mensagem humanista resume-se na ideia de que *No princípio era a Ação e não o Verbo*.

A formação no romance de Goethe reside nessa tentativa de conciliação entre espírito e matéria. Não se nega a busca da interioridade no processo de formação humanista, mas claramente se acentua a atividade do homem na sociedade, como sujeito da história. Promoveria, assim, a fusão da ideia hegeliana do absoluto que toma *consciência de si* através da reflexão subjetiva interior com a filosofia da *práxis* marxista, voltada para a esfera da ação. Entre o caminho do conhecimento reflexivo e da ação, se apresenta como mediadora da formação, a *Bildung*.

Assim, mais que uma formação nos princípios humanistas presentes no *Bildungsroman*, no *Künstlerroman* o aprendiz ou aluno é um artista potencial que desenvolve, ao longo da narrativa, as concepções artísticas que moldarão sua arte. No *Künstlerroman*, contudo, o enfoque se dá no indivíduo acima da média que se tornará um gênio artístico, não importa se da literatura, da música ou da pintura. Esse indivíduo excepcional é o jovem artista que está em fase de formação. No dicionário de literatura Metzler lê-se que no *Künstlerroman* e na *Künstlernovelle*, *trata-se do destino e da criação do artista*. Ursula Mahlendorf, ao elencar as características fundamentais do *Künstlerroman*, complementa:

A *Künstlernovelle* e o *Künstlerroman* contém a criação de uma obra de arte como o evento central de seu enredo. Baseado na obra criativa e na psicologia de um escultor, pintor, poeta ou músico fictício, as “histórias de artistas” fascinaram os autores e os leitores alemães continuamente desde os românticos do início do século XIX...Eles normalmente lidam com artistas imaginários ou de pouca expressão; e seus enredos são de acordo com a visão pessoal do escritor sobre o sentido da existência artística e das origens das conquistas artísticas...Durante sua formação, o futuro artista pode preferir um meio específico, uma forma de arte ou

aus dem wir handeln, ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. [...] Des echten Künstlers Lehre schließt den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die Tat.

⁶ Georg LÚKACS. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* / Anexo, p. 600.

modalidade de sentido...Nas histórias sobre artistas, os escritores tendem a usar o herói para retratar suas próprias lutas com a criação⁷.

Assim como o *Bildungsroman*, o *Künstlerroman* é um produto tipicamente alemão⁸. Daí a grande facilidade de encontrar histórias de artistas na tradição de língua alemã. Entretanto, isso evidentemente não exclui as outras tradições, que embora em menor frequência, também possuem histórias de artistas como *Um Retrato do Artista Quando Jovem*. Esse futuro artista luta com a própria arte, assim como o autor luta com a própria criação artística que se propõe a fazer. Nesse processo, continua Ursula Mahlendorf, *sua vida é uma transição, podemos observar a intrusão de uma nova dimensão na vida do artista, um distúrbio de seu equilíbrio, uma ruptura das fronteiras do ego, uma experiência de crise subjetiva que desencadeia uma sequência de eventos para a produção da obra. O protagonista, frequentemente, vive distante de casa, em trânsito, em uma viagem*⁹. Em *Um Retrato do Artista Quando Jovem* há a intrusão de uma “nova dimensão”: a entrada no colégio. O aluno protagonista, que sofre uma crise e busca sua identidade, além de estar sendo formado para a vida, desenvolve os princípios que nortearão sua formação como artista, afastado do lar.

Um Retrato do Artista Quando Jovem

Para se identificar a relação desse romance de Joyce com o *Bildungsroman* é importante lembrar que o narrador de *Um retrato* diz que Stephen *estava destinado a aprender sua própria sabedoria separado dos outros ou a aprender sozinho a sabedoria dos outros, errando por entre as ciladas do mundo*¹⁰. Stephen estava destinado a adquirir sabedoria aprendendo

⁷ MAHLENDORF, Ursula R. *The Wellsprings of Literary Creation*. Columbia, Camden House, 1985, p. xiii –xv. *A Künstlernovelle and Künstlerroman contains the creation of a work of art as central event of its plot. Based on the creative work and psychology of a fictitious sculptor, painter, poet or musician, “artist stories” have fascinated German authors and readers continuously since the Romantics of the early 19th century... They usually deal with imaginary or little-known artists and their plot accords with the writer’s personal vision of the meaning of artistic existence and the origins of artistic achievement...In the course of development, the future artist may come to prefer a specific medium, art form, or sense modality...In fiction about artists, writers tend to use the hero to portray aspects of their own creative struggle.*

⁸ Sobre o tema ver *Romance de Formação em Perspectiva Histórica (O Tambor de Lata de Günter Grass) e Representações Literárias da Escola de Marcus V. Mazzari*.

