

Isabella Alessandra Cortada Roberto

PAISAGENS SIMBÓLICAS EM *DUBLINERS* DE JAMES JOYCE:
ALGUMAS INTERSECÇÕES COM A PINTURA DE J. M. W. TURNER

FLUP

Porto, 2005

Isabella Alessandra Cortada Roberto

PAISAGENS SIMBÓLICAS EM *DUBLINERS* DE JAMES JOYCE:
ALGUMAS INTERSECÇÕES COM A PINTURA DE W. J. M. TURNER

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos (Literatura Inglesa Moderna)

Apresentada à Faculdade de Letras

Da Universidade do Porto

Orientador

Professor Doutor Gualter Cunha

Porto, 2005

Gostaria de manifestar o meu apreço e reconhecimento ao Professor Doutor Gualter Cunha pelo interesse e disponibilidade demonstrados ao longo da orientação do presente trabalho e, sobretudo, pela análise atenta, pelo rigor científico e metodológico e pelas inestimáveis sugestões críticas que viabilizaram a concretização bem sucedida da tarefa inicialmente proposta.

A todos os professores do Curso de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos pelos valiosos contributos científicos e pela motivação intelectual: Professor Doutor Carlos Azevedo, Prof. Doutora Maria João Pires, e em especial: à Prof. Doutora Filomena Vasconcelos pela generosa disponibilidade e atenção concedidas às minhas solicitações e pelos conselhos criteriosos; à Prof. Doutora Fátima Vieira pelo estímulo e confiança que, desde sempre, em mim depositou – o seu incentivo (e exemplo!) foi essencial para o desenhar de pequenas utopias diárias, que gradualmente se materializaram na presente tese.

A todos os que, de alguma maneira, me acompanharam e me ampararam nesta jornada iniciática de três longos anos!

À minha Mãe, por tudo e muito mais...

À memória de meu Avô, por tudo o que foi e o *bocadinho* que eu hoje sou...

Finalmente, este trabalho é dedicado a quem, desde o início, levantou voo comigo:

À memória da Anabela, Amiga de sempre, sempre presente...

«O que importa não é a vida eterna, é a eterna vivacidade.»

(Nietzsche)

«To the students in the school
from which we will never graduate»

John Cage

TÁBUA DE MATÉRIAS

PREFÁCIO.....	V
CRONOLOGIA / JOYCE.....	VIII
CRONOLOGIA / TURNER.....	XIII
LISTA DE ABREVIATURAS.....	XVI
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO UM	
Arte e Criação Artística – Conceptualização Teórica	
I – A Arte como Objecto Semiótico.....	13
II – Perspectiva Psicanalítica.....	20
CAPÍTULO DOIS	
Arte e Estética em Turner e Joyce: Pontos de Ruptura com a Normalidade	
I – Turner ou o Esplendor do Espaço: O Realista que foi contra a Maré.....	27
II – Joyce à <i>Margem</i> : Reequacionando o Modernismo.....	32
III – A Narratividade de Imagens ou a Nova Linguagem Plástica na Viragem do Século.....	39
CAPÍTULO TRÊS	
<i>Dubliners</i> e Paralisia Moral: Prolegómenos a uma Abordagem Psico- -Semiótica.....	
	46
CAPÍTULO QUATRO	
A Paisagem Joyceana em <i>Dubliners</i> e a Paisagem Turneriana: Intersecções Simbólicas do Real	
I – “The Sisters” / <i>The Sun Setting among dark Clouds</i> – O Intertexto da Luz e da Sombra.....	62
II – “Eveline” / <i>Crossing the Brook</i> – O Contraponto da Fé e da Razão.....	84
III – “The Dead” / <i>Snowstorm</i> – O Fechar de um Ciclo.....	98
REFLEXÃO FINAL.....	116
NOTAS FINAIS.....	125
GRAVURAS.....	129
BIBLIOGRAFIA.....	133

PREFÁCIO

Ler Joyce implica um esforço contínuo de transformação dos nossos discursos e de nós mesmos. Eis o nosso primeiro obstáculo. A dificuldade prende-se com a própria dificuldade da definição de leitura: habituados que estamos a um acto passivo de consumo, com Joyce ler torna-se uma metamorfose activa, uma deslocação constante no interior da linguagem e da psique. Dir-se-ia mesmo que com Joyce a inadequação teórica da crítica literária transforma-se em fracasso na prática. Daí resulta o segundo obstáculo: escrever acerca de Joyce é escrever acerca de um autor que é universalmente reconhecido como um dos expoentes máximos da literatura, mas que é raramente lido, a não ser por aqueles que fazem da sua obra a sua preocupação central, a sua área de investigação eleita. Em parte, esta ausência de leitores deve-se a aspectos particulares dos textos joyceanos, contudo a situação tem vindo a agravar-se com a tendencial reticência dos seus críticos em realçar a novidade radical da sua obra. Ao invés, os textos de Joyce são transformados em complicadíssimos quebra-cabeças, cujas soluções resultam numa redundante abordagem tecnicista da parte dos críticos.

A razão da dificuldade de aproximação à literatura joyceana não se prende com uma qualquer incapacidade congénita da parte dos seus estudiosos, mas com o facto de os textos de Joyce escaparem à reprodução da relação clássica entre leitor e texto. Tentar explicar a tensão existente entre a certeza e o vazio é, acreditamos, a essência de qualquer pesquisa. E estudar Joyce deveria ensinar-nos que a verdade da sua obra não diz directamente respeito àquilo que se percebe, mas àquilo que desafia qualquer explicação. Aprender (e também ensinar) deve poder gerar resistência a um saber pré-edificado, o objectivo já não é engrandecer o ego de quem lê ou enaltecer o tema eleito por quem escreve, mas apontar alternativas a uma via de subversão possível. Geralmente, o que se quer saber está relacionado com aquilo que se deseja que corresponda à verdade, pelo que aquilo que se aprende é o modo como adquirir maior convicção acerca da verdade ficcional de cada um. Um tal acto interpretativo pode ser, a um tempo, uma experiência assustadora e revigorante, durante a qual nos é revelado, brevemente, o que tem de ser desaprendido, forçando-nos a lidar com a constatação cruel e formativa de nada se saber. Resta uma nostalgia por uma unidade e coerência que nunca existiram, intrinsecamente dependentes da necessidade de um corpo de saberes longínquo e tradicional.

Meio caminho percorrido, apercebemo-nos de que escrever acerca de Joyce se tornou também uma indústria, uma espécie de modismo académico que anda lado a lado com o pluralismo pós-moderno. A crítica mais recente sobre Joyce tem realçado a sua reputação de escritor vanguardista, pelo que também é esperado que aqueles que se debruçam seriamente sobre a sua obra sejam vanguardistas na sua teoria e prática analíticas. Fica a sensação de que abordagens mais clássicas esgotaram a sua utilidade ou, então, se revelaram incapazes de tratar satisfatoriamente as obras de Joyce. A preferência pelo novo sugere, ainda, que a história recente da Teoria Literária é caracterizada pelo progresso, numa espécie de darwinismo intelectual em que os mais capazes sobrevivem. Contudo, a opção pelas abordagens novas tende a contribuir para a marginalização das abordagens mais tradicionais, inclusive de algumas obras tradicionais. Talvez seja chegada a altura de se restituir algum equilíbrio crítico. O progressismo ideológico está associado à liberdade anti-directiva e anti-monológica, o discurso “autoritarista” (e autoral) não permite experimentar com os contornos, com as fronteiras, mutila as transições graduais e flexíveis, não possibilita cambiantes de estilo e nuances criativas; renegamos, assim, a autoridade discursiva ligada a uma qualquer forma de poder, seja ela política, de carácter institucional ou individual.

Os motivos que nos levam, pois, a adoptar uma perspectiva científica, política, ou estética em detrimento de outra são pragmáticos em vez de dogmáticos. São motivos debatidos em diálogo e abertos à revisão ou rejeição, dependendo de que outras opções são consideradas. É o que, na terminologia de Rorty, corresponderá ao conceito de *edificação* e em Gadamer corresponderá ao conceito de *Bildung* (auto-formação): a consciência de diferentes possibilidades de se lidar com o mundo, de diferentes opções de vida, de diferentes modos de auto-apresentação. O que importa não é a posse de verdades, mas a evolução pessoal de cada um. O objectivo não é justificar ou fundamentar as convicções que já possuímos, mas considerar outras, comparar a nossa maneira de pensar com diferentes alternativas e ser-se capaz de reconhecer o provincianismo cultural das nossas mundivisões, numa palavra, que as nossas formulações não derivam da verdade absoluta: representam, apenas, a melhor maneira de se lidar com aquilo que estamos longe de apreender na totalidade.

Pretendemos destituir um saber com pretensões de tudo saber, albergue de convicções verdadeiras e fundamentadas, convicções tão marcadamente persuasivas que tornem desnecessária a sua justificação. Sistematizar implica construir e fundamentar. Constrói-se para a eternidade. O objectivo é colocar o tema eleito no colo seguro de uma ciência: de

uma análise crítica metodológica. *Edificar*, pelo contrário, implica reagir, desconstruir para criar nas margens. Destrói-se para bem da própria geração. Os pensadores *edificantes* mantêm-se na periferia da Filosofia moderna, são reactivos e oferecem sátiras, paródias e aforismos. E não só Joyce levará até às últimas consequências essa missão, mas também, já um século antes, Turner viria a assumir o posto de timoneiro de uma viagem em direcção ao futuro. O objectivo é manter um espaço aberto para a sensação de admiração que os artistas muitas vezes conseguem despertar: admiração por haver algo de novo debaixo do sol, algo que não é uma representação exacta do que já ali estava, algo que não pode ser explicado e que mal pode ser descrito.

Apostámos no campo dos estudos joyceanos, mesmo sabendo da tarefa árdua que é estabelecer uma grelha de análise para Joyce, exactamente porque os seus compromissos intelectuais são tão difíceis de agrupar, abraçando diversas linhas de pensamento e sistemas filosóficos. Contudo, o erro não reside em não se ser capaz de encontrar a interpretação correcta, mas em se tentar interpretar o que quer que seja. Com o presente trabalho, modestamente «*boxing our own corner*», propomos não fornecer o significado da obra de Joyce, mas, tão somente, possibilitar que a mesma seja lida.

JAMES A. JOYCE 1882/1941**Cronologia****1882**

Nasce a 2 de Fevereiro, filho de Mary e de John Stanislaw Joyce, em Rathgar, um subúrbio do sul de Dublin.

1884

Nora Barnacle nasce a 21 de Março, em Galway.

A 17 de Dezembro nasce o irmão de James Joyce, Stanislaw.

1888

James Joyce entra para o Clongowes Wood College em Setembro.

1891

Em Junho, Joyce deixa Clongowes por motivos económicos.

Charles Stewart Parnell, um líder dinâmico e carismático do movimento irlandês “Home Rule”, morre em Outubro, após um escândalo pessoal ter dividido o seu partido um ano antes.

Joyce escreve o poema “Et Tu, Healy”, acerca da traição de Parnell por Tim Healy, um apoiante da causa.

1893

Joyce inscreve-se no Belevedere College, uma escola jesuíta.

1896

Num seminário de retiro, Joyce assiste aos sermões do padre John Cullen sobre a danação eterna, experiência essa que posteriormente recriará, de modo minucioso, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

1898

Joyce termina os estudos em Belevedere.

No Outono de 1898, Joyce matricula-se no University College Dublin.

1899

Estreia, a 8 de Maio, da polémica peça de Yeats, “The Countess Cathleen”. Joyce assiste, mas, ao contrário da maioria, não considera a obra herética nem anti-nacionalista.

Joyce apresenta um ensaio ao Departamento de História e Estudos Literários da universidade, intitulado “Drama and Life”.

1900

Joyce publica um artigo sobre a peça de Ibsen, *When We Dead Awaken*, na *Fortnightly Review*. Ibsen envia uma carta de agradecimento ao jovem estudante, atitude esta que Joyce recordará constantemente.

1901

Joyce escreve “The Day of the Rabblement”, em que ataca o movimento teatral irlandês, mas não consegue publicar o artigo na revista da Universidade. Uma colega de Joyce, feminista radical de seu nome Francis Skeffington, vê também um artigo seu (“A Forgotten Aspect of the University Question”) recusado para publicação nesse mesmo ano. Os dois decidem publicar os seus trabalhos por conta própria e contratam uma impressora local para produzir um folheto que contém os dois ensaios.

1902

Joyce termina os estudos na University College e parte para Paris com o objectivo de prosseguir medicina.

1903

Após receber um telegrama informando acerca da enfermidade da mãe, Joyce regressa a Dublin.

Mary Joyce morre a 13 agosto.

1904

Joyce conhece Nora Barnacle em Junho.

A 8 de Outubro, o casal parte para a Europa continental e após vários infortúnios decide instalar-se em Pola, onde Joyce lecciona inglês na Berlitz School.

1905

Em Março, o império austro-húngaro dá ordem de expulsão a todos os estrangeiros residentes em Pola, e os Joyces mudam-se para a cidade vizinha de Trieste, onde Joyce lecciona também na Berlitz School local.

A 27 de Julho, nasce Giorgio, o primeiro filho do casal.

Em Outubro, a pedido do irmão, Stanislaw reúne-se ao casal, em Trieste.

1906

O casal muda-se para Roma e Joyce passa a trabalhar num banco e a dar lições particulares de inglês. Apesar do aumento significativo dos rendimentos, Joyce sente-se desagradoado com a sua estada em Roma.

1907

Os Joyces regressam a Trieste.

Nora dá à luz uma filha, Lucia, a 26 de Julho.

Joyce termina “The Dead”, a história final de *Dubliners*.

Joyce começa a rever *Stephen Hero* que surgirá sob o título de *Portrait of The Artist as a Young Man*.

1909

Joyce regressa duas vezes a Dublin por motivos profissionais.

1914

O periódico *The Egoist* inicia a impressão seriada de *A Portrait* no dia de aniversário de Joyce.

Dubliners é publicado em Junho.

1915

Joyce escreve *Exiles*.

A família instala-se em Zurique.

1916

Em Dublin, Patrick Pearse e outros Republicanos declaram a independência irlandesa após um período de insurreição que durou seis dias, provocando mais de 500 mortos e a destruição parcial do centro da cidade, através de disparos de navios militares no Liffey. Quinze líderes rebeldes são executados por traição, entre eles Roger Casement, antigo professor de língua irlandesa de Joyce e que é representado no episódio de “Cyclops”, de *Ulysses*. Também de entre as vítimas destaca-se a antiga colega de escola de Joyce, Skeffington, pacifista convicta morta por um soldado enquanto instigava a multidão insurrecta.

Yeats escreve *Easter 1916*.

A Portrait of the Artist é publicado nos Estados Unidos, em Dezembro.

1917

Harriet Shaw Weaver, uma feminista activista e editora da publicação *The Egoist*, resolve patrocinar Joyce anonimamente.

Em Agosto Joyce submete-se a uma cirurgia aos olhos para tratar um glaucoma.

1918

Nos Estados Unidos, *The Little Review* começa a publicar episódios de *Ulysses*.

1919

Terminada a guerra, Joyce regressa a Trieste com a família.

1920

Joyce e a família mudam-se para Paris.