⁹ Ursula MAHLENDORF. *The Wellsprings of Literary Creation*. p, 188. *His life is in transition, we can observe the intrusion of a new dimension into the life of the artist, a disturbance of his equilibrium, a disruption of ego boundaries, a subjective crisis experience that triggers the chain of events related to the production of work. The protagonist is often away from home, on the move, on a journey.*

¹⁰ JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. In: James Joyce Reader. London, Penguin Books, 1993, p. 423. *He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world.*

sozinho ou, então, com os outros, nas armadilhas do mundo. Esse pensamento aparentemente sem pretensão é um dos principais fios condutores de *Um retrato*. O romance contará a formação do artista que rompe com seu passado e aposta no futuro. O artista peregrino da sabedoria vai em busca do conhecimento de si mesmo.

A própria forma do romance já sugere isso. O romance inicia-se como um conto de fadas, *Era uma vez e foi muito bom dessa vez*¹¹ e termina em forma de diário quando, comenta Caetano Galindo, *Dedalus se julga maduro e, portanto, dispensa um narrador*¹². O Stephen da infância é ingênuo e passivo. Sua formação é extremamente dependente do exterior. Já no final, tendo vivido o bastante para completar sua formação, o diário lhe é suficiente. A própria vivência e o próprio eu já se bastam. É como se Stephen passasse de criatura a criador. Para Weldon Thornton, considerar *Um retrato* como um exemplo de *Bildungsroman* é fundamental não só devido a origem e o desenvolvimento do *Bildungsroman* que pode clarear certos temas relevantes “antimodernos” da literatura moderna, mas também porque “*Um retrato*” preenche tão maravilhosamente bem certas potencialidades do gênero.¹³ Karl Ove Knausgård diz que se trata talvez do melhor exemplo do gênero na literatura de língua inglesa¹⁴. Harry Levin¹⁵ vai além. Sustenta que a obra poder ser entendida, em larga escala, não só como *Bildungsroman*, mas também, e mais propriamente, como *Künstlerroman* no sentido de que é um romance de formação do artista:

O tema desse romance de Joyce é a formação do caráter; seu parceiro habitual é o aprendizado ou a educação; e isso o enquadra na categoria que foi distinguida, pelo menos pela crítica alemã, como *Bildungsroman*. O romance de desenvolvimento ou formação, quando confinado à esfera profissional do romancista, torna-se romance do artista, um *Künstlerroman*. Wilhelm Meister de Goethe, *Vie d’Henri Bulard* de Stendhal e *Way of All Flesh* de Butler sugerem amplamente as potencialidades da forma¹⁶.

Esta citação e todas as outras de *A portrait...* serão indicadas conforme a edição referida na bibliografia. A tradução usada é de Caetano W. Galindo. As próximas citações do romance serão indicadas como PA por serem baseadas no texto original.

¹¹ PA, p.245. *Once upon a time and a very good time it was.*

¹² Caetano GALINDO. *Nota do tradutor*. In: JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 7.

¹³ Weldon THORNTON. *The Antimodernism of Joyce’s Portrait of the Artist as a Young Man*, p.65. *Both because the origin and development of the Bildungsroman can clarify certain relevant “antimodern” themes of modern literature, and because Portrait so wonderfully fulfills certain potentialities of the genre*

¹⁴Karl Ove KNAUSGÅRD. *O longo caminho de volta*. In: JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 12.

¹⁵ LEVIN, Harry. James Joyce. New York: New Directions Book, 1960.

¹⁶ LEVIN, Harry. James Joyce. New York: New Directions Book, 1960, p. 41. *The theme of his novel is the formation of character; its habitual pattern is that of apprenticeship or education; and it falls into that*

De qualquer maneira, *Um retrato* pode ser apreendido como um romance de formação ou, mais especificamente, como romance de formação do artista um *Bildungsroman des Künstlers*.

A obra é plena de antecipações. Na parte inicial do primeiro capítulo, mais especificamente nas duas páginas introdutórias, já se antecipa o *leitmotiv* do romance. Contudo, a percepção dessa antecipação só é possível com um *close reading*. Logo no primeiro parágrafo, aparentemente desprezioso, tem-se: *Era uma vez, e foi muito bom dessa vez que a vaquinha mumu veio descendo a rua e não é que essa vaquinha mumu que vinha descendo a rua me encontra um menino bem fofo chamado “bebê tuckoo”*¹⁷. A linguagem é tendenciosamente oral, e a abertura, como nos contos de fada, *Era uma vez*, indica o ambiente da infância que moldará o futuro artista. Logo depois, uma passagem que nos propicia duas interpretações nada excludentes: primeiramente, como ironia, deboche, aos contos de fadas, *e como era bom esse tempo*, quebrando o ritmo característico de um conto de fadas; a seguir, como nostalgia da infância, como um momento de felicidade na vida do artista. A palavra *tuckoo* é um neologismo com importante valor simbólico. O tradutor José Geraldo Vieira optou por *Pequerrucho Fuça-Fuça* e Caetano W. Galindo por *Pitoco*. Manteremos *bebê tuckoo* para explorar sua simbologia. Para interpretarmos o sentido de *tuckoo*, podemos pensar em *tuck*, que equivale a embrulhar, dobrar. Dessa maneira o garoto “embrulhado”, preso, será encontrado pela *moocow* para ser libertado; ou ainda *tuckin*, gíria do inglês irlandês: festa, banquete. De qualquer maneira, o bebê tuckoo é o pequeno Stephen, já que dois parágrafos depois diz o narrador: *Ele era o bebê tuckoo*¹⁸. O fato apresentado figura o encontro da *moocow* com o *nice’s little boy, baby tuckoo*, o próprio Stephen Dedalus, que mais tarde será o *Bous Stephenoumenos*. Aqui identificamos duas interpretações sobre a *moocow*. A primeira baseia-se no folclore irlandês, *a vaca sobrenatural (branca) pega crianças e as levam para um reino insular onde elas são aliviadas do trivial controle e das dependências da infância e magicamente instruídas como heróis*

category which has been distinguished, by German criticism at least, as the Bildungsroman. The novel of development, when it confines itself to the professional sphere of the novelist, becomes a novel of the artist, a Künstlerroman. Goethe’s Wilhelm Meister, Stendhal’s Vie d’Henri Brulard, and Butler’s Way of All Flesh amply suggest the potentialities of the form

¹⁷ P.A, p. 245. *Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nice’s little boy named baby tuckoo....*

¹⁸ P.A, p. 245. *He was baby tuckoo.*

antes de voltarem para seus pais surpreendidos e para a comunidade¹⁹, comenta Don Gifford. Assim, o pequeno Stephen é “magicamente” instruído na infância pela *moocow*. Através dela o artista é aliviado de suas dependências e do controle de todos para criar. Quando crescer irá deixar seus pais surpreendidos e será o novo herói de seu povo, o novo messias de sua raça. A segunda relaciona-se com a mitologia grega. A *moocow* associa-se à Pasífae. Como se sabe, Dédalo construiu o labirinto onde foi encarcerado o Minotauro pelo rei Minos. Dédalo também será enviado ao labirinto por revelar à Ariadne a artemanha (o novilho de fio) de Teseu para sair do labirinto. Pasífae, mulher de Minos, apaixonou-se por um touro. Não conseguindo controlar sua paixão, pediu conselho ao artista Dédalo. Ele fabricou um simulacro. Uma vaca oca de carne e osso para enganar o touro. Pasífae entrou no simulacro e a cópula foi efetuada. Da união nasce o Minotauro. Dédalo é também condenado ao labirinto por cumplicidade. Pasífae, detentora de dotes de feiticeira, retribui a ajuda auxiliando Dédalo na fuga do labirinto.

Desse modo, a *moocow*, Pasífae, encontra o *baby tuckoo*, Dedalus. A primeira é cúmplice da fuga de Dédalo do labirinto, o segundo, cúmplice do sensualismo desregrado de Pasífae. A *moocow* é, ao mesmo tempo, símbolo do amor carnal e da sabedoria mágica. Instrui Stephen Dedalus intelectual e sensualmente. Ao longo do romance, Stephen fugirá de seu labirinto: a consciência católica e a libertação do corpo pelo pecado. Stephen revoltar-se-á, também intelectual e sexualmente, contra os dogmas católicos. O simbolismo da *moocow* identifica-se com Pasífae e a vaca do folclore irlandês, e as duas relações não se excluem, pelo contrário, se complementam.

Fuga do labirinto

Toda a formação escolar de James Joyce foi guiada por Jesuítas; primeiro no internato *Clongowes Wood College*, no condado de Kildare; depois no *Belvedere College*, em Dublin, e finalmente no *University College*, a Universidade Católica local²⁰. Toda a sua vida e obras foram marcadas pela guerra espiritual contra a religião, a família e o país que o educou. Em *Um retrato* isso aparece claramente. J. I. M. Stewart comenta que *Um Retrato do Artista quando jovem, essencialmente a história da própria ruptura de Joyce com a igreja católica e da descoberta de sua verdadeira vocação, foi publicado em 1916, terminando um processo de gestação*

¹⁹ Don GIFFORD. *Joyce Annotated*, p. 131. *The supernatural (white) cow take children across to an island realm where they are relieved of the petty restrains and dependencies of childhood and magically schooled as heroes before they are returned to their astonished parents and community.*

²⁰ Sobre o tema ver *Joyce among the Jesuits* de Kevin Sullivan.

que durou muitos anos ²¹. De fato, o romance foi escrito em dez anos. No final da obra o próprio autor revela que o começou a escrever no ano de 1904, em Dublin, terminando-o dez anos depois em Trieste. O romance ilustra o desenvolvimento do artista dos 6 aos 22 anos. Período que corresponde aos anos de estudo de Joyce, desde o primeiro colégio Clongowes até a University College.