Joyce conhece Sylvia Beach.

1922

A livraria parisiense de Sylvia Beach, “Shakespeare and Company”, avança com a publicação de *Ulysses*.

“The Irish Free State” obtém a independência da Grã-Bretanha; a nova divisão exclui a Irlanda do Norte do resto da ilha.

1923

Joyce começa a compor *Work in Progress* que depois será publicado como *Finnegans Wake*.

1928

Joyce conhece Samuel Beckett.

1929

A “Shakespeare and Company” publica *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress*.

1930

James Joyce e Nora Barnacle casam.

Morre John Joyce, o pai do escritor.

1932

Nasce o primeiro neto de Joyce, Stephen James Joyce, filho de Giorgio e de sua mulher Helen.

Lucia sofre um colapso mental e é hospitalizada.

1933

O juiz John Woolsey suspende a censura imposta a *Ulysses*, nos Estados Unidos. A decisão do juiz encontra apoio numa definição legal rígida de obscenidade: tudo aquilo que desperta pensamentos e desejos impróprios no homem comum. Segundo John Woolsey, *Ulysses* não se enquadra nesta definição de material obsceno. A sua decisão constitui um marco na história da literatura e do Direito nos Estados Unidos.

1934

A primeira edição americana de *Ulysses* é publicada pela “Random House”.

Carl Jung inicia ciclo de tratamentos com Lucia.

1939

Joyce publica *Finnegans Wake*.

1940

O Joyces trocam a França pela Suíça neutra.

1941

Sofrendo de uma úlcera perfurada, Joyce morre em Zurique a 13 de Janeiro.

1951

Nora Joyce morre em Zurique.

J.M.W. TURNER 1775-1851**Cronologia****1775**

Nasce em Covent Garden, filho de William Turner, barbeiro e fabricante de perucas.

1787

Os primeiros desenhos.

1789-1790

Turner executa o primeiro caderno de esboços.

Recebe encomendas de vários arquitectos para fazer desenhos.

Trabalha e estuda com Thomas Malton.

É aceite como aluno na Royal Academy Schools.

Exposição da primeira aguarela.

1793

Passeio de Verão para desenhar South Wales: durante toda a vida iria passar uma parte do tempo a viajar (quase todos os anos).

Prémio da Royal Academy.

1794

Desenhos originais para gravações.

Turner torna-se famoso como desenhador topográfico.

1796

Primeiros quadros a óleo.

1799

Vários trabalhos, incluindo estudos de velhos mestres.

Os quadros de Claude Lorrain, da Angerstein Collection, provocam-lhe um efeito profundo.

É eleito membro associado da Royal Academy.

1801-1802

Passeio pela Escócia.

Primeira viagem à Suíça.

Estudo de quadros, no Louvre.

Esboços e quadros, bem como desenhos para o *Liber Studiorum*.

Eleito membro pleno da Royal Academy.

1803

Promovem-se debates sobre as concepções artísticas de Turner.

1804

Turner abre a sua própria galeria.

Morte da mãe; o pai passa a dirigir a casa do artista.

1807

É publicado o primeiro volume do *Liber Studiorum*.

É eleito professor de Perspectiva na Royal Academy.

1808

Passa o verão em Petworth.

1811

Ilustrações para Cook, Byron e Scott.

Primeiras aulas sobre perspectiva.

1817

Viagem ao longo do Reno.

Primeiro *Começo da Cor*.

1818

Passeio pela Escócia, no Outono.

1819

Primeira visita à Itália: Turim, Como, Veneza.

Estada em Roma e Nápoles; regressa a casa passando por Florença.

1821

Passeio pela França - Paris, Ruão, Dieppe – para ilustrar *Rios de França*.

1822

Reabertura da galeria de Turner na Queen Anne Street, entretanto alargada e aumentada.

1825

Segunda viagem ao Reno.

1828

Segunda viagem à Itália.

Régulo e outros quadros expostos em Roma: Turner emoldura as suas obras com grossos cabos marítimos; a exposição não é bem acolhida.

Contacto com os “Nazarenos” alemães.

1829

Morte do pai.

Turner faz um testamento, no qual lega uma parte dos bens a uma fundação para pintores paisagistas sem meios.

1830

Estadas cada vez mais prolongadas em Petworth, nos sete anos seguintes – até à morte de Lord Egremont – onde há sempre um estúdio para ele.

A seguir à morte do pai, Petworth – juntamente com as relações com os colegas da Royal Academy – torna-se a única fonte de contacto social de Turner: dedica-se à pesca à linha, caça, dá passeios no campo, vai a serões musicais, participa em discussões sobre literatura e arte.

1835

Segunda estada em Veneza, com passagem por Berlim, Dresden, Praga e Viena.

1837

Demissão do cargo de professor na Royal Academy.

1840

Primeiro encontro com John Ruskin (1819-1900), cuja obra em cinco volumes, *Modern Painters*, é a primeira a dar acesso a uma interpretação da pintura de Turner.

Última estada em Veneza.

Eastlake oferece-lhe um exemplar da sua tradução da *Teoria das Cores (Farbenlehre)*, de Goethe.

1841

Nos anos que se seguem há mais visitas à Suíça, e uma viagem ao norte de Itália e ao Tirol – daí resulta o ciclo das últimas aguarelas suíças.

1845

Breves visitas à França, na Primavera e Outono – últimas viagens de Turner ao estrangeiro.

A sua saúde deteriora-se.

É designado auditor da Royal Academy, como membro mais idoso.

1850

Última exposição na Royal Academy.

1851

Turner morre, a 19 de Dezembro, na sua casa de Chelsea: funeral solene na Catedral de S. Paulo.

ABREVIATURAS

D – *Dubliners*. (James Joyce. London: Penguin Books, 1996).

DS – *Dicionário dos Símbolos*. (Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Lisboa: Teorema, 1982).

JJ – *James Joyce*. (Richard Ellmann. New York: Oxford Univ. Press, 1982).

L – *Letters*. (James Joyce. Vol. 1 ed. by Stuart Gilbert, vols. 2 and 3 ed. by Richard Ellmann. New York: Viking, 1966).

P – *Portrait of the Artist as a Young Man*. (James Joyce. London: Penguin Books, 1996).

SH – *Stephen Hero*. (James Joyce. Ed. by J. Slocum and Herbert Cahoon. 2nd ed. New York: New Directions, 1963).

U – *Ulysses*. (James Joyce. London: Penguin Books, 1992).

INTRODUÇÃO

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.

-Wallace Stevens

Interessa-nos equacionar algumas das fontes da imaginação moderna, partindo da surpresa inicial que constituiu a nossa descoberta de uma quase inexistência de estudos visando a relação entre arte (pintura e escultura) e literatura, qualquer que seja o período estético. Não raramente, a nossa argumentação delinear-se-á por inferência, nuance e sugestão. É sabido que a arte e a literatura, enquanto campos criativos férteis se permeabilizam mutuamente, recorrendo, por vezes, à mesma matéria de inspiração. Procuramos afinidades sem, no entanto, partir do pressuposto facilitador de que determinado autor conhecia a obra deste ou daquele artista. Usaremos, tão somente, a arte para ler a literatura e a literatura para ler a arte.

As experiências com a cor, a linha, o espaço e o abandono da representação têm, indiscutivelmente, servido de modelo a escritores que vêm na transformação da linearidade narrativa tradicional e dos conceitos de lirismo o desafio último. Assim, e por exemplo, enquanto os realistas e os naturalistas do século XIX consideravam a natureza como sendo o centro do universo, os simbolistas, por seu turno, anti-materialistas, anti-positivistas, rejeitavam as regras da razão exaltando, em seu lugar, os sentimentos, os sonhos e o mistério. Na tradição de Schopenhauer, a realidade sensível corresponderia a uma sucessão contínua de fenómenos transitórios, em que tudo seria infinito.

Entretanto, o modernismo reequacionou novas formas de fazer o que a arte sempre faz: partilhar o imediatismo da experiência artística num esforço de relação pessoal com o resto do mundo. Em *Reconfiguring Modernism*, Daniel Schwarz parte do pressuposto de que a arte representa – significa algo a priori instituído de sentido, talvez uma ideia do eu ou dos outros e / ou de um lugar e tempo anteriores – mas não copia o objecto referencial. A arte moderna depende de duas formas de essencialismo, uma primeira que, de modo auto-consciente, recorre a uma teia de signos, uma condensação imagética que transmite a visão do artista acerca da natureza essencial das coisas (espécie de imagem mental), e uma segunda que, repescando antecedentes românticos, levou o modernismo a abraçar a ideia de que a reacção à natureza das coisas decorre de uma postura pessoal e comprometida –

um misto do que é percebido pela mente e do que ela cria. No *Weltanschauung* picassiano, tratar-se-á de tentar um equilíbrio delicado entre tradição e inovação, entre a necessidade de ordem e o ímpeto de forças anárquicas e desreguladoras no conceber da obra; ou seja, é uma jornada em direcção à abstracção que será ensaiada. Contudo, a abstracção exprime um significado e, não raras vezes – tal como Wassily Kandinsky expôs em *Concerning the Spiritual in Art* (1912) -, exprime ideias transcendentais, ou seja, a arte podia fazer despertar forças imaginativas, intuitivas e inspiradoras, mas entretanto adormecidas pela perda da capacidade de sonhar do homem moderno.

Pensemos, agora, se será necessário traçar distinções entre diferentes tipos de experiências estéticas. A nossa reacção à arte inclui pressupostos distintivos respeitantes à qualidade da mimesis, a sua intensidade, unidade, integridade e a capacidade de produzir uma estrutura de efeitos. É certo que também se assume como imprescindível um conhecimento do mundo no qual se insere determinada criação artística e um estudo das respectivas práticas sociais, mas, e em consequência, deverá a literatura, por exemplo, ser transformada em mero objecto da Sociologia? Não será já altura de reclamar o estético, não como uma categoria transcendente, mas como uma de muitas categorias? E, no entanto, o que é que corresponde ao domínio do estético? Segundo Daniel Schwarz, é, essencialmente, a categoria do belo por oposição à da moral, do útil e do utilitário. Envolve ainda uma resposta emotiva por oposição a uma resposta racional. Revitaliza o sensual na arte e o reconhecimento de que há algo inerente à nossa reacção que vai muito para além de interpretações políticas e ideológicas. Contudo, o nosso prazer estético deriva de como a forma encontra o moral e o político, e de como as partes se relacionam com o todo, depende dos deleites originados pela contemplação e pela leitura, e de uma reflexão retrospectiva acerca dos motivos que despertam a nossa empatia por determinada obra ou texto. A categoria do estético reconhece o sentido de belo, de subtilidade e de complexidade diferindo, nalguns aspectos, de outras categorias de experiências da vida.

As artes plásticas, tal como a literatura, possuem uma estrutura de efeitos concebida especificamente pelos seus autores tendo em vista o corresponder de expectativas criadas por quem usufrui do seu deleite. Tal como os capítulos organizam os episódios em segmentos narrativos mais extensos, e partes ou volumes de romances organizam capítulos, também obras de pintura individualizadas constituem séries de representações pertencentes a uma só temática, e um conjunto diverso de pinturas podem constituir grupos temáticos mais amplos. A arte é metafórica e é analógica porque sugere que os nossos processos cognitivos se reportam a algo para além do seu sentido mais linear – e tudo o

que procede por analogia inclui em si um elemento de distorção, como se de uma lacuna mediando as metáforas criadas e a verdade objectiva se tratasse. A linguagem – e a linha e a cor – veiculam sentido diferentemente, mas a arte visual, sobretudo, concebe uma estrutura significativa e orientadora de emoções que influenciam a resposta do observador e que estreitam o espaço ou a distância entre imagem e coisa projectada, entre significante e significado.

Na presente discussão iremos abolir as fronteiras que separam a literatura e a pintura, reflectindo acerca do modo como ambas operam a um nível metafórico e até que ponto se pode conceber uma narratividade da pintura, um narrar de histórias no seio da sua própria ontologia imagética. Lemos e visualizamos obras literárias de diversas maneiras, consequentemente, necessário é “ler” a pintura com diferentes olhares, como acumulação de signos que formam uma assinatura comum – a figura do pintor que inscreve uma história em paleta de tintas -, mas também como a representação de um acontecimento ou de uma história. Pretendemos expor os paralelos entre o tipo de imagens que a literatura veicula e relacioná-las com o tipo de narrativas que determinados quadros possibilitam. E não é verdade que, apesar da justaposição de cores e formas, caímos na tentação de narrativizar e “domesticar” a pintura porque ela, no fundo, retrata o ser humano? Reivindicando uma inclinação humanista, pretendemos que a literatura desenhe imagens, colore ambientes e pinte quadros, e que as artes visuais contem uma história, movendo, ainda que obsessivamente, o olhar da esquerda para direita em busca do aspecto cronológico e narrativo da pintura.

A Psicanálise – tal como tem feito até agora – ajudar-nos-á a nos tornarmos mais auto-conscientes e sensíveis face às nossas fixações, obsessões e necessidades tenuemente reconhecidas. A narrativa é simultaneamente a representação de acontecimentos exteriores e o narrar desses acontecimentos, incluindo uma forma de comentário e interpretação. E o significado que atribuímos à nossa própria vida advém de uma certa ordenação que fazemos da mesma e da tentativa de a representar. As histórias que contamos fornecem continuidade na concatenação de diferentes episódios nas nossas vidas, mesmo se distorcerem ou se falsificarem factos o que, invariavelmente, acaba por acontecer.

Cada um de nós vai alterando o texto das nossas vidas, reformulando as nossas memórias e esperanças, propondo projectos, filtrando desilusões através das nossas defesas e racionalizações, fazendo ajustamentos no modo como nos apresentamos a nós próprios e aos outros. Até um certo ponto, vivemos nas nossas narrativas – no nosso discurso – acerca das nossas acções, dos nossos pensamentos e emoções. E uma vez que há um fosso entre

mundos imaginados e mundos reais, será que a continuidade entre o modo como se lê a vida e o modo como se lêem textos não estará dependente da aceitação da leitura como forma de aguçar as nossas percepções, de cultivar discriminações e de aprofundar o nosso entendimento acerca de nós mesmos?

A pintura também inclui elementos de história – acontecimentos dramáticos que implicam uma sequência – e de discurso – a apresentação de acontecimentos num discurso organizado. Saberemos mostrar que os quadros não se restringem a um único momento, fixo no tempo. A história inerente a uma pintura e a sua representação impelem um olhar regressivo, um olhar para a frente e um movimento oscilatório no presente. A gramática de uma pintura implica um passado e um futuro, implica uma continuidade de identidade e convida-nos a uma “domesticação” através de uma hermenêutica da mimesis.