O pequeno Stephen terá formação católica em Clongowes. Seu caráter e personalidade são moldados pela doutrina ensinada pelos jesuítas. Seu primeiro vacilo na fé é a descoberta da sensualidade. *É estabelecida na mente de Stephen uma associação simbólica entre arte e sexo, e essa revelação precoce o ajuda a decidir seu conflito posterior entre arte e religião*²², observa Harry Levin. A primeira substituição é a da devoção à virgem Maria pela musa, uma moça comum.

O primeiro momento de substituição do culto à virgem Maria para o culto a uma moça comum dá-se já no primeiro capítulo. *Eileen tinha as mãos brancas, longas, finas e macias porque era uma garota. Eram como o marfim; somente macias. Esse era o significado de Torre de Marfim, mas os protestantes não conseguiam entender isso e ficavam tirando sarro* ²³. As mãos de Eileen são como marfim. Uma das denominações dadas à virgem Maria pelos católicos é justamente *Torre de Marfim*. Depois, Stephen mesmo diz *Torre de Marfim* não se referindo à virgem Maria, mas a Eileen. Além disso, o jovem sugere a incompreensão dos protestantes que debocham da devoção à Maria porque não entenderam o verdadeiro sentido da expressão *Torre de Marfim*, ou seja, Eileen. A passagem, ambígua, mostra ao mesmo tempo um tom crítico e de sátira com relação aos protestantes, típico de Joyce, e ao mesmo tempo a profanação do culto à virgem Maria, culto que transfere à garota das mãos de marfim.

Terminado o período escolar em Clongowes, Stephen volta para casa para passar as férias. O garoto não irá resistir às tentações. Sua primeira queda será através da perda da castidade, a revolta do corpo contra as doutrinas ensinadas pelos jesuítas.

²¹ J.I.M. STEWART. *A portrait of the artist as a young man*. In: William M. SCHUTTE. *Twentieth Century Interpretations of A portrait of the artist as a young man*, p. 21. *A Portrait of the Artist as a Young Man, essentially the story of Joyce's own break with the Catholic Church and discovery of his true vocation, was published in 1916, at the end of a process of gestation covering many years*

²² LEVIN, Harry. James Joyce. New York: New Directions Book, 1960, p. 57. *In Stephen's mind a symbolic association between art and sex is established, and that precocious revelation helps him to decide his later conflict between art and religion*

²³ PA. p. 286. *Eileen had long thin cool white hands too because she was a girl. They were like ivory; only soft. That was the meaning of Tower of Ivory but Protestants could not understand it and made fun of it.*

Queria encontrar no mundo real a imagem insubstancial que sua alma contemplava com tanta constância. Não sabia onde procurar, nem como, mas uma premonição que o impulsionava lhe dizia que esta imagem, sem qualquer ato declarado de sua parte, acabaria por encontrá-lo. Eles se encontrariam silenciosamente como se já se conhecessem e tivessem combinado, talvez diante de um dos portões ou em algum lugar mais secreto. Estariam sós, cercados por trevas e silêncio: e naquele momento de supremo carinho ele seria transfigurado. [...] Fraqueza e timidez e inexperiência o abandonariam naquele momento mágico²⁴. [...] de jardim em jardim em busca de Mercedes²⁵.

O jardim que Stephen procura é o das delícias, tomado aqui no sentido de prazer sexual. Passado o período infanto-juvenil, Stephen transfere-se de escola, mas continua com os jesuítas. Belvedere College será onde o jovem passará sua adolescência dos 13 aos 16 anos provavelmente. Nesse ínterim que sinaliza a mudança de colégio, Stephen está em férias. É quando o jovem estudante terá a sua iniciação sexual, primeiro sintoma de sua futura apostasia. Ele já não se importava mais em viver em pecado: *pouco se lhe dava estar em pecado mortal, que sua vida tivesse passado a ser uma colcha de subterfúgios e falsidades*²⁶. Stephen dirige-se então à rua de prostituição, *red light district*, e inicia sua vida sexual. No entanto, Stephen fica perturbado com o seu estado de pecado e teme as punições do inferno. *Tinha pecado mortalmente não uma, mas várias vezes, e sabia que, por mais que corresse o risco da danação eterna apenas por causa do primeiro pecado, cada pecado seguinte multiplicava sua culpa e seu castigo*²⁷. Palavras do Padre Arnall no retiro espiritual onde se aplicam os *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola ressoam e perturbam a mente do jovem artista:

Como, por ordem de Deus, o fogo da fornalha da Babilônia perdeu o calor mas não a luz, assim, por ordem de Deus, o fogo do inferno, ainda que mantendo a intensidade de seu calor, arde eternamente no escuro. É uma

²⁴ PA. p. 311. *He wanted to meet in the real world the unsubstantial image which his soul so constantly beheld. He did not know where to seek it or how: but a premonition which led him or told him that this image would, without any overt act of his, encounter him. They would meet quietly as if they had known each other and had made their trust, perhaps at one of the gates or in some more secret place. They would be alone, surrounded by darkness and silence: and in that moment of supreme tenderness he would be transfigured.[...] Weakness and timidity and inexperience would fall from him in that magic moment.* Sobre a relação entre Mercedes de Stephen e a personagem do romance *O Conde de Monte Cristo* de Alexandre Dumas ver a dissertação de mestrado *A revolta luciferina* de Flavio Quintale Neto.

²⁵ PA. p. 313. *garden to garden in search of Mercedes*

²⁶ PA. p. 350. *He cared little that he was in mortal sin, that his life had grown to be a tissue of subterfuge and falsehood.*

²⁷ PA. p. 355. *He had sinned mortally not once but many times and he knew that, while he stood in danger of eternal damnation for the first sin alone, by every succeeding sin he multiplied his guilt and his punishment.*

tempestade infinita de trevas, chamas negras e fumaça negra do enxofre em chamas, entre as quais os corpos se empilham sem nem uma réstia de ar. De todas as pragas com que foi amaldiçoada a terra dos Faraós apenas uma, a das trevas, foi chamada de horrível. Que nome, então, podemos dar às trevas do inferno que não hão de durar apenas três dias, mas toda a eternidade? ²⁸ [...] O enxofre, também, que arde ali em quantidades tão prodigiosas, toma todo o inferno com seu fedor intolerável; e os corpos dos próprios condenados exalam um odor tão pestilento que, como diz são Boaventura, um único deles bastaria para contaminar o mundo todo. O próprio ar deste nosso mundo, elemento tão puro, torna-se fétido e impossível de respirar quando fica tanto tempo fechado. Considerai então o que deve ser o fedor do ar do inferno. Imaginai que um cadáver nojento e pútrido ficou apodrecendo e se decompondo na cova, massa gelatinosa de líquida degradação. Imaginai esse cadáver jogado às chamas, devorado pelo fogo do enxofre ardente e soltando densa fumaça asfixiante de decomposição nauseabunda e repulsiva. E então imaginai tal fedor repugnante multiplicado por um milhão e novamente multiplicado por um milhão pelos milhões de milhões de fétidas carcassas amontoadas na escuridão fedorenta, imenso fungo humano que apodrece. Imaginai isso tudo, e tereis alguma ideia do horror que é o fedor do inferno. ²⁹.

O inferno, nas palavras do padre, é a pior punição que o homem pode receber. Sua descrição é terrível e gera o medo e o temor que perturba Stephen. Queima sem iluminar, cheira mal e não deixa nem um mínimo de espaço para se acomodar para respirar. É pior que todas as maldições do Egito, que viveu nas trevas por três dias como é narrado no Êxodo, pois as trevas são eternas. Na retórica do Padre Arnall, os jovens, em não se preocupando com a salvação da própria alma, sofrerão o terror do inferno. Mas o discurso não tem efeito. A resposta

²⁸ P.A. , p.374. *As, at the command of God, the fire of Babylonian furnace lost its heat but not its light so, at the command of God, the fire of hell, while retaining the intensity of its heat, burns eternally in darkness. It is a never-ending storm of darkness, dark flames and dark smoke of burning brimstone, amid which the bodies are heaped one upon another without even a glimpse of air. Of all the plagues with which the land of Pharaohs was smitten one plague alone, that of darkness, was called horrible. What name, then, shall we give to the darkness of hell which is to last not three days alone but for all eternity?*

²⁹ P.A. , p.374-375. *The brimstone too which burns there in such prodigious quantity fills all hell with its intolerable stench; and the bodies of the damned themselves exhale such a pestilential odour that as saint Bonaventure says, one of them alone would suffice to infect the whole world. The very air of this world, that pure element, becomes foul and unbreathable when it has been long enclosed. Consider then what must be the foulness of the air of hell. Imagine some foul and putrid corpse that has lain rotting and decomposing in the grave, a jellylike mass of liquid corruption. Imagine such a corpse a prey to flames, devoured by the fire of burning brimstone and giving off dense choking fumes of nauseous loathsome decomposition. And then imagine this sickening stench, multiplied a millionfold and millionfold again from the millions upon millions of fetid carcasses massed together in the reeking darkness, a huge and rotting human fungus. Imagine all this and you will have some idea of the horror of the stench of hell*

de Stephen não deixa dúvida. É a mesma de Lúcifer: *non serviam*, – não servirei³⁰.

A arte como nova religião

A servidão passa a ser à arte. Sua conversão é à beleza. O resultado é a constituição de uma poética que fundamente sua produção literária, *the priest of imagination*. O sacerdote da imaginação é chamado para outra vocação, *venha aqui, Dédalos! Bous Stephanoumenos!*³¹. O *Baby-tuckoo* do início agora é *Bous Stephanoumenos*. Em grego *Bous* significa boi. Stephen será a oferenda do sacrifício, como faziam os judeus do Antigo Testamento. *Bous Stephanoumenos* é o aluno de alma-boi. Isso indica uma clara referência a Tomás de Aquino, conhecido como o boi mudo da Sicília. Stephen Dedalus é o novo doutor angélico às avessas.