E porquê James Joyce? Talvez porque há tantos “Joyces” diferentes quanto há leitores diferentes de Joyce. O termo “joyceano” parece evocar um grau de especialização que não pretendemos assumir. Acreditamos que o enciclopedismo de Joyce exige, da nossa parte, uma abordagem mais generalista, cultural e literariamente, do que a comum tendência para a especialização e monolitismo, uma postura de amplitude, de humanismo universal, devota à descoberta do conhecimento e contrária a uma análise tecnicista estreita. Joyce permite, exactamente, novas aproximações e indagações. E se a linguagem oficial da crítica joyceana tem sido, até ao momento, o modernismo, então a não-adopção da nossa parte de uma leitura canónica específica poderá oferecer uma via alternativa de reflexão, uma linguagem de certa forma alternativa através da qual se tentará (re)articular os textos de Joyce, abolindo qualquer enclausuramento redutor num único período estético-literário. Utilizar, por que não, em oposição a uma abordagem monológica, uma crítica dialógica, bilingue ou mesmo poliglota, conciliando falas tão diversas como o simbolismo, o naturalismo, o modernismo, o estruturalismo, marxismo... que, no fundo, desaguam numa certa postura pós-modernista em que, precisamente, os contornos definidores de um determinado discurso programático se diluem na própria indefinição de sentidos e leituras. A nossa abordagem permitirá diferentes incursões estratégicas, concentrando a sua atenção no específico em vez do global, menos interessada na consistência filosófica da obra do que na sensação de descoberta e de deleite estético. O resultado, esperamos nós, será o de um novo Joyce, a tempos naturalista, por vezes com laivos românticos, assimilando tendências simbolistas.

Uma primeira questão imediata poderá surgir nos espíritos mais ortodoxos: porquê mudar? Porquê “construir”, afinal, um outro Joyce? Adoptando idêntica postura crítica à de

Derek Attridge, uma das razões, acreditamos, prender-se-á com o facto de que quando falamos de Joyce, actualmente, falamos não apenas de um escritor nem mesmo dos seus textos, mas de todo um discurso que se desenvolveu – e tem minado o acesso – em torno dos textos joyceanos. *Ulysses*, por exemplo, rapidamente se transformou na obra mais densamente explicada e minuciosamente analisada de toda a literatura inglesa – em parte, também, porque Joyce assim o quis. E como qualquer discurso que se centra num “homem genial”, a sua retórica académica pode correr o risco de se tornar profundamente conservadora, procurando “domesticar” o inegável espírito radicalmente subversivo do(s) estilo(s) joyceano(s) e, em consequência, recuperar o *Ulysses*, sobretudo (e por vezes o próprio *Finnegans Wake*), para o cânone modernista; e à medida que a elite joyceana se fecha mais e mais num milieu hermético e pouco arrojado, o Joyce academicamente assim edificado vai deixando, progressivamente, um sabor amargo de insatisfação. Tal como Derek Attridge afirmou,

In many minds, the name ‘James Joyce’ stands for a kind of writing that is arcane, obscure, and of interest only to students of English literature – indeed, for some it may stand for literature itself, understood as an impenetrable and elitist manipulation of words that is best left well alone. Most academic studies of Joyce, were they to fall into the hands of those who hold such views, would do nothing to diminish these connotations... it is open to any reader to undergo the training that Joyce offers in non-masterful reading; it is not an experience available only to an elite, whether this be construed as an elite of class, of education, or of intelligence (30, 33).

Uma outra razão não menos importante que nos leva a uma tentativa de reconfiguração do discurso sobre Joyce terá a ver com o que Richard Rorty apelida de «keeping the conversation going» como a pedra de toque para a criação de uma «filosofia edificante» e, no nosso entender, também para a criação de uma crítica edificante:

The point of edifying philosophy is to keep the conversation going rather than to find objective truth. Such truth, in the view i am advocating, is the normal discourse. Edifying philosophy is not only abnormal but reactive, having sense only as protest against attempts to close off conversation by proposals for universal commensuration through the hypostatization of some privileged set of descriptions. The danger which edifying discourse tries to avert is that some given vocabulary, some way in which people might come to think of

themselves, will deceive them into thinking that from now on all discourse could be, or should be, normal discourse (377).

Contudo, gostaríamos de ressaltar que tal mudança no paradigma interpretativo não almeja – nem o deve – uma aproximação “melhor” ou mais verídica dos textos joyceanos: “novo” não implica necessariamente novidade e melhoria / progresso, temos consciência disso. Stephen Daedalus, em *Stephen Hero*, ainda não alcançara essa percepção e por isso tece afirmações algo hiperbólicas a propósito do génio criativo da sua própria geração:

The modern spirit is vivisection. Vivisection itself is the most modern process one can conceive. The ancient spirit accepted phenomena with a bad grace. The ancient method investigated law with the lantern of justice, morality with the lantern of revelation, art with the lantern of tradition. But all these lanterns have magical properties: they transform and disfigure. The modern method examines its territory by the light of day (*SH* 186).

Stephen proclama, aqui, que os paradigmas antigos implicavam distorção, enquanto que o moderno, pelo contrário, pressupõe objectividade, livre de juízos pré-concebidos ou valorativos. É claro que se trata de uma falsa presunção e Joyce sabe-o. O próprio Stephen, no passo acima citado, ainda recorre a uma linguagem mais metafórica do que “literal”, e o seu novo método “dissecativo”, “moderno” está tão dependente de uma mitologia cultural quanto o estavam essas antigas formas de investigação de que troça. Também Joyce cedo viria a aprender a lidar com o princípio da relatividade linguística.

É o que pretendemos fazer na abordagem a Joyce, apresentar uma das versões possíveis do infinitamente abrangente caleidoscópio crítico, em que os mesmos elementos coloridos e vibrantes, os mesmos fragmentos literários ou textos são agora posicionados numa diferente constelação: alguns elementos dirigem-se para o centro, outros derivam para as margens, ambas as forças, centrípetas e centrífugas, entram simultaneamente em acção. Em resultado disso, certas características estilísticas dos textos de Joyce serão realçadas enquanto outras permanecerão na periferia. Não saberemos dizer se uma constelação está correcta e as restantes incorrectas, mas, certamente, umas serão mais “interessantes”, “esteticamente” mais agradáveis do que outras e talvez essa seja a nossa única medida de excelência a aplicar a textos recentes de análise crítica.

Recuperando alguma da literatura em torno de *Dubliners* e reexaminando algumas das suas questões centrais analisadas vezes sem conta pelos críticos (tal como as

conclusões inesperadas de algumas das histórias ou os momentos de revelação epifânica), propomos uma leitura de *Dubliners* contrária ao espírito modernista canónico, sugerindo a sua incompletude, a sua resistência à interpretação e as estratégias subreptícias que acabam por implicar o leitor no seu texto de paralisia. *Dubliners* representa um catálogo de técnicas estilísticas concebidas não para reconfortar ou consolar, mas para incomodar e, assim sendo, levando esse pressuposto em linha de conta, a nossa incursão crítica enveredará, também, por caminhos de recuperação de uma estética do *mundano* e do *horível*.

Richard Ellmann inicia a sua monumental biografia de Joyce com a seguinte afirmação: «We are still learning to be James Joyce's contemporaries, to understand our interpreter» (*JJ* 3). No fundo, a postura característica de Joyce era a de manter-se à parte e de provocar uma certa fricção de guerrilha em torno não só das coisas que mais desprezava, mas também das que lhe eram caras. Provavelmente, é chegada a hora de os seus críticos fazerem o mesmo.

Finalmente, a questão derradeira: porquê incluir também J. M. W. Turner nesta diatribe das artes e letras, um século tão distante de quem nunca o conhecera a si ou sequer, supõe-se, as suas obras mais referenciais?

Pretende-se a (re)edificação de uma nova linguagem plástica, através da contemplação crítica de alguns quadros de Turner como apontamento não somente do contexto estético-artístico em que se enquadram, mas, e libertando o seu poder de uma qualquer interpretação mais conservadora, suportada pelo cânone romântico apenas, permitir a descoberta de um artista *sui-generis*, marginal (tal como Joyce) à sua época pela adopção de uma nova linguagem pluri-direccional, romântica e simbolista na temática, evoluindo de um naturalismo e realismo de paisagens para uma técnica dir-se-ia já expressionista e quase abstraccionista, por vezes ao limite, na desconstrução esbatida das formas representadas.

Este é o Turner para quem o público actual prefere desviar a sua atenção, apenas porque o seu estilo espontâneo o torna quase no protótipo do artista moderno. Mar, céu e terra fundem-se energeticamente em cores transbordantes e absorventes, conduzindo o artista da representação pura à abstracção de vanguarda. A resposta emocional de Turner ao meio envolvente vai implicar uma reformulação total da sua percepção, visível, sobretudo, em muitos dos seus óleos finais. Os impressionistas finisseculares apreciavam, especialmente, os seus efeitos atmosféricos, e os abstraccionistas do século XX, tal como Mark Rothko, consideravam Turner um precursor da pintura moderna, um espírito

revolucionário. De facto, a aguarela de Turner *Pink and Yellow Sky*, de cerca de 1824, com a sua mancha rectangular de castanho para definir a paisagem terrestre, a mancha azul da água, e a mancha amarela, rosa e cinzenta do céu faz lembrar o estilo de pintura de Rothko, através de camadas coloridas e esbatidas.¹

Há, na verdade, algo de mágico e de profético na mestria com que Turner captava para as suas telas os efeitos atmosféricos, e mais interessante se torna reparar de que modo tais efeitos ocorrem logo no seus trabalhos iniciais e mais convencionais, gradualmente subvertendo o que não passaria da representação de temas tradicionais, até se apoderarem, numa investida sublime, da totalidade do quadro. Os quadros de Turner insurgiam-se directamente contra a pre-eminência dos antigos mestres, cujas temáticas soube, contudo, re-aproveitar na essência, trabalhando-as num estilo muito pessoal. Pela primeira vez na arte, a cor foi isolada e destacada na sua importância enquanto que o objecto retratado foi relegado para segundo plano: o acto de definir uma cena particular foi sendo adiado à medida que evoluía, no pintor, uma tendência para a generalização e a abstracção. Nunca houve, contudo, um afastamento radical da realidade exterior, pelo contrário, Turner soube, sim, envolver o carácter real do mundo em liberdade poética através de um estilo sumptuoso que atingiu o seu auge por volta de 1830, ou seja, a natureza traduzida por retumbantes mantos de cor.

E são variadas as suas obras pictóricas: imagens poderosas de ambientes naturais, estudos incomparáveis da luz e da sombra, das cores e das formas convergindo simultaneamente e emergindo de um fundo contextual específico - interiores, no sentido dual de espaço físico circunscrito (salões) e da psique. Uma pintura que nos fez redimensionar Joyce, em que o traço descritivo assim desenhado pode bem evocar o próprio arranjo literário do autor.

James Joyce acreditava que todo e qualquer escritor desenvolvia uma segunda forma de arte, e no seu caso era a música. Em *Beyond Dublin*, Morton P. Levitt refere que musicólogos e críticos literários têm escrito acerca de Joyce e da sua música – na sua vida, na sua arte; enumerando as referências musicais que surgem na sua ficção escrita, realçando o seu conteúdo metafórico e uso estrutural, falando de Joyce o músico e de Joyce o escritor de prosa. Mas poucos se deram ao trabalho de falar de Joyce e a pintura, talvez porque os seus problemas de visão impediram, desde cedo, que se dedicasse a tal arte. O seu entendimento acerca das artes visuais era, no fundo, limitado e cingia-se aos retratos de família que transportava consigo de uma residência para outra – rostos formais e nada inspiradores dos seus antepassados irlandeses “vigiavam” o autor e a sua escrita. A pintura

pode, de facto, ter exercido em Joyce alguma influência vaga do ponto de vista psicológico e social, mas encontrar efeitos estéticos daí resultantes é tarefa deveras arrojada.

Os raros esforços ocasionais de conciliar as duas vertentes têm, por isso, desaguado em considerações muito gerais. Até à data, poucos foram os que tentaram procurar em Joyce pontes de ligação ou com um pintor em particular ou com uma escola artística. Não talvez sem razão: não há qualquer nexos correlacional do género Stein-Picasso-Cubismo a aplicar a Joyce. De facto, seria mesmo surpreendente se se descobrisse um pintor que o pudesse ter influenciado ou do qual se sentisse analogamente próximo ou acerca do qual tivesse comentado amiúde e com algum interesse. A pintura não era, certamente, a arte eleita de Joyce.²

Contudo, se acreditamos no paralelismo inter-artes – no sentido em que um determinado campo artístico influencia, alimenta ou contraria, vagamente ou mesmo de modo declarado, um outro (como acontece com Stein e Picasso, Bunuel e Dali, Woolf e os Impressionistas) – seria de certa forma aliciante poder estabelecer pontos de contacto entre a ficção joyceana e a pintura modernista, talvez a aproximação mais óbvia, mas também a de uma outra corrente artística. Na verdade, assevera Levitt, seria demasiado arriscado falar-se de um Joyce puramente modernista no que concerne, por exemplo, o seu estilo de música: o seu gosto musical era rico e variado, mas igualmente conservador. John Cage poderá ter tentado traçar paralelos entre *Finnegans Wake* e a composição aleatória,³ duvidamos, contudo, que Joyce alguma vez o pensasse fazer. Mas talvez uma tal correlação da sua escrita com a pintura nos intuisse a melhor conhecer Joyce. Talvez nos levasse a um entendimento maior da pintura e dos seus mestres. E certamente que seria uma mais-valia para a nossa compreensão do modernismo como um todo.

Turner mantinha-se à margem da corrente romântica da época, e Joyce repudiava os românticos na sua tentativa onírica de transgredir as fronteiras do real, embora se mantivesse mais dependente das suas influências do que aquilo que estaria disposto a reconhecer. Nesse sentido, Joyce reproduz em si os paradoxos de outros contemporâneos seus, produto de uma arte de transição, finissecular, prestes a embarcar na aventura do novo mundo modernista e de novas maneiras de perceber a realidade, em rebelião profunda contra o velho romantismo: Joyce é, antes de mais, parte integrante de um continuum artístico, ainda extremamente embebido de ideais antigos.⁴ Uma estética que parece conjugar um certo temperamento romântico com uma prática vanguardista. Mais adiante, em capítulo distinto (cap. dois), iremos desenvolver os pressupostos teóricos

subjacentes à estética de vanguarda de ambos os artistas, e o modo como esse facto contribui para a dimensão intemporal das suas obras.

As ambiguidades de definição espacial e de sentido em Turner, implicando o espectador numa cumplicidade do olhar, podem bem ser as mesmas que em Joyce, desde as primeiras cenas de *Dubliners*, passando pelo início de *A Portrait*, até às páginas finais de *Finnegans Wake*, dificultam a atribuição de qualquer resposta, bloqueiam a percepção da própria voz do autor, que se serve das suas personagens para colocar questões evidentes, mas que as concebe de modo a não serem capazes de responder às mesmas ou sequer de as compreender. Joyce induz os seus leitores a formularem individualmente as suas próprias questões e a descobrirem a dificuldade de, inclusive, decifram as respectivas respostas. Não existem respostas simples ao acesso das personagens ou dos leitores da ficção joyceana, nem mesmo das “personagens” da vida moderna. Nesse outro sentido de “ausência”, a descoberta mais incisiva do jovem Joyce – evidente logo na sua primeira história, “The Sisters” – foi perceber o que deve ficar de fora, o que não deve ser percebido nem pelas personagens nem pelos leitores.