A poética do jovem artista é baseada fundamentalmente, mas não apenas, em Tomás de Aquino, Gabriele D'Annunzio e Gustave Flaubert. O primeiro lhe dá fundamentação metafísica, o segundo, estética, e o terceiro, a forma.

O aristotelismo tomista está enraizado em Stephen. *Ele perdeu a fé, mas permaneceu fiel ao sistema ortodoxo*³², contudo comenta Umberto Eco, *é de se perguntar quanto o escolasticismo do jovem Joyce seja substancial e quanto não seja aparente (menos formal, portanto), simplesmente devido ao gosto malicioso da contaminação, ou ainda à tentativa de contrabandear ideias revolucionárias sob o manto do Doutor Angélico*³³. Esse “gosto malicioso da contaminação” e o contrabando de “ideias revolucionárias sob o manto do Doutor Angélico” pode ser entendido vendo até que ponto Stephen incorpora a concepção tomista à sua estética.

*Para a beleza requere-se o seguinte, expõe Tomás de Aquino, primeiro, a integridade ou perfeição, pois o inacabado, por ser inacabado, é feio. Também se requere a devida proporção ou harmonia. Por último, precisa-se da claridade, daí o que tem nitidez de cor chama-se belo*³⁴. A beleza seria a união da integridade com a proporção e com a clareza – juntas formam a beleza. O belo é aquilo que é acabado, proporcional e claro. Essas três características devem pertencer à unidade intrínseca do objeto, como a

³⁰ P.A., p.371. *non serviam: I will not serve*

³¹ P.A., p. 429. *Come along, Dedalus! Bous Stephanoumenos!*

³² ECO, Umberto. *Le Poetiche di Joyce*. 3ª ed. Milano: Bompiani, 1994, p. 16. *Egli perdette la sua fede ma rimase fedele al sistema ortodosso*. Ver também de Umberto Eco, *Il Problema Estetico in Tommaso D'Aquino*.

³³ Id., p. 17. *quanto lo scolasticismo del primo Joyce sai sostanziale e quanto non sai apparente (meno, dunque, che formale), semplicemente dovuto al gusto malizioso della contaminazione, o ancora al tentativo di contrabbandare idee rivoluzionarie sotto la cappa del Dottore Angelico*.

³⁴ AQUINO, Tomás de. *Suma de Teologia* (5 vols.). 2 ed. Madrid: BAC, 1994, I, q.39, a8.

Trindade ou Deus-Pai, Filho e Espírito Santo, sendo Um só Ser em três Pessoas distintas. Stephen, ao contrário de Aquino, vê essas características como fases da apreensão ou maneiras de o sujeito representar o objeto. Nisso está a diferença fundamental. Enquanto para Aquino a apreensão é a partir do objeto, para Stephen é a partir do sujeito:

Três coisas são necessárias para a beleza, integridade, harmonia e radiância [...].A primeira fase da apreensão é uma linha delimitadora desenhada em torno do objeto a ser apreendido. Uma imagem estética nos é apresentada ou no espaço ou no tempo. [...]Você a apreende como uma coisa. Você a vê como um todo íntegro. Você aprende a sua integridade. Isso é a integritas. [...] Tendo primeiro sentido que ela é uma coisa você agora sente que ela é uma coisa. Você a apreende como algo complexo, múltiplo, divisível, separável, composto por suas partes, resultado de suas partes e soma delas, harmonioso. Isso é a consonantia. [...] A conotação da palavra – Stephen disse – é algo vaga. Aquino usa um termo que parece ser inexato. Ele me deixou desorientado muito tempo. Você poderia ser levado a pensar que ele tinha em mente o simbolismo ou o idealismo, sendo a suprema qualidade do ser uma luz vinda de algum outro mundo, de cuja ideia a matéria é mera sombra, de cuja realidade ela é simples símbolo. Eu achei que ele podia querer dizer que claritas é a descoberta e a representação artística do propósito divino em qualquer coisa ou uma força ou generalização que faria a imagem estética se universalizar, fazer que brilhasse mais que suas condições próprias. Mas isso é conversa literária. Eu entendo assim. Depois de apreender aquele cesto como uma coisa só e depois o analisar segundo sua forma e o apreender como coisa você faz a única síntese que é lógica e esteticamente permissível. Você vê que ele é o que é e nada mais. A radiância de que ele fala é a quidditas escolástica, a coisidade da coisa. Essa qualidade suprema é sentida pelo artista quando a imagem estética é originalmente concebida em sua imaginação. A mente naquele misterioso instante que Shelley assemelhou lindamente a uma brasa que se apaga.* O instante em que aquela suprema qualidade do belo, a clara radiância da imagem estética, é apreendida de maneira luminosa pela mente que foi detida por sua integridade e fascinada por sua harmonia é a luminosa estase silente do prazer estético, um estado espiritual muito afim à condição cardíaca que o fisiologista italiano Luigi Galvani, empregando uma expressão quase tão linda quanto a de Shelley, chamou de encantamento do coração.³⁵.