As lições de vida apreendidas pelo jovem Turner e pelo jovem Joyce – não apenas a necessidade de sobreviver no seio da família, mas a conciliação entre o artista / pessoa comprometido e o artista / pessoa socialmente distante – são, no fundo, centrais para a formulação da nova estética modernista: nenhum artista, nesta nova era, pode ainda aspirar a conhecer a origem de tudo, pode ainda pretender posicionar-se em relação às suas obras como Deus em relação à sua Criação, ou seja, no controlo de tudo. E é o mundo vitoriano que abre caminho para o modernismo, pelo menos no que concerne os primórdios da ambiguidade – a perspectiva do artista / observador, os lapsos narrativos, as exigências impostas no espectador e/ou no leitor. Também este tópico encontrará sequência no mesmo capítulo distinto.

Turner encontra-se na fronteira entre realismo e simbolismo. As cenas retratadas pertencem ao quotidiano, contudo, Turner subverte a sua aparente normalidade, transforma situações comuns em objectos hieráticos, ritualiza a presença daqueles que diariamente observava: esta visão da vida que nos rodeia, da nossa própria vida, fonte dos nossos pensamentos e criações, constitui a ideia-base do modernismo. E nenhum leitor de *Dubliners* encontrará dificuldade em fazer a mesma análise, apelidando, também, o jovem Joyce simultaneamente de realista e simbolista no registo e na subversão de actividades do dia-a-dia: detalhes de salas-de-estar e salas de reuniões (“committee room”), das ruas e da casa de teatro, a vida de Dublin retratada no seu quotidiano, mas como algo mais para além

do seu instante imediato, a busca do novo no seio do familiar, o “ordinário” transformado em “extraordinário”.

Arriscamos a formulação: tanta coisa em Turner que nos faz pensar em Joyce, que nos faz pensar em novas maneiras de pensar Joyce. Intensidade psicológica, envolvimento emocional, tudo se adensa à medida que a técnica descritiva é refinada. Durante mais de uma década, Turner transcendeu o seu espaço e o seu tempo, mostrando o caminho a artistas posteriores do modernismo e providenciando, também, uma nova forma de apreciarmos e de nos posicionarmos perante a sua arte: não como fonte, não especificamente como paralelo ou análogo, nem mesmo como metáfora, mas como um artista que, num contexto e época diferentes, respondeu a um mundo em mudança com uma dedicação e visão que contribuíram para a sua transformação e através de quem aprendemos a conhecer e a apreciar esse mundo. Joyce levará mais longe ainda a concepção de uma nova sensibilidade para uma nova era, e assim como Turner nos ajuda a “ver” Joyce, também este poderá contribuir para uma nova “leitura” do pintor.

Concluindo, em Joyce e com *Dubliners* (nomeadamente, os contos “The Sisters”, “Eveline” e “The Dead”) realçaremos, sobretudo, o ambiente pictórico na descrição, algum multiperspectivismo de personagens e de lugares, e certos passos em que há a referência directa ao olhar e aos outros sentidos, ou seja, tal como nos é possível construir uma narratividade de imagens (de um ou mais quadros, insistimos), também os passos descritivos, imagéticos servirão para compor quadros / imagens de uma Dublin “impressionista”, vívida como uma pintura. Uma espécie de “auralidade” da linguagem joyceana que permite uma quase identificação com a experiência visual: as palavras, segundo Vicki Mahaffey,⁵ funcionam não apenas como reflexo do mundo sensível exterior, mas também como espelho de um mundo interior de emoções. O impacto visual assumirá sumo relevo na concepção da arte enquanto espectáculo e epifania. Nesta odisseia da imagem, Turner será o aliado escolhido de Joyce.

De certa forma, visamos, nestas páginas introdutórias, explicitar a fundamentação crítica da presente tese, sugerindo diferentes direcções para se estudar a relação entre arte e literatura, delineando uma teorização em torno do conceito de obra de arte, de signo e de símbolo, segundo uma abordagem essencialmente semiótica e psicanalítica (de vertente simbólica), porque também a mais abrangente e universal, no sentido que enforma qualquer visão crítica e é recorrente em qualquer movimento ou período artístico. A raiz comum do símbolo, como adiante desenvolveremos, faz convergir as diferentes artes. E

não só os signos como também as formas são utilizados para representações gráficas, reunindo capacidades sinestésicas da função visual.

Através do método comparativo, partindo da justaposição de textos e gravuras específicos (de Joyce e Turner, respectivamente) como forma de apontar fontes, paralelos, correspondências, continuidades e afinidades ou o inverso, consideraremos este campo textual (escrito e visual) um território de fronteiras indefinidas, permeável ao intercâmbio de linguagens. Para o efeito, e após um breve e necessário excurso sobre o alcance e aplicações da abordagem semiótica na análise literária, a nossa linha de argumentação encontrará suporte conceptual (ainda que de algum modo perfunctório), e sempre que justificável, na reflexão psicanalítica de autores como Freud, Jung, Bachelard, Durand, Lacan e Kristeva.

CAPÍTULO UM

ARTE E CRIAÇÃO ARTÍSTICA – CONCEPTUALIZAÇÃO TEÓRICA

I. A ARTE COMO OBJECTO SEMIÓTICO

Toda a obra de arte é encarnação sensível da ideia – o que, aliás, é vulgarmente admitido. Sendo, pois, a arte a sensibilização do mundo ideal, tudo o que seja estudar a imagem é aproximarmo-nos do segredo artístico, sobretudo se estudarmos a imaginação nos seus vários tipos de estruturas, isto é, naqueles esquemas psico-imaginários que nos fornecem uma espécie de mito pessoal de cada homem, no qual se concretiza imageticamente o “tema”, ou seja, a opção existencial da pessoa. Verificamos, assim, como o estudo das estruturas imaginárias do artista – ou da sua sensibilidade estética – anda muito perto do núcleo central da sua obra, revelando uma base metafórica comum que permite sugerir conexões muito além da temática literária e da disposição ou arranjo pictórico formal numa tela.

Segundo Daniel Schwarz, autor que já aqui focámos, a pintura, também ela, depende de padrões de alusão – padrões que são uma espécie de metáforas compreendidas em termos de contraste e comparação, ou seja, por meio de uma certa intertextualidade, da verificação de contributos dos seus antecessores e, por vezes, dos seus sucessores, tal como acontece na literatura. Recurso da imaginação individual através do qual a experiência humana é alargada, a metáfora é também um meio vicariante de colmatar a ausência de algo por comparação com vivências alheias e de revelar uma certa convergência entre experiências pessoais e as de outras eras.

Já Jan Mukarovsky, em “Art as Semiotic Fact” (1934)¹, considerava que qualquer conteúdo mental que excedesse as fronteiras da consciência individual adquiria logo o estatuto de signo pelo seu carácter intrínseco de comunicabilidade enquanto objecto referencial. A ciência dos signos (apelada de Semiologia por Saussure, de Sematologia por Buhler e de Semiótica por Pierce) lida, pois, com fenómenos que apresentam, mais ou menos acentuadamente, o carácter de signos devido à sua existência dupla e paralela no mundo da percepção sensorial e no consciente colectivo. Não devendo ser unicamente identificada com o estado de espírito do seu criador ou com qualquer possível estado de espírito induzido em quem contempla, a obra de arte é concebida, sobretudo, para servir de

intermediária entre o autor e a comunidade, embora permaneça sempre algo de individual e momentâneo que impossibilita a sua compreensão e comunicação na totalidade. Tal como o signo, a obra de arte também pode estabelecer uma relação indirecta com o objecto significado (por exemplo, metafórica ou outro tipo de relação oblíqua), sem que por isso deixe de se reportar a ele.

Assim, e segundo a perspectiva estruturalista clássica, qualquer obra de arte constitui um signo autónomo composto por um referente identificável (artefacto), criado pelo artista, por uma componente de significação (referente estético) inscrita na consciência colectiva (estados psicológicos comuns induzidos em indivíduos de uma dada comunidade) e por uma relação estabelecida com um objecto atribuído de significado e que se refere ao contexto global dos fenómenos sociais, ciência, filosofia, religião, política, economia, etc.

Contudo, para além da sua função enquanto signo autónomo, a obra de arte desempenha ainda uma função informativa, no sentido em que serve de meio de expressão para estados de espírito, ideias, emoções... Esta função torna-se mais evidente, sobretudo, nas chamadas artes representativas, como a literatura / poesia, a pintura, a escultura, que possuem o seu próprio valor informativo independente do objecto / tema representado. Desta feita, por exemplo, as linhas e cores de um quadro significam sempre algo, mesmo na ausência – aparente – de qualquer suporte referencial (veja-se a pintura “absoluta” de Kandinsky ou algumas obras da corrente modernista e surrealista). Será a própria estrutura que funcionará como significação de uma obra de arte, incluindo o seu vector informativo. O assunto representado apenas opera como eixo de cristalização dessa significação que, de outro modo, permaneceria difusa.

Consequentemente, Mukarovsky acredita que na falta de uma orientação semiótica, o teórico de arte cairá sempre na tentação de considerar a obra de arte apenas enquanto estrutura formal ou, por outro lado, tenderá a considerá-la como reflexo directo dos estados psicológicos ou mesmo fisiológicos do seu criador, como reflexo directo de uma realidade distinta veiculada pela obra ou, ainda, como reflexo directo da situação ideológica, económica, social e cultural do meio em causa. Tal condicionamento do pensamento fará com que o teórico encare a evolução da arte como uma série de transformações formais ou, pelo contrário, que recuse totalmente uma qualquer evolução ou, por fim, que a conceba como um comentário passivo de uma evolução exterior à própria arte. Apenas a perspectiva semiótica permitirá aos teóricos a existência autónoma e o dinamismo de essência da estrutura artística, encarando a evolução da arte como um processo imanente mas sempre de relação dialéctica constante com a evolução de outros domínios da cultura.

Não obstante, lembra o mesmo autor, há que ter presente a distinção entre o signo artístico e outros, como o signo linguístico. A palavra – no seu uso mais imediato – serve a comunicação, destina-se a descrever um acontecimento, um objecto, a exprimir uma emoção, a estimular algum tipo de comportamento no receptor... Simultaneamente, tudo isto também vai muito para além da palavra em si, além da expressão linguística pura. O mesmo acontece com um quadro, seja o retrato de alguém ou uma paisagem. No entanto, a essência de uma obra de arte, como já vimos, não reside apenas na capacidade comunicativa, não se orienta para algo exterior, fora do seu próprio domínio. O signo artístico, por contraste com o signo comunicativo, não é um instrumento, não serve um fim, precisamente porque a relação que estabelece com as pessoas é a de uma determinada atitude perante as coisas, perante a realidade circundante e não somente a que se encontra representada pictoricamente. Ou seja, o conteúdo artístico intrínseco da obra não é expresso por palavras, mas é “instigado” no observador.

Entretanto, Carlos Reis aponta para a importância de se analisar a própria possibilidade de se submeter um discurso artístico (no caso vertente, o literário) à crítica semiótica. Com efeito, antes ainda de nos determos no problema da qualidade estética e em determinadas implicações operatórias que ela suscita, é possível já encarar o texto literário como entidade susceptível de uma questionação de tipo semiótico; basta, para tanto, que aceitemos uma noção básica defendida por Gérard Genette: «...l'oeuvre come objet de réception et de relation esthétique, qui revêt, selon les circonstances et les contextes, des allures et des significations différentes.» (259). E é justamente a existência de um conteúdo que viabiliza a percepção estética. Dependendo, entre outros condicionamentos, da própria evolução do fenómeno artístico, esta última leva a uma abordagem do texto literário dirigida fundamentalmente para a problemática da expressão de signos estéticos e para as circunstâncias de prática comunicativa em que esses signos se encontram empenhados.

Convém ainda frisar que a análise semiótica se inspira numa concepção dinâmica do fenómeno literário; por outras palavras: diferentemente da abordagem estrutural que se aproximava do discurso literário preferencialmente a nível do feno-texto enquanto entidade acabada, a análise semiótica procura, em certo sentido, desmontar a noção de produtividade textual que, não permitindo o desprezo da superfície feno-textual, conduz ao geno-texto como zona de engendramento de práticas textuais. Recorde-se, a este propósito, que os caminhos abertos nos domínios da Teoria Literária e da Linguística por estudiosos como Júlia Kristeva e Chomsky partem precisamente da verificação das limitações de que enfermavam as abordagens estruturalistas de fenómenos literários e linguísticos, pelo facto

de nelas se ignorar a problemática dos mecanismos que inspira, no caso de Kristeva, a importância conferida a pulsões de vinculação psicanalítica e, no de Chomsky, a explicação generativista da actividade linguística.

No que respeita ao grau de socialização, Carlos Reis conclui que a análise semiótica não esquecerá que o texto literário resulta da estruturação de códigos específicos cujas regras nem sempre são do conhecimento do receptor; a verificar-se esse desconhecimento, desde logo se inviabiliza o estabelecimento do processo comunicativo, por virtude da impossibilidade de se operar uma descodificação cabal da mensagem: é justamente esta circunstância que explica a dificuldade (quando não mesmo impossibilidade) do leitor não instrumentado para se defrontar, por exemplo, com um romance de James Joyce ou com as narrativas do chamado *nouveau roman*. É que, neste caso, não só o próprio código linguístico não obedece às normas habituais, como também os restantes códigos técnico-formais são dotados de considerável complexidade.

Regressemos a Mukarovsky que, num ensaio seu de 1944, intitulado “The Essence of the Visual Arts”², nos faz o seguinte convite: imaginemos agora um quadro, não importa a sua temática específica, com um plano preenchido por linhas e cores. Cada um destes elementos, separadamente ou interligados, veiculam um significado ou constituem um factor de criação de significado. Por exemplo, uma mancha de cor: o vermelho afecta o espectador de modo diferente do que o verde ou o azul, evocando associações de imagens específicas, estimulando diferentes emoções, diferentes reacções motoras e assim sucessivamente. Este significado intrínseco da cor, que não tem origem em nenhuma fonte exterior, pode ser tão intenso que quase pode ser concretizado: a cor azul pode evocar uma imagem distinta de céu ou de água, mesmo quando é apenas utilizada na sua qualidade de cor em vez da representação desses mesmos tópicos. A cor funciona ainda como factor semântico em relação ao plano do quadro, isto é, a mesma mancha de cor colocada no centro da tela será acompanhada de uma nuance semântica diferente daquela evocada por uma mancha deslocada na diagonal ou na perpendicular, mais à esquerda ou mais à direita. E é claro que as suas possibilidades interpretativas ainda não foram esgotadas. O pintor pode explorar as propriedades das cores em si mesmas – cores quentes e cores frias –, de maneiras variadas, no conjunto semântico do quadro e na relação com a objectividade das coisas representadas.

Assim, conclui Mukarovsky no mesmo ensaio, não é apenas por intermédio da temática, mas também (e sobretudo) do seu significado artístico, não verbalmente comunicável, que uma obra de arte influencia o modo como o seu observador percebe

e reage perante a realidade – eis a sua função primordial. E eis, então, o lugar das artes visuais na vida do homem: esteticamente são um deleite para a vista e despertam uma miríade de emoções. Mas também comunicam ideias e tomadas de posição. Talvez por isso as artes visuais constituem o meio mais eficaz de concretizar a tarefa essencial de toda a arte em geral, enquanto signos existindo *per se*.