³⁵ PA, p. 479-481. *Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance[...] The first phase of apprehension is a bounding line drawn about the object to be apprehended. An esthetic image is presented to us either in space or in time[...] You apprehend it as one thing. You see it as one whole thing. You apprehend its wholeness. That is integritas[...] Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing. You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious. That is consonantia[...] The connotation of the word (claritas), Stephen said, is rather vague. Aquinas uses a term which seems to be inexact. It baffled me for a long time. It would lead you to believe that he had in mind symbolism or idealism, the supreme quality of beauty being a light*

Para Stephen, ao contrário de Tomás de Aquino, *integritas*, *consonantia* e *claritas* seriam três fases distintas e sucessivas de apreensão do belo. Enquanto o *integritas* de Aquino é a obra acabada, completa, para Stephen é a apreensão total da obra por parte do sujeito. Aquino parte do objeto para o sujeito, e Stephen, do sujeito para o objeto. Em Joyce é uma questão puramente espacial, já no tomismo se trata da integridade do ser enquanto uno, ou seja, aquilo que torna o ente um ser em ato. Já com relação ao conceito de *consonantia*, Aquino refere-se à proporção que deve estar presente nas coisas para elas serem belas, entretanto, para Stephen é, simplesmente, a apreensão da coisa como uma composição de partes distintas em harmonia. A propósito do termo *claritas*, a distinção é ainda maior. Aquino refere-se à clareza que deve existir na coisa para ela ser compreendida e ser chamada de bela. Para Stephen, Aquino é impreciso, pois o conceito não teria ficado claro. Assim, para o jovem, a ideia de *claritas* seria simplesmente perceber que a coisa é a própria coisa e não outra. Além disso, Stephen relaciona sua releitura dos conceitos tomistas ao instante do êxtase estético que sente o artista no momento de sua criação. Para tanto, vale-se da comparação feita por Shelley entre o instante misterioso que o poeta capta uma imagem estética e a brasa se extinguindo, *fading coal*. O *integritas*, *consonantia* e *claritas* (que Stephen fala em nome de Aquino) são concebidas por Aquino como qualidades das coisas que a mente vem a conhecer, não como “etapas” no ato de apreensão da mente³⁶, argumenta William Noon. Assim, Joyce apropria-se do termo tomista e o revoluciona incluindo seu conceito de iluminação próximo ao simbolismo e ao idealismo. Joyce rompe com a identidade do ser aristotélico-tomista para introduzir sua própria concepção dialética do ser, tese, antítese e síntese. Aqui Joyce é muito mais hegeliano do que tomista.

from some other world, the idea of which the matter is but the shadow, the reality of which its is but the symbol. I thought he might mean that claritas is the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalisation which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions. But that's literary talk. I understand it so. When you have apprehended that basket as one thing and have then analysed it according to its form and apprehend it as a thing you make the only synthesis which is logically and esthetically permissible. You see that it is that thing which it is and no other thing. The radiance of which he speaks is the scholastic quidditas, the whatness of a thing. This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mystery instant Shelly likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelly's, called the enchantment of the heart.

³⁶ NOON, William T. *Joyce and Aquinas*. New Haven: Yale U.P., 1957, p., 22. *The integritas, consonantia, and claritas (of which Stephen speaks in Aquinas' name) are conceived by Aquinas as qualities of things which the mind comes to know, not as "stages" in the mind's own act of knowing*

De D'Annunzio, Stephen incorpora a ideia de epifania, ou revelação, já tão cara a Percy B. Shelley. Stephen quer explorar a ideia de manifestação da divindade, de revelação, de epifania do fogo. O poeta seria uma espécie de profeta, mensageiro da divindade, que recebe a revelação por meio de um êxtase místico.

No romance *Il fuoco*³⁷ de Gabriele D'Annunzio, ao final do primeiro capítulo, lê-se:

Gloria ao milagre! Um sentimento sobre-humano de poder e de liberdade soprou no coração do jovem como o vento soprou a vela por ele transfigurada. No esplendor púrpuro da vela ele esteve como no esplendor de seu próprio sangue. Parecia-lhe que todo o mistério daquela beleza pedia o ato triunfal. Se for capaz de compreendê-lo. "Criar com alegria!" E o mundo será seu.³⁸

E em *Um retrato*:

Sua alma se erguera da tumba da infância, recusando sua mortalha. Sim! Sim! Sim! Ele criaria altivamente a partir da liberdade e do poder de sua alma, como o grande artífice cujo nome carregava, uma coisa viva, nova e alcandorada e linda, impalpável, imperecível.³⁹

A comparação desses trechos permite depreender que o artista, num momento de êxtase poético, concebe a sua criação como um sopro, ou melhor, como um sopro da divindade, revelador do segredo mais profundo do Belo. Em D'Annunzio o êxtase estético é chama e epifania, em Joyce, a epifania é a sensação que o artista nota quando sua imaginação começa a conceber a imagem estética⁴⁰. A imagem, porém, de "fading coal" usada por Shelley e incorporada por Stephen enfatiza a ideia de revelação, presente no poeta inglês, no sentido do poeta ser um profeta ao receber a revelação da divindade e expressá-la sob a forma de arte. Diz Shelley:

A poesia é, na verdade, algo divino. É, simultaneamente, o centro e a circunferência do conhecimento; é aquilo que compreende toda ciência e

³⁷ D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Fuoco*. Milano: Mondadori, 1996.