Na continuidade lógica do exposto, achamos, então, estarem reunidas as condições para uma dilucidação breve a propósito do(s) objectivo(s), âmbito e metodologia do nosso trabalho: servindo-se da justaposição de sentidos e de sensações, o método comparativo pareceu-nos ser aquele que permitiria uma abordagem mais sistemática das relações entre a palavra e a imagem, interligando as instituições da literatura e das artes visuais através de um quadro conceptual que configurará um estudo comparativo. Um conjunto estruturado e estruturante de inter-relações que, segundo a crítica de arte, Wendy Steiner,

(...) has made the comparisom of the two arts seem both a possible and a valuable enterprise. It has allowed contemporary theoreticians to discover what they consider “real” similarities – real because they correspond to structures in other areas of human experience and because they can be discussed in the privileged terms of science.³

De acordo com a mesma autora, o passo seguinte prender-se-á, por exemplo, com a adequação de uma estrutura histórica a uma super-narrativa comum às tradições internas das disciplinas de Literatura e de História de Arte, não esquecendo as respectivas subdivisões formais: a sequência de períodos, do Medieval ao Pós-Moderno, passa a ser utilizada na estrutura analógica para originar, assim, uma área interdisciplinar – o estudo comparativo da literatura e das artes visuais. E apesar de se supor que a tradição científica e sistemática da Semiótica europeia poderia fornecer um modelo alternativo ao pragmatismo da “comparação interartística” americana, diferenças, se as há, contudo, resumem-se à generalidade das reivindicações efectuadas.

Sem querermos ser exaustivos e, portanto, rejeitando alongadas deambulações teóricas que sairiam, neste momento, do âmbito conceptual do nosso trabalho, mas permitindo-nos algumas reflexões em torno das mesmas preocupações, destacaríamos, contudo, à semelhança de W. J. Mitchell, a obra *Pictorial Concepts*, de Goran Sonesson (1989), como a mais recente tentativa de sintetizar a análise semiótica da representação visual e o discurso verbal, substituindo o conceito unificador de “arte” por noções mais

gerais, como “pictorialidade” (*picturality*), “literalidade” (*literarity*) e “significado” (*meaning*) para produzir um método comparativo mais sofisticadamente abrangente e uma retórica mais vincadamente científica. A tarefa principal da Semiótica, argumenta Sonneson, é a de comparar, nas suas semelhanças e diferenças, os resultados das diversas ciências sociais e humanas, através da unificação dos seus conceitos e metodologias⁴.

O que se pretende, pois, é o estabelecer de um diálogo entre os diferentes tipos de linguagem crítica, elaborados em torno de diferentes objectos culturais: não só a Poética ou a Retórica, como também a Semiótica e a Estética lidam com tropos de comparação interartística e essas figuras, como outras, são passíveis de escrutínio. Importa, contudo, não escamotear a evidência (enganadora) de que não existe um conceito unificador, homogéneo (signo, obra de arte, significado, representação, etc.) nem um método científico que lhe corresponde, possibilitando um erigir inevitável de proposições comparativas / diferenciais. A real questão que se coloca não é apenas “Qual é a diferença (ou semelhança) entre palavras e imagens?”, mas também “Que *diferença* fazem essas diferenças (e semelhanças)?”, isto é, por que é que é importante o modo como as palavras e as imagens se justapõem, se misturam ou se distanciam?⁵

Assim, dir-se-ia que o impulso para uma relação interartística não surge por acaso. Tenderá, certamente, a corresponder a uma espécie de desejo crítico de interligar diferentes aspectos e dimensões da experiência cultural. O desafio prender-se-á com a redescritção da problemática textual / pictórica subjacente ao método comparativo e com o identificar de práticas críticas que possam conduzir a um sentido de conexão sem, contudo, cair na tentação homogeneizante e diluidora de emoções das estratégias comparativas e da própria Semiótica. Por vezes, a diferença é tão importante quanto a similitude, a parecença ou a analogia, e a dissonância e a divisão funcional podem ser tão interessantes quanto a harmonia e a fusão. É, pois, o conceito de “relação” em si que deverá ser criticamente mantido em aberto. Não tem que haver, necessariamente, uma “compulsão” para comparar pintura com texto, mesmo se este último estiver directa ou indirectamente representado no quadro. O passo mais óbvio seria, desde logo, a análise do título. Por exemplo, que tipo de título tem o quadro, onde se encontra localizado (na margem, dentro, na moldura)? Qual a sua relação institucional ou interpretativa com a imagem? Que resistências se criam por detrás de legendas, nomes, títulos?⁶

Similarmente, as representações visuais apropriadas a um discurso encontram-se *a priori*, imanentes nas palavras, no tecido descritivo, na “visão” narrativa, nos objectos e nos lugares representados, através de metáforas, de arranjos e de distinções formais de

funções narrativas, no próprio papel de impressão, etc. Se já é complicado manter o discurso fora da pintura, também o é manter a visualidade fora da literatura. Não significa, contudo, que a complementaridade / alteridade mútua entre a literatura e as artes visuais seja absolutamente simétrica. É talvez mais fácil para a pintura representar e incorporar a textualidade, mesmo de um modo literal, do que o reverso. A linguagem adquire visibilidade através de duas maneiras possíveis: a escrita e a língua gestual. Na literatura, a noção de “linguagem visível” adota o discurso da pintura e da visualidade para um entendimento mais integrante da expressão verbal: termos como imitação, imaginação, forma e figuração adquirem um forte sentido icónico, gráfico, os textos sendo assimilados, variamente, como imagens. Se existe a linguística da imagem, existe também a iconologia do texto, que lida com questões referentes à representação de objectos, à descrição de cenas, à construção de figuras, à semelhança, às imagens alegóricas e à elaboração do texto de acordo com determinados modelos formais. Uma tal iconologia do texto deverá, ainda, levar em linha de conta o problema da resposta do leitor, a convicção de que alguns leitores “visualizam” e de que alguns textos encorajam (ou desencorajam) uma imagética mental⁷.

Uma obra pertencente à categoria das artes visuais *existe* na mesma medida que o(s) objecto(s) que pretende representar (ou *reconstituir*). Pode, pois, possuir forma e cor, concomitantes com a extensão, tal e qual acontece com os objectos do mundo físico, ou seja, e adoptando uma terminologia mais contemporânea, a arte visual é essencialmente *espacial*⁸. Uma representação visual apresenta a mesma “aparência” do objecto reproduzido; uma representação linguística não o faz – exceptuando o caso da poesia concreta – e também nem sempre simula o mesmo som daquilo que pretende reproduzir. Ao contrário ainda das artes visuais, o material da linguagem é apreendido em série, por isso *temporalmente* e não simultaneamente. A representação visual, porque estática no espaço e porque pode ser compreendida como um todo, apresenta vantagens relativamente aos processos intelectuais de análise e de abstracção, que visam, respectivamente, a divisão nos seus constituintes e a identificação da forma essencial do seu objecto. Talvez por isso falte à arte verbal o imediatismo e alcance directo das artes visuais.

Actualmente, a própria Semiótica propõe-se expandir a noção tradicional de textualidade a sistemas de signos não-literários e não-linguísticos. Métodos de análise semiótica têm sido aplicados em Antropologia, Geografia, Arquitectura, Cinema, História de Arte. Edifícios, mitos ou pintura são considerados como sistemas de signos nos quais os elementos interagem de forma igual ao que se passa nas letras, palavras e frases.

II. PERSPECTIVA PSICANALÍTICA

É sabido que na base da concepção de estruturas imaginárias se encontra a noção de inconsciente colectivo, formulada por Carl Gustav Jung (1875-1961): trata-se de uma potência herdada e, de algum modo, radicada no cérebro; mas como potência, só a conhecemos na sua actuação, *a posteriori* ou em acto. Pela recorrência das imagens primordiais, isto é, de certas imagens primitivas e elementares, que se repetem de um modo ou de outro nas mitologias, nas lendas e nas fábulas, nas literaturas e nas artes de todos os povos, conclui o psicanalista que devia haver um fundo comum e permanente que alimentava e ordenava essa “actividade fantasmática”.

Se as mesmas imagens (ou parecidas) representam as mesmas preocupações, sempre e em toda a parte, então quer dizer que há uma energia criadora de mitos, espécie de hábito hereditário ou “núcleo de significações”, comum em todos os homens: aí está o inconsciente colectivo, que é anterior ao inconsciente individual, porque é nele que se originam e inspiram os sonhos e mitos universais. A insuspeitada matriz de todo o fantasiar humano. Quer dizer: o inconsciente colectivo consiste no dinamismo do conhecimento analógico, de que é dotado o nosso espírito, encarnado no sensível. Se a alma, em ser e conhecer, vive condicionada pela matéria, é nela e por ela que consegue conhecer e conhecer-se, aprofundar-se e esclarecer-se, na sua semelhança e realização material. De outro modo ainda: já que somos alma e carne e não podemos ter conceitos sem imagens, o mundo sensível torna-se espelho, definição e auxílio do mundo espiritual. As nossas ideias abstractas, por forma a assumirem um contorno claro, precisam de mitos. E vão buscá-los ao mundo material porque este é semelhante ao mundo espiritual, e as ideias dele foram abstraídas. O inconsciente colectivo parece, pois, ser, em tradução escolástica, a faculdade de apreensão das semelhanças universais dos seres.

É dessa raiz mitificadora, desse parentesco de espírito e matéria, enquanto reconhecível pelo homem, que surgem os sonhos e os mitos. E aparecem-nos reduzidos a grandes e fundamentais linhas de força que são os arquétipos, porque a criação material está construída e ordenada segundo grandes leis igualmente fundamentais, que ordenam as semelhanças de espírito e matéria. Se o universo fosse construído de outro modo, seriam outras as semelhanças e outros os arquétipos. Assim, por exemplo, o arquétipo da verticalidade não passaria do seu estado meramente virtual, se não existisse a lei da gravidade. Nesse caso, os símbolos em que ele se define, como os da altura e do abismo, do poder e da majestade, do voo e do naufrágio, não teriam realização simbólica e,

ficariam, virtualmente, no depósito de potencialidades do inconsciente colectivo, à espera de circunstâncias em que pudessem actuar. E manifestar-se-iam outros arquétipos, referentes a outro estado de coisas.

O inconsciente colectivo corresponde-se com a totalidade do universo. Ao contrário de Freud, aos olhos de Jung, um mito como o de Úrano e Crónos ou complexos patológicos, como os de Édipo ou da Grande-Mãe, quando acentuados, podem representar imagens de uma aspiração universal. Assim, estes últimos nasceriam do desejo de regresso ao estado paradisíaco primordial do inconsciente, num retiro escondido, onde se estaria livre do peso da responsabilidade e do dever de tomar decisões, de que o útero materno é o símbolo ideal. Esta tendência regressiva não é, pois, meramente negativa: apresenta também um aspecto marcadamente positivo, uma vez que permite transferir para um conteúdo arquetípico, a energia psíquica que se encontra reprimida por uma sujeição pessoal à mãe concreta.

O símbolo é, por consequência, bifronte e intermediário: está voltado para o consciente do mundo visível e para o inconsciente de arquétipos. Pode assumir funções de mediador, transformando energias telúricas e libertando sombras dionisiacas. E desse modo, vamos ao encontro da célebre tese de Nietzsche sobre a génese da tragédia grega: uma simbologia apolínea, vinda do Olimpo, acalmando o fundo lamento das grandes dores terrenas. Édipo e Antígona, formas belas, exercem um verdadeiro papel de mediadores entre Apolo e Dionísio, entre a consciência e a inconsciência. E é também porque há uma correspondência entre o homem e o universo, e porque os arquétipos adquirem a forma, à luz do universo e da consciência, dos símbolos em que se definem, que se compreende e se justifica a posição de Paul Claudel, para quem, na sua *Art Poétique* (1906), conhecer é conhecer-se, *co-naissance*, ou seja, um nascer ou criar-se, ao mesmo tempo, do homem e do mundo. Assim sendo, as redes associativas, os esquemas mentais e imagéticos com que inconscientemente olhamos para o mundo, tornam-se com facilidade temas dominantes de tonalidades afectivas, termos e metáforas obsessivas que indicam, naturalmente, a preocupação fundamental do escritor e o enquadramento imagético em que ela aparece: numa palavra, o seu mito pessoal. Para o encontrarmos, poder-se-á proceder quer à recolha de termos e de imagens recorrentes e dominantes, quer à sobreposição de textos importantes, procurando o ajustamento de esquemas mentais que, com frequência, se repetem de obra para obra.

Em face do que ficou dito, explica-se a temática insistente de cada artista, no romance ou no teatro, o parentesco das realizações dos pintores e escultores e, de modo

geral, o “estilo próprio” de cada artista e até de cada época, a que ninguém se pode furtar. Tudo são expressões de um mito pessoal, inevitáveis porque radicadas no inconsciente e na história humana de cada indivíduo. O “tema” - ou a opção fundamental do artista perante o Absoluto, perante os outros homens e o mundo, opção que há-de aglutinar todos os níveis humanos, inconscientes, da obra - o tema segue, naturalmente, a linha do mito.

Lembremos, por último, que os leitores e os apreciadores também têm os seus complexos próprios e que se sentirão particularmente atingidos por aqueles autores por quem mais empatia sentiram. E tal acontece, precisamente, através de um arquétipo e complexo, que lhes sejam comuns, sem muitas vezes se aperceberem das razões de suas preferências, justamente porque estas procedem do inconsciente. Havendo, assim, grandes linhas arquetípicas, no inconsciente colectivo, mas tendo cada homem a sua constituição psicofisiológica própria e vivendo na sua circunstância individual, torna-se evidente que o imaginar humano não será o mesmo para todos e que se há-de orientar segundo diversas famílias imagéticas. Daí também a possibilidade de várias classificações segundo o ponto de vista escolhido: ou o material da imaginação ou o seu dinamismo ou segundo complexos e temperamentos...

Na linha do inconsciente colectivo e dos arquétipos de Carl G. Jung, seguindo cautelosamente o rasto das imagens, purificando-as de extrapolações culturais, Gaston Bachelard (1884-1962) reduz a imensa geografia do imaginar humano aos quatro grandes continentes dos elementos primordiais, da tradição grega, isolando quatro tipos fundamentais de temperamentos imagéticos: as imaginações da Terra, da Água, do Fogo e do Ar. E dentro de cada uma das categorias, que se podem complicar e dosear umas com as outras, é claro, dá-se uma espécie de lógica imaginativa, uma “psicofísica” da imaginação. Bachelard não se enclausura, de modo nenhum, em quadros fixos, pré-fabricados, insistindo, pelo contrário, no dinamismo autónomo da imaginação, distinguindo e subdistinguindo, dentro de cada elemento, acepções e comportamentos diversos do material imaginativo.

E porque o dinamismo imaginativo se desenvolve em concordância com o universo dos símbolos que procura, pôde Bachelard dizer: «Les métaphores ne sont pas de simples idéalizations qui partent comme des fusées (...) elles métaphores s'appellent et se coordonnent plus que les sensations, au point qu'un esprit poétique est purement et simplement une syntaxe des métaphores.».¹ E pela mesma razão do encontro analógico entre o arquétipo e a realidade sensível, afirmou ainda: «On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne

regarde avec une passion esthétique que les paysages que l'on a d'abord vus en rêve.»² E que dessa mesma raiz nasce, ainda e não só, a sensação do “já visto” perante objectos que nunca vimos como a decepção perante o reconhecimento do que só conhecêramos por imaginação ou por ouvir dizer. Bachelard já tinha verificado que a classificação pelos Quatro Elementos, de modo a não se tornar esquematismo estático, podia admitir, em cada um deles, polivalências de sentido. Assim, a água era tanto nocturna como transparente, tranquila como revolta, permitindo múltiplas simbologias. Sinal, portanto, de que a melhor classificação das imagens se devia orientar segundo dinamismos psíquicos.

Foi essa a ideia que desenvolveu Gilbert Durand (1921 -), professor em Clermont, antigo discípulo de Bachelard, em *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*, reordenando, segundo outra perspectiva, os materiais acumulados pelo mestre. Abrir clareiras e avenidas na floresta densíssima dos símbolos, mitologias, sociologias e até filologias, dos povos e continentes, aparentando e aproximando o que os séculos e as distâncias separavam... Assim, para Durand, as três grandes linhas dinâmicas que orientam a multidão das imagens humanas seriam “três reflexos” fundamentais: o da “posição” (“regime diurno”, da luz da altura, da antítese e da polémica), o “digestivo” (“regime nocturno”, dos eufemismos da sombra e da morte) e o “rítmico”.

Aos símbolos do regime diurno correspondem estruturas esquizomorfos, de contrastes acentuados, dualismos (o dualismo platónico da alma e do corpo, por exemplo), geometrismos, tendências antitéticas de separação e luta que, exageradas, levariam ao estado patológico do “autismo” e da “esquizofrenia” (o excesso de subtilidades é um verdadeiro “autismo”). O regime diurno é o platónico, cartesiano, de orientação maniqueia, iconoclasta, clássico. Aos símbolos do regime nocturno correspondem estruturas místicas, de insistência na intimidade, a tendência para ver apenas o lado positivo das coisas, um realismo sensorial que é expressão de “empatia” ou contacto com a intimidade dos seres, a “pulverização” ou redução das coisas a uma escala minúscula, em que se contenha a imensidade... E assim como o excesso da antítese podia levar a estruturas esquizóides, assim o excesso de aglutinação leva a estruturas epileptóides ou a atenuação do conhecimento. O regime nocturno é o romântico, eufemizador da noite e da morte, do sentimento e da mulher, do abismo e do mar. Finalmente, aos símbolos rítmicos correspondem estruturas de harmonização de contrários, estruturas dialécticas, como as de Hegel que recompõem o tempo: tese, antítese, síntese; as hipotiposes e prosopopeias que presentificam o passado e o futuro...

O livro de G. Durand é, pois, um núcleo extraordinariamente fecundo de possíveis desenvolvimentos, abrindo caminho à construção fenomenológica de uma «fantástica transcendental». Segundo o mesmo, o fantástico ultrapassa o fantástico, isto é, leva-nos além do “aqui” e do “agora”. E o sentido da imaginação, na sua função eufemística, é o de uma luta com as limitações e a morte, afirmação contra o destino fatal, poder de recuperação e de restauração do mundo. A imaginação é esperança antidesestino. O que vai na linha do que já dissera Bachelard: «Pour l’homme primitif, la pensée est une rêverie centralisée, pour l’homme intruit, la rêverie est une pensée d’étendue».³ E porquê? Por que se dará assim esta espécie de osmose do real para o onírico, e vice-versa? No fundo, embora Bachelard não o diga expressamente, talvez porque os quadros do conhecimento e da imaginação se confundem. O que poderá parecer uma certa forma de kantismo, em que categorias imaginativas prolongam a realidade, precisamente porque a prefiguravam.

Na esteira de um Henri Focillon e de muitos outros estetas da actualidade, teríamos, pois, como que uma série de categorias estéticas, quadros de realidade, independentes da vontade do sujeito; teoria que, como vemos, vai ao encontro da «vida das formas», ou seja, da presunção que as relações formais numa mesma obra de arte ou entre diferentes obras de arte constituem uma ordem, uma metáfora do universo. Os símbolos e as mitologias jogam, pois, como mecanismo de defesa contra a angústia da consciência psicológica dissociada. Porquanto, a imaginação presentifica, ou antecipa o que passou e o que falta. E nesse sentido, como afirma Jung, o símbolo é obreiro de «individuação» ou de saúde psíquica, isto é, harmoniza consciente e inconsciente.

A obra do psicanalista francês Jacques Lacan (1901-81) retoma também a ideia de inconsciente e de desejo, numa aproximação provocatória à teoria de Freud: as relações sociais, ou a “Ordem Simbólica” dependem da repressão do desejo, deixando o “Eu” individual internamente dividido. Num artigo seu intitulado “Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je” (1949)⁴, Lacan enfatiza a postura narcisista da criança num nível imaginário de percepção. Por volta dos seis / dezoito meses, a criança identifica-se a si própria através da sua imagem reflectida no espelho. O chamado “estádio do espelho”, diz Lacan, origina uma identidade imaginária tendo em conta uma relação narcisista com imagens e duplos. A criança reage com uma sensação de júbilo ao ver-se reproduzida, na totalidade, no espelho, e, contudo, este auto-reconhecimento é, no fundo, um falso reconhecimento uma vez que a criança ainda está dependente de outras pessoas para a satisfação das suas necessidades físicas. O processo de auto-identificação, porque

ocorre através do espelho, que está no exterior e é um objecto estranho, é, na verdade, um processo de alienação. Numa palavra, o espelho mente. Para se tornar num sujeito individualizado, a criança terá que se questionar a si própria.

Assim, também o crítico James M. Mellard considera que o pós-estruturalismo psicanalítico de Lacan representa uma desmistificação radical da subjectividade humana. A estrutura precede a experiência, o espelho configura a percepção imaginária: o sujeito individual é produto do discurso do “Outro” que atribui significado. O argumento de Lacan de que o sujeito fundamenta uma identidade imaginária através de uma imagem concedida por “outro” constitui um passo em frente relativamente às abordagens que apenas pressupunham que o ego ou o Eu se encontrava no centro do processo psicológico. Ao reforçar que o Eu é uma ficção alienante, um falso reconhecimento que mascara a divisão e a natureza fragmentada do desejo inconsciente, os teóricos sociais, influenciados por Lacan (nomeadamente, Julia Kristeva e Melanie Klein), referem-se a um sentido de alteridade intrínseco à constituição do Eu.

Chamando a atenção para o facto de que todo o auto-conhecimento é fragmentado e frágil, com o sujeito individual apanhado no meio das armadilhas imaginárias da projecção narcisista e das deslocações simbólicas da linguagem, a teoria social estruturalista e pós-estruturalista subscreve a visão de que o sujeito e a sociedade não constituem pólos complementares. Concentrando-se na linguagem e nos mecanismos da mesma, Lacan projecta a sua análise no campo da análise literária (ou vice-versa) e, independentemente das consequências para a Psicanálise, a congruência entre ambos os pólos torna o trabalho do crítico lacaniano mais compatível com hábitos comuns de atenção literária.

Ao contrário do crítico freudiano que, frequentemente, tenta interpretar, de modo literário, metáforas como o falo, o “romance familiar”, o assassinato do pai, o desejo de incesto com o pai ou com a mãe, Lacan propõe ao crítico trabalhar no domínio do figurativo e do simbólico. O pressuposto é que, no sujeito dito “normal”, os acontecimentos e papéis relevantes para a Psicanálise constituem funções pertencentes a posições estruturadas no interior de um campo simbólico. Quando esses mesmos elementos simbólicos se tornam literais para o sujeito, saímos da normatividade e entramos no domínio do psicótico. A outra grande vantagem da crítica lacaniana sobre a freudiana é a sua capacidade para lidar com o sujeito “comum”, “normal”. Apesar de a análise clínica raramente considerar a existência de um sujeito completamente normal, há a possibilidade de se dedicar atenção ao sujeito comum, que faz o que a maioria dos sujeitos fazem no decurso das suas vidas. Já não é essencial a procura de patologias narcisistas ou edipianas,

mas, ao invés, o detectar de manifestações da travessia do sujeito pelas fases do espelho ou do complexo de Édipo.

Concluindo, e na linha de autores como Carlos Reis, somos de opinião que, apesar de uma orientação de tipo clínico poder conduzir a um inadequado tratamento do texto literário – porque de certo modo esvazia de significado o mito da absoluta liberdade criativa e, nesta perspectiva, o escritor limita-se a dar forma a impulsos que o ultrapassam por mergulharem no obscuro do seu condicionamento biológico e num longo processo de sedimentação de experiências colectivas – importa notar que é ainda em Freud que encontramos a chave que permite o acesso a um tipo de crítica que, tendo presentes os ensinamentos da Psicanálise, valoriza os elementos estéticos que entram na composição da obra literária. Efectivamente, considerar que a prática estética se concretiza num domínio situado entre o real e a fantasia ou, como Freud também sugere, encarar a criação literária como sonho desperto, como mistificação ou como divertimento que reenvia à capacidade inventiva da infância, leva, em última instância, a conceder um destaque considerável ao que no texto literário contribui de modo decisivo para expressar o citado processo de dissimulação: a metáfora, o símbolo ou a imagem, a personagem de ficção ou o conflito dramático mais não constituem, neste contexto, do que projecções habilmente metamorfoseadas de um subconsciente que só desse modo ousa aflorar à superfície do texto. A Psicanálise permite-nos compreender o sujeito enquanto ser dividido, e esta divisão é uma característica do uso de qualquer língua.

A Psicanálise é uma ciência de tropos, da metáfora e suas variantes, a sinédoque e a metonímia. Lacan afirmou que os sonhos e sintomas devem a sua forma aos princípios do discurso figurativo: os processos inconscientes de condensação e deslocamento correspondem, respectivamente, à metáfora e à metonímia. Se o inconsciente operar de acordo com os estratagemas da retórica, tal significa que Psicanálise e Crítica Literária estão unidos por um objecto comum de investigação: a criatividade sem fronteiras dos tropos. E porque a Psicanálise pode ser entendida como uma ciência do comportamento humano, a literatura poder ser tratada como uma manifestação desse comportamento e, por conseguinte como objecto de estudo. Na sua elaboração, a Psicanálise está tão dependente da literatura como da situação em análise. Freud nunca se cansou de afirmar que apenas tinha descoberto o que os artistas já haviam descoberto antes dele.

CAPÍTULO DOIS

ARTE E ESTÉTICA EM TURNER E JOYCE: PONTOS DE RUPTURA COM A “NORMALIDADE”

I. TURNER OU O ESPLENDOR DO ESPAÇO: O REALISTA QUE FOI CONTRA A MARÉ

Turner assistira à última conferência de Reynolds em 1790 e, ao que tudo indicava, parecia ter assimilado todas as lições do mestre relativas à idealização de aspirações de arte que, de forma tão eloquente, se estabeleciam nas cinquenta dissertações compiladas. Assim, para compreender a evolução de Turner achamos vital enquadrá-la no contexto dos ensinamentos de Reynolds. Nas suas dissertações, Reynolds estabelece um programa educativo global para aqueles aspirantes a artistas que evoluíam da tradição idealizante da arte académica tal como se desenvolvera desde o Renascimento italiano. Nelas se defendia a doutrina da “pintura poética”, que sustentava ser a pintura uma disciplina humanística afim da poesia e que deveria preocupar-se não com a arbitrariedade da experiência, mas com universos de comportamento e de forma. Para exprimirem tais fundamentos, os pintores – preconizava o próprio Turner - deviam tentar aprender as qualidades e as causas das coisas, bem como sintetizar as formas de modo a aproximá-las de espécies imaginadas da forma arquétipa ou das belezas ideais.

Com estes objectivos relacionados entre si, Turner começou a exprimir-se, a partir de finais de 1790, através de assuntos inspirados na literatura e na poesia; encheu muitos dos seus quadros com todo o tipo de expedientes “poéticos”, como metáforas visuais ou alegorias, alusões, trocadilhos e comparações; gradualmente, começou a exprimir os subjacentes processos da natureza a uma escala sem rival (induzindo o crítico John Ruskin a dedicar extensos trechos do seu livro sobre Turner, intitulado *Modern Painters* [1843-1860], à compreensão que o pintor tinha das “verdades” da arquitectura, da geologia, do mar, do céu e das outras componentes de uma paisagem). De facto, desde muito cedo, na sua carreira, Turner começou a acreditar que a forma goza de uma existência metafísica, eterna e universal. A partir de uma tal apreensão era fácil para o pintor pressupor (como aconteceu pouco antes de morrer) que «o Sol é Deus», ainda que, por ele pensar desse modo, sejamos obrigados a aceitar que as suas quase abstracções da última fase deixem de

ser meras abstracções pictóricas. Em vez disso, elas resultam claramente de tentativas de representar o poder metafísico incorporado na luz, ou mesmo a própria divindade.

Reynolds considerava a pintura de paisagens como sendo um género absolutamente simples porque nunca dissera muito acerca da condição humana, para ele, o principal assunto da grande arte. Do mesmo modo, situava a pintura de paisagens num lugar bastante inferior no seu esquema artístico, muito simplesmente porque os paisagistas deviam a sua arte ao acaso. Se visitassem um lugar, digamos, em tempo de chuva, seriam obrigados a representá-lo desse modo. Pelo contrário, Reynolds recomendava a prática de paisagistas como Claude Lorrain, que resumira em cenas fictícias e ideais os aspectos mais atraentes de vários lugares vistos nas melhores condições de clima e de luz, transcendendo assim o arbitrário. Embora Turner desse mais valor à representação de lugares individuais do que aquilo que Reynolds preconizava, em todos os outros aspectos adoptava a prática sintetizada pelo mestre, fazendo a apologia de que seleccionar, combinar e concentrar aquilo que é belo na natureza e admirável na arte seria o dever, por excelência, do pintor de paisagens, não só no que respeita a sua própria linha temática mas também na inter-relação que estabelece com os outros temas da arte.

Para isso, Turner iria com frequência alterar ou omitir livremente alguma coisa em determinada cena que não concordasse com as suas exigências imaginativas – de modo que por vezes as paisagens pouca semelhança tinham com a realidade do local –, ao passo que determinados efeitos climáticos invulgares ou particularmente bonitos, observáveis num certo lugar, podiam ser transpostos para representações de outros. E Turner empregava sempre ao máximo o seu invulgar poder de associação mental para ligar as coisas. Esclareceu a sua crença na supremacia da imaginação numa paráfrase de Reynolds que constitui a própria essência do seu pensamento artístico: a necessidade de se demarcar da verdade maior a verdade menor. Nomeadamente, a ideia mais alargada e mais liberal de natureza em relação a uma outra comparativamente estreita e limitada; nomeadamente, demarcar da que se dirige à imaginação aquela que se dirige apenas ao olhar.¹

No entanto, e na esteira de críticos como Eric Shanes, tal não significa que Turner negligenciava o olhar. Era um criador inveterado de esboços. Desenhava muitas vezes um lugar, mesmo que já o tivesse desenhado antes e, ao fazê-lo, não só dominava as aparências das coisas, mas também avivava a sua memória invulgarmente tenaz, o que constituía um importante auxílio para o artista, visto que a memória separa do essencial o acessório. O seu principal método de estudar as aparências, deixando-lhe ainda espaço para intervenções da imaginação, era desenhar o contorno de uma paisagem omitindo os efeitos

do clima, da luz, ou mesmo das figuras humanas e animais, e regressar ao esboço numa data posterior, incluindo então os outros aspectos, principalmente de memória e/ou com a ajuda da imaginação.