³⁸ D'ANNUNZIO, 1996, p.126. *Gloria al Miracolo! Un sentimento sovrumano di potenza e di liberta gonfiò il cuore del giovine come il vento gonfiò la vela per lui transfigurata. Nello splendore purpureo della vela egli stette come nello splendore del suo proprio sangue. Gli parve che tutto il misterio di quella bellezza gli chiedesse l'atto trionfale. Si sentì capace di compierlo. "Creare con gioia!" E il mondo era suo.*

³⁹ PA., p. 431-432. *His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable.*

⁴⁰ECO, Umberto. "Sobre uma noção joyceana". In: *Joyce e romance moderno*. São Paulo: Editora Documentos, 1969, p. 55.

a que toda ciência deve ser referida. É, ao mesmo tempo, a raiz e a flor de todos os outros sistemas de pensamento; é aquilo de onde tudo emerge e que tudo adorna; é aquilo que, maculado, nega o fruto e a semente, e priva o mundo estéril do sustento e da sucessão da árvore da vida [...]. Ninguém pode dizer: “Vou compor poesia”. Nem o maior poeta o pode dizer, pois o espírito em criação é como brasa que vai se apagando e que uma influência invisível, como o vento inconstante, desperta para um brilho transitório; esta força surge de dentro, como a cor de uma flor que murcha e muda à medida que vai crescendo; e a parte consciente da nossa natureza não pode profetizar, quer a sua aproximação quer o seu afastamento[...]. A poesia redime da queda as visitasões da divindade no homem.⁴¹.

Só o poeta seria capaz de obter essa iluminação, essa epifania, e transformá-la em revelação do Belo. Ele é propriamente o profeta, mensageiro da manifestação espiritual da beleza. É a epifania que revelaria a *coisa em si*.

De Flaubert, finalmente, Stephen herda a concepção de forma a dar à arte. O artista, sendo criador, tem de ser como Deus, onipotente, onisciente e onipresente em sua obra. Gustave Flaubert na famosa carta de 18 de março de 1857 endereçada à Mademoiselle Leroyer de Chantepie escreve que *o artista deve estar em sua obra como Deus na criação, invisível, e todo-poderoso; que se sente por toda parte, mas que não se vê*⁴². A influência de Flaubert em Stephen é clara quando diz que *o artista, como o Deus da criação, permanece no interior, ou atrás, ou para além, ou acima da sua obra, invisível, subtilizado, evaporado da existência, indiferente, entregue à limpeza das unhas*⁴³. A ideia do artista como criador, brincando de Deus, insere-se na tradição poeta-profeta divino, porta-voz da religião “arte”. Sacerdote da palavra divina.

Estabelecidos os princípios fundamentais de sua arte, o jovem escritor, Dédalo, já está pronto para alçar voo e deixar família, pátria e fé: *Não continuarei a servir aquilo em que já não acredito, meu lar, minha pátria*

⁴¹ P.B.SHELLEY. *A Defence of Poetry*. In: *Poems and Prose*, p. 273-275. *Poetry is indeed something divine. It is at once the centre and circumference of knowledge; it is that which comprehends all science, and that to which all science must be referred. It is at the same time the root and blossom of all other systems of thought; it is that from which all spring, and that which adorns all; and that which if blighted denies the fruit and seed, and withholds from the barren world the nourishment and succession of the scions of the tree of life. [...] A man cannot say, I will compose poetry. The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our nature are unprophetic either of its approach or its departure.[...] Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in Man*

⁴² Gustave FLAUBERT. *Correspondance*, p. 324. *L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible, et tout-puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas*

⁴³ PA., p. 483. *The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.*

*ou minha religião. E tratarei de exprimir-me em algum modo de vida ou de arte tão livremente como possa, tão plenamente como possa, usando para minha defesa as únicas armas que me permito usar: silêncio, exílio e astúcia*⁴⁴. A primeira etapa da sua formação de artista está concluída. O que segue já é *Ulysses*.

Flávio Quintale é tradutor literário, doutor em Teoria Literária Literatura Comparada pela USP e pela Universität Konstanz. Foi professor de literatura comparada na Universidade de Aachen (Alemanha), entre outras. *As palavras não são deste mundo* de Hugo von Hofmannsthal, *Reflexões sobre o nacional-socialismo* de Robert Musil, *Memórias de um editor* de Kurt Wolff e *Ocidente sem Utopia* de Massimo Cacciari, são algumas de suas traduções.

⁴⁴ PA., p. 519. *I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile and cunning*