Para além da “imitação ideal” – a criação de noções aperfeiçoadas da forma que, por definição, incluíam a expressão das «qualidades e causas» das coisas –, Reynolds também defendia a imitação artística, a absorção das qualidades dos melhores mestres do passado, através da imitação estilística. Também aqui Turner seguiu Reynolds com afinco. Ao longo de toda a sua vida, adoptou as formulações pictóricas de um vasto conjunto de antigos mestres e contemporâneos, desde Ticiano, Rafael e Salvador Rosa da escola italiana, até Claude, Nicolas Poussin e Watteau, da escola francesa, ou Rembrandt, Van der Velde e Backhuizen da escola holandesa e numerosos contemporâneos seus em Inglaterra. Uma tal imitação não era sinal de qualquer deficiência de imaginação em Turner, nem de qualquer suposto complexo de inferioridade numa competição contra os melhores, como se pretendeu muitas vezes sugerir. Turner estava apenas a sugerir os ensinamentos e o exemplo de Reynolds, e é bem uma marca da sua visão criativa o facto de os resultados acabarem sempre por se revelar “turnerianos”.

Em 1806, Turner deu, igualmente, início à realização de um importante conjunto de gravuras, cujos estudos preliminares foram levados a cabo por ele próprio. Tratava-se do *Liber Studiorum* (Livro de Estudos), intencionalmente semelhante ao *Liber Veritatis* de Claude-Enlorm, não apenas no título, mas também no meio utilizado, a *mezzotinta*, oferecendo-o como forma de inspiração para outros. Para completar esse fim didáctico dividiu os seus assuntos em categorias, a saber, Arquitectura, Marinha, Montanhas, História, Pastoril e Pastoril Elevada, utilizando esta última para diferenciar o tipo de pastoralismo nobre e um tanto mítico, encontrado nas obras de Claude e de Poussin, do tipo mais rude e campestre encontrado na pintura da Baixa Escócia, ou na vida real.

Para além de se sentir atraído pela arte Ideal durante esses anos, Turner deixou clara a sua identificação com os outros conceitos estéticos, bem como com os tipos de imaginário menos exaltados. Por volta de 1800, o pintor foi claramente seduzido pela noção de Sublime, esse poder de engrandecimento espacial da realidade ou de amplificação capaz de produzir sensações de grandeza, de mistério e mesmo de horror, e da redução do espectador à sua insignificância física.

No virar do século, a identificação de Turner com a sublimidade levou-o a pintar várias obras num formato vertical, cenas em que o espectador é colocado num ponto de vista inferior de modo a sentir-se esmagado pela escala e pela grandeza dos cenários que

projectam, bem como pela misteriosa escuridão que impregna muitos deles. A conjugação das qualidades físicas de uma paisagem com a experiência humana indica claramente as prioridades humanísticas de Turner, como resultado da sua total identificação com a teoria da pintura poética. Progressivamente, à medida que a sua paleta se ia tornando mais clara, na primeira década do novo século, e que o desejo de elaborar o seu idealismo académico aumentava, Turner começou a evitar os formatos verticais e as cores escuras como meios económicos de criar mistério. Em vez disso, conferia grandiosidade e mistério por ajustamentos de escala interna, tons de luz, cores brilhantes e formas vivas.

No entanto, e contrariamente ao cânone reinante, Turner desenvolveu, também, conscientemente, uma figuração anti-ideal. Para Reynolds, como para um grande número de outros teóricos académicos, o objectivo supremo da pintura poética era exaltar a forma humana, projectar uma beleza ideal de humanidade. Mas Turner rejeitava esse dogma central da teoria da pintura poética, considerando que o mundo ao redor é imenso, maravilhoso ou feroz, renovando-se constantemente, ao passo que o homem é minúsculo e só possui uma vida e poderes muito limitados. Para Turner, o costume de nos lamentarmos contra a natureza exterior era claramente um assunto simultaneamente cómico e cósmico e, para salientar essa comicidade, sobretudo, criou as suas figuras com um aspecto o mais desajeitado possível, grosseiro ou mesmo pueril. Contra a edificação de arquétipos de beleza humana, Turner desenvolveu um arquétipo “baixo” e anti-heróico para representar a humanidade, mas que, ainda assim, representava algo de arquétipo humano numa época em que a maioria das pessoas tinha uma vida tragicamente curta e brutal.

A sua simpatia também pelas exigências de liberdade política e religiosa do seu tempo parece ter encontrado inicialmente expressão por volta de 1800 em obras que aludiam a lutas de libertação contemporâneas na Grã-Bretanha e no estrangeiro. Durante este período, esperava ganhar a eleição para a Academia e muitos dos principais académicos, como Barry, Fuseli e Smirke, eram conhecidos pelas suas opiniões libertárias. Por aquela altura, alguns dos futuros patronos de Turner, como Walter Fawkes, por exemplo, tinham convicções republicanas, o próprio Turner evidenciando, mais tarde, indubitáveis simpatias pelo radicalismo de Fawkes. É sabido que o pintor lia literatura política radical, proscrita no início dos anos 1820 e, ao longo dessa década e da seguinte, continuou a expressar subtilmente os seus pontos de vista libertários numa época em que os Gregos lutavam pela liberdade e as exigências de reforma parlamentar se faziam ouvir na Grã-Bretanha.

Com *Snow Storm: Hannibal and his Army crossing the Alps*, Turner fez também uma importante estreia em 1812. Embora o pintor tivesse vindo a acrescentar alguns versos aos títulos dos seus quadros nos catálogos de exposição, desde 1798, nesse ano, pela primeira vez, acrescentou versos como sendo declaradamente de sua autoria. Esses versos foram extraídos de um “poema” intitulado “Fallacies of Hope”, que parece só ter existido nos catálogos de exposição. No entanto, os títulos, e muitas vezes os próprios versos, indicam a visão de Turner de que todas as esperanças no desafio bem sucedido das forças de natureza externa, na superação das contradições da natureza humana e na redenção religiosa são falaciosas.

Resta acrescentar que o interesse de Turner pela teoria da cor fora estimulado pela sua investigação da ciência da óptica, levada a cabo a propósito das suas prelecções sobre perspectiva introduzindo, em 1818, o assunto nas discussões sobre organização espacial e pictórica. Conhecedor dos estudos sobre a cor, de Goethe, Turner foi também um dos primeiros pintores a reconhecer a importância da luz na designação específica da cor: Goethe baseou a sua teoria não no espectro de Newton, mas concebeu um círculo cromático abrangendo cores “quentes” e cores “frias”. Vermelhos, amarelos e verdes eram consideradas cores quentes, associadas à alegria e boa-disposição; o azul, uma cor fria, é associada ao escuro, assim como os seus derivados, violetas, roxo... sugerem dor e sentimentos vis.² Uma mudança subtil na cor, em Turner, teve também lugar por essa altura: os primeiros óleos, apesar de sombrios, revelam já a preocupação do pintor relativamente aos efeitos contrastantes da luz e aos efeitos atmosféricos (tempestades e arco-íris), realçando a sua crença nas possibilidades dramáticas dos fenómenos naturais, por meio de um apoio maior nas cores primárias e de uma luminosidade mais intensa que dissolve as formas nesse processo.

As suas pinturas de então não celebram meramente o mundo físico: tendo em conta a atracção que Turner sentira ao longo de toda a vida pelo idealismo académico, cujo núcleo assenta num sistema metafísico platónico que o pintor aceitara muito cedo, não pode haver qualquer dúvida de que, nas últimas imagens radiosas, o artista projectava uma realidade ideal (mundo das ideias). E não há qualquer inconsistência entre a identificação de uma vida inteira com um tal sistema metafísico e a declaração, que lhe é supostamente atribuída, de que “O Sol é Deus”: muito mais do que o sol hedonístico, posteriormente tão apreciado pelos impressionistas franceses, vemos, em vez disso, a deidade de Turner, a essência e fonte de criação, a própria divindade, as suas energias fluindo em tudo.

A inauguração deste tipo de pintura paisagístico deu-se, em grande medida, sob o efeito de um contacto directo com a natureza e sob o impulso de algumas paisagens características, traço este comum a Turner, certamente, e a outros pintores românticos; contudo, no caso de Turner, toda a sua obra não cessará de ser profundamente determinada pela descoberta sucessiva de certas paisagens-tipo. Dependente da natureza ao limite, mesmo nos seus sonhos mais arrojados, Turner é, pois, o homem das evoluções constantes, que o conduzem de uma tendência a outra, segundo as impressões dominantes de cada época da sua vida: «His paint-marks were instead, dictated by the circumstances, the limitations of time and resources, working direct from nature, and he allowed those circumstances to write themselves directly onto the page. He became, in effect, nature's paintbrush.».³

Partimos desse pressuposto na nossa Introdução e chegámos, agora, a idêntica formulação: irremediavelmente balouçando entre o impressionismo e o expressionismo, Turner deixar-se-á abandonar a uma e outra inspiração, consoante a força actual das impressões da natureza, que, por seu turno, governam a sua visão e a sua técnica. Trata-se de um movimento pendular, apenas possível porque o artista se encontrava, também, em perpétuo movimento, alguém extremamente sensível às revelações emanadas da visão de uma natureza nova e que encontrava nas viagens a essência basilar da sua arte: artista-viajante, o génio de Turner apenas poderia derivar o seu meio de expressão e de expansão, da variedade da paisagem exterior, motivo para desenvolvimento das suas forças secretas, através do jogo da cor e da luz: «Turner had a memory fully stocked with experience than perhaps anyone else alive, and a studio filled with sketches and studies as witness and testimony to having lived as fully as he could and valued that life as intensely as possible».⁴

II. JOYCE À MARGEM: REEQUACIONANDO O MODERNISMO

Nascido em 1882, Joyce foi amplamente influenciado pelas explorações da ciência moderna e da tecnologia, pelo desenvolvimento da cidade e pelas consequentes alterações de percepção da realidade, acompanhadas de uma progressiva crise existencial. Eis o nosso ponto de partida: mais do que qualquer outro, sabemos que Joyce inventou técnicas, formas e modos de representação que passaram a constar do código cultural genético da época. Influenciado pelo cânone precedente, almejava também a ser entendido segundo os

padrões tradicionais e contextuais que condicionavam a sua escrita. Perseguido pela memória pessoal e cultural – a experiência irlandesa, por exemplo –, na sua obra, os mortos, sobretudo os artistas mortos, continuam uma existência de vivos, enquanto que o autor, descrente de Deus, é perseguido pela sua própria morte.

Acima de tudo, Joyce considerava-se o digno sucessor de Homero, Dante, Shakespeare e Milton, entrando num processo de diálogo contínuo com o passado, através do qual procurava enriquecer de sentido o seu imaginário criativo. Conscientemente, à margem da sua época, criando nas franjas de um *mainstream* constrangedor, Joyce concebe uma tradição moderna, reinterpretando a tradição precedente. Os arquétipos são então encarados como denominadores comuns da experiência humana, tendo em vista a criação de uma simbologia moderna, ou seja, a criação de mundos imaginados que pudessem revigorar o nominalismo da experiência moderna e obliterar o tédio do dia-a-dia, uma espécie de doença do quotidiano.

Fascinado pela função exercida pelos espelhos e vidros, Joyce escrevia acerca da sua psique e da sua vida imaginária nos seus auto-retratos. Uma das cenas mais interessantes de *Ulysses*, por exemplo, é quando Stephen e Bloom olham para o espelho e ambos vêem a imagem de Shakespeare – uma imagem de comicidade, «crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall» (*U* 671)... Entre outros aspectos, é ainda o momento em que, em *Ulysses*, a metaforicidade diacrónica e a metonímia sincrónica se interpermutam, pois assim como Stephen e Bloom constroem a sua identidade a partir do passado, também o fazem a partir do outro, sincronicamente: «Jewgreek is Greekjew» (*U* 622), «Blephen and Stoom» (*U* 798), e diacronicamente: Bloom como Ulisses, Moisés, Shakespeare; Stephen como Telémaco, Cristo e também Shakespeare. Uma noção joyceana de paralaxe que deve, indubitavelmente, algo ao futurismo e ao cubismo: a posição do espectador / leitor não se encontra já apenas dependente da sua situação espacio-temporal, mas de toda uma experiência passada que é transportada para a sua visão da realidade. O futurismo procurava, ainda, enfatizar o potencial visual da literatura baseando-se no exemplo dos primeiros trabalhos de índole abstraccionista na pintura. Através da abolição da sintaxe e pontuação tradicionais, recorrendo ao uso de símbolos sinestésicos e a uma ortografia livre e expressiva, os escritores trabalhavam a disposição espacial da linguagem, derrubando qualquer ensejo de um processo de leitura linear, de estabelecer uma ordem cronológica e uma representação de uma realidade definida. Joyce, inevitavelmente atraído pelo esteticismo (mais evidente em *A Portrait*), deixa-se render às

influências do movimento simbolista, reinventado o património artístico através da sua descoberta.

Assim, da junção dos dois estilos enriquecidos aqui e ali por laivos românticos, Joyce aguça a sua sensibilidade à luz e à sombra, a sua disposição das “imagens” em diferentes planos pictórico-literários e ensaia as crescentes “abstracções” entremeadas, de modo incomum, com a representação da vida diária. O voo para longe da verosimilhança era acompanhado de um desejo de fundir percepções familiares com combinações inovadoras e desconcertantes. Dependendo do mundo visível da experiência imediata para a sua actividade criativa, alcançou, contudo, um equilíbrio difícil entre abstracção e representação. Simultaneamente atraído e repellido pela cor preta, sinónimo de morte, mesquinhez, anulação e sexualidade, esta passou a ser o alfa e o ómega das cores. Por exemplo, Stephen e Bloom – tal como Hamlet – andam vestidos de preto o dia todo, e também o episódio de “Ithaca” termina na total “escuridão”; luto e morte abundam na obra de Joyce desde “The Dead”, até à secção de “Hades” em *Ulysses*, e a *Finnegans Wake*.

Contudo, conveniente é que não esqueçamos a real postura de Joyce no que concerne ao movimento romântico, uma conhecida desconfiança básica que, em anos posteriores, levaria a equiparar o movimento a uma atitude essencialmente falsa, assim devendo ser considerado, sobretudo quando interfere com as vidas das pessoas – ou das personagens de *Dubliners*: o rapaz em “Araby”, por exemplo, ou Miss Eveline Hill. Neste passo fica bem patente até que ponto Joyce responsabilizava o movimento pelo declínio da humanidade, vendo nele a origem do descontentamento civilizacional:

The romantic temper, so often and so grievously misinterpreted and not more by others than by its own, is an insecure, unsatisfied, impatient temper which sees no fit abode here for its ideals and chooses therefore to behold them under insensible figures. As a result of this choice it comes to disregard certain limitations. Its figures are blown to wild adventures, lacking the gravity of solid bodies, and the mind that has conceived them ends by disowning them (SH 78).

Contudo, tal como outros contemporâneos seus (Eliot, Pound...), Joyce desdenhava mais facilmente o romantismo, em teoria, do que abdicava dele, na prática, excomungando-o da sua escrita. Em *A Portrait*, Joyce corta amarras com a noção de autobiografia romântica em rebelião declarada contra a sua própria herança romântica. No entanto, apesar da intenção manifesta, a obra está escrita numa prosa em larga medida imperturbada por essa mesma rebelião. O seu objectivo, consegue-se inferir pelo material

extra-textual legado, constituía uma proposta anti-romântica fundamentada na crítica irónica do seu protagonista. Há, contudo, poucos factos evidentes no próprio texto que possam indicar, sem margem para dúvida, se Joyce assume ou condena uma tal prosa assaz exuberante. Chamá-riamos, desta feita, a atenção para uma tal dualidade de essência em Joyce, uma divisão entre “forma” e “intenção” patente já no seu artigo de 1902 sobre James Clarence Mangan, em que a escrita ao estilo de Pater põe em contraste um conteúdo de crítica próprio do temperamento e da inclinação românticos (que, apesar de tudo, Joyce evidenciava).

Daqui se depreenderá o seguinte paradoxo: enquanto Joyce o escritor luta por abdicar da sua herança romântica, o protagonista Stephen ainda se auto-caracteriza como o paradigma romântico do artista / poeta – detectamos, por exemplo, ecos de “A Defence of Poetry”, de Shelley, em *Stephen Hero*: Stephen considera o poeta «the intense centre of the life of his age to which he stands in a relation than which none can be more vital». «He alone is capable of absorbing in himself the life that surrounds him and of flinging it abroad again amid planetary music» (*SH* 80). A imagem e a linguagem aqui expressas estão muito próximas do próprio Shelley: «Few poets of the highest class have chosen to exhibit the beauty of their conceptions in its naked truth and splendour; and it is doubtful whether the alloy of costume, habit, &c., be not necessary to temper this planetary music for mortal ears.».¹

Assim, e à semelhança de Dettmar, consideramos que uma das vias possíveis de também se traçar a evolução joyceana no que concerne a sua trajectória literária é recorrendo a uma análise do papel do herói nas suas narrativas, inicialmente um herói egocêntrico, autobiográfico, de cariz dedaliano – o herói trágico-romântico. Veja-se, por exemplo, a dedicatória expressa em *A Brilliant Career*:

To
My own Soul I
dedicate the first
true work of my
life (*JJ* 78)

O herói autobiográfico de *Stephen Hero* é também uma figura heróica que rejeita a imersão nas massas e que declara «let the pack of enmities come tumbling and sniffing to the highlands after their game – here was his ground: and he flung them disdain from

flashing antlers» (*SH* 34, 35). Contudo, enquanto revia a concepção de Stephen Daedalus, Joyce escrevia, quase em simultâneo, o conjunto de “crônicas da desordem” que compunha *Dubliners*, em que toda e qualquer pretensão de heroísmo, mesmo da parte de personagens mais ostensivamente artísticas, como Gabriel Conroy, é sistematicamente anulada. Iniciando com um tríptico de histórias em que os jovens protagonistas tomam consciência das limitações do seu próprio ego e finalizando com a derrota monumental de Gabriel Conroy ao se aperceber de que o mundo não gira em torno de si, *Dubliners* está repleto de estilhaços de pessoas que acreditavam na concepção heróica do eu, tornando as suas vidas eternamente insatisfeitas. Esta era a sua derradeira crítica às peças de Ibsen e de Synge, tal como confidenciou ao seu irmão, em 16 de Maio de 1907:

The fact is, Ibsen is too simple. Life is not so simple as Ibsen represents it... it's all very fine and large, of course. If it had been written at the time of Moses, we'd now think it wonderful. But it has no importance at this age of the world. It is a remnant of heroics, too. Synge's play [The Playboy], also! (*JJ* 266).

Concluímos, então, que, gradualmente, Joyce evoluiu da narrativa centrada no herói, fruto, no fundo, da sua herança romântica / vitoriana, para uma narrativa que recoloca os heroís no seu lugar correspondente – personificando a desconstrução do eu de que falarão posteriormente Foucault, Barthes, Deleuze e Guattari e Bakhtin (entre outros). A transformação heróica joyceana pode ser descrita como a transição de Dédalo para Ulisses, do superhomem para homem nenhum. Na terceira página de *Ulysses*, Stephen diz a Mulligan «You saved men from drowning. I'm not a hero, however»; a personagem, a mesma que numa “encarnação” anterior foi apelidada de “Stephen Hero”, passou de “herói” para “eu-não-sou-herói”. E apesar de Stephen ocupar um locus central no episódio “Proteus” em *Ulysses*, Leopold Bloom é a primeira personagem verdadeiramente proteana de Joyce – um ego sem fronteiras, polimorficamente perversa, fluida, simpatiza e empatiza com tudo o que cruza à sua volta: cães, gatos, lunáticos, mulheres grávidas. Tim Finnegan da última obra de Joyce é já um modelo precursor do herói pós-moderno: ele é Orfeu desmembrado, os seus nomes, as suas palavras, os seus membros espalhados ao longo da paisagem irlandesa. Mais do que uma personagem concreta, tangível, Finnegan é uma figura-sombra de boatos contados a meia voz, de histórias parcialmente recordadas e de visões esbatidas. Em *Finnegans Wake*, pois, Joyce levou a desconstrução do eu e do herói literário ao seu limite. Seguramente, Joyce detém uma posição única na literatura do nosso

século por inúmeras razões e, a não menos determinante será, sem dúvida, a sua demolição eficaz e implacável da estrutura heróica e tradicional do romance. Por volta de 1905 escrevera a seu irmão, «I am sure... that the whole structure of heroism is, and always was, a damned lie» (L 2: 81).

Damos conta, entretanto, de novo paradoxo: Joyce que desenvolvera a sua arte na era do naturalismo mas que, por alturas da redacção final de “The Dead”, acabara por rejeitar as suas premissas como sendo inverosímeis e moralmente pouco exigentes, recorre, contudo, às suas estratégias descritivas para dissecar a fundo a vida de Dublin – uma metáfora narrativa que não se restringe apenas a servir as causas de um realismo textual². A Dublin de *Dubliners* é largamente representacional à superfície, mas extremamente sugestiva no seu âmago. Tal evidência conduz ao que, na esteira de críticos como Levitt, será o mais comum de todos os clichés da crítica joyceana: o de que a obra do autor é a um tempo naturalista e simbolista. E como todos os clichés, também este contém alguma verdade, camuflando, contudo, constatações mais profundas e reveladoras – a de que a verosimilhança e a metáfora estão ao serviço do ponto de vista narrativo, que a sua junção varia enormemente de um livro para outro, alterando mesmo no conjunto do próprio *Dubliners*.

Não sendo verdadeiramente um escritor naturalista, Joyce também não é um apologista declarado do uso de simbologias: as suas imagens raramente sugerem significados específicos e imediatos, antes, investem em possibilidades relativas a estados de espírito e emoções. O simbolismo para Joyce não era nem uma escola nem uma fase na história da evolução da consciência estética; seria um princípio comum a todos os artistas, que traduz a sua produção numa busca incessante de sentidos: tal como Bosanquet referira, em *A History of Aesthetic* (1892), em relação ao sistema de Scotus Erigena, «Symbolism is a mode of interpretation; and with all its enormous risks of arbitrariness, has the one advantage of absolute universality.» (143). Apesar do pouco interesse de Joyce pela pintura, o seu recurso a uma imagética simbólica é, nesse sentido, em tudo muito semelhante à de artistas como Turner ou mesmo Cézanne. Não é, pois, e no seguimento de Levitt, o significado do símbolo que importa, mas a sua “des”-locação operativa no todo que compõe, por exemplo, as histórias de *Dubliners*, desempenhando uma função dir-se-ia metafórica. O método joyceano é mais indirecto, mais subtil, mais carregado de nuances, mais dependente da estrutura e do desenvolvimento das histórias, mais exigente do leitor do que a especificidade limitativa do termo “simbólico” permite sugerir. “Metáfora”

enquanto conceito poderá, ainda, servir para interligar o método de Joyce com o desses mesmos pintores que oscilam entre a representação pura e a abstracção.

Neste ponto consideramos, tal como L.A.G. Strong, que o movimento de “The Sisters” a *Ulysses* e a *Finnegans Wake* deverá, então, ser entendido como uma progressão contínua, criativa, inteligente e persistente. Uma combinação de verosimilhança, metáfora e abstracção que vai definir a arte joyceana como irredutível. E, contudo, a precisão sugestiva, a concentração no particular e no detalhe, qualidades que Joyce cultivava pertencem, essencialmente, à arte romântica. Para aqueles que se entretêm com classificações e catalogações, podemos quase concluir que Joyce, apesar da crueza cínica, é um escritor na tradição romântica e que *Finnegans Wake* representa a conclusão lógica desse movimento na literatura europeia. O romantismo é, como se sabe, enriquecido pelos avanços da Psicanálise. Contudo, do contacto de Joyce com as teorias psicanalíticas da época apenas permanecem evidências do recurso à técnica freudiana da livre-associação. Mas também relativamente a Jung, Joyce deixa transparecer uma notória assimilação dos seus pressupostos – e não terá sido meramente por acaso que o destino o tenha conduzido até Zurique. Em *Finnegans Wake*, sobretudo, os arquétipos, os simbolismos e os mitos parecem ter saído directamente da teoria jungiana, conjugada com a apreciação freudiana dos sonhos. Libertar a narrativa das restrições de tempo tornar-se-á uma experiência inevitável no virar do século XIX, um processo que depende menos de uma interpretação intelectual dessas novas ideias do que na sua assimilação num consciente mais profundo e insondável. Uma percepção comum, pois, a Freud e ao romantismo e que assenta no binómio oculto / visível. Joyce, com o seu interesse pelas questões da mente humana, com o seu uso das palavras como coisas e de palavras que apontam para mais do que uma coisa, com a crença de que todas as coisas se interpenetram e se interrelacionam mas, sobretudo, com o tratamento de temas familiares revela, talvez, uma maior exploração consciente das ideias de Freud.

Também na esteira de Jacques Aubert, consideramos que temos, assim, definido o paradoxo joyceano por excelência: por um lado, é considerado o maior inovador no campo da escrita moderna, por outro, afirma claramente que as suas grandes referências vai encontrá-las em autoridades como Aristóteles e Tomás de Aquino. Das influências contemporâneas destacam-se o movimento esteticista, na figura máxima, sobretudo de Walter Pater, mas também Ruskin, Arnold, Flaubert, Yeats, Wagner, Nietzsche, Symons, Ibsen, D’Annunzio, sem esquecer a *Encyclopedia Britannica*. Joyce, tal como Nietzsche e na esteira de Espinoza, vai submeter à vivisseccção a vida moral do sujeito moderno, mais

concretamente aquilo que apelida de «the moral history of my country» (*L* 2: 134) ou, por outras palavras, a genealogia da moral irlandesa. De certo modo, a própria estética do autor foi concebida de acordo com a ética de Espinoza: a sua descrição da história da arte em termos de “diagrama” (*SH*), o seu fascínio pelo conceito de “gnómon” (*Dubliners*), a sua metáfora do «nicely-polished looking-glass» (*Letters*) para descrever a sua função de escritor de *Dubliners* (o ofício de Espinoza era o polimento de vidros e de lentes), a sua referência à obra *Ética* nas notas do autor a *Exiles*, tudo isso aponta para uma certa identificação mental com o filósofo pós-cartesiano, uma identificação apesar de tudo “imaginária”, mais dependente de imagens do que do discurso.

Foi necessário algum tempo (e algumas páginas) para Joyce compreender que, na verdade, pertencia a uma fase pós-hegeliana, contemporânea de Nietzsche, em que, segundo as palavras de Luc Ferry,

(...) la “mort de Dieu” signifie celle du sujet absolu em même temps qu’elle designe l’avènement du “sujet brisé”, radicalment ouvert sur l’altérité de l’inconscient donc incapable à jamais de se refermer sur lui-même dans l’illusion d’une quelconque transparence à soi,... [le réel tenue] comme multiplicité, brisure, différence que seul l’art peut saisir adéquatement (47, 48).

Inteirando-se acerca das questões suscitadas por filósofos e pensadores religiosos, confrontando-as com as suas próprias elaborações, lendo acerca das dificuldades e crises de outros escritores (Mangan, Leopardi, Ibsen, etc.), longe de despertar em Joyce uma conciliação com uma espécie de *lex eterna*, essas questões conduziram-no, sim, a uma aceitação das suas próprias necessidades e contradições, refinadas na sua necessidade original e incontornável de conceber a escrita como acto redentor da própria História.

III. A NARRATIVIDADE DE IMAGENS OU A NOVA LINGUAGEM PLÁSTICA NA VIRAGEM DO SÉCULO

Contextualizando em termos de História de Arte, o modernismo segue-se ao impressionismo (ou pós-impressionismo). Os novos movimentos na arte e na literatura irão, então, emergir de uma crise de confiança no realismo estético, uma crise enformada pelo desenvolvimento de novos meios de representação, mais mecânicos ou mais científicos do que as artes outrora já haviam sido, e por uma crescente fragmentação da própria vida social. Na arte visual, mas também na arte verbal, um tal distanciamento do

realismo permitirá, sobretudo, atribuir uma ênfase maior ao perspectivismo individual de cada artista, de tal forma que se poderá falar num prolongamento do movimento romântico contra a estética da imitação e em prol de outra baseada na própria batalha do criador para se expressar na sua idiossincracia. Na ficção inglesa, o impressionismo emerge da obra de Walter Pater e de Henry James para evoluir nas mãos de Virgínia Woolf e do “primeiro” James Joyce, entre outros.

Assim, influenciados pelo romantismo inglês, pelos desenvolvimentos da arte moderna e por um meio intelectual que questionava as possibilidades de valores universais e de uma verdade objectiva, os novos romancistas diluíram as fronteiras entre a arte e a vida. A crença de que o mundo real podia e devia ser re-criado na sua arte deixou de fazer sentido, assim como a noção de que a verosimilhança seria o valor estético mais importante. As grandes obras literárias do século XX são, na sua maioria, “retratos velados” dos seus autores, um grito declarado da sua dúvida existencial, os livros reflectindo o processo de transformação da vida em arte. Frequentemente, na nova ficção o assunto literário será a busca do autor pela tentativa de auto-definição, e o narrador corresponderá a uma versão camuflada da verdadeira identidade do escritor que, no fundo, se empenha activamente na edificação de valores morais e estéticos. Este “eu” autoral (ou presença do autor) surge como uma identidade dinâmica e parte intrínseca da estrutura do romance. Ou seja, um pastiche de estilos antigos ao serviço de uma busca por valores pessoais que é também parte integrante da pintura e da escultura modernas. E é neste sentido profundamente humanista, que acreditamos que a pintura moderna tem a ver com a arte de “contar” e a literatura moderna tem a ver com a arte de “pintar”: eis a nossa tese primordial.

E foram, pois, os pós-impressionistas, sobretudo, quem forneceu os primeiros exemplos de abandono do realismo e da substituição da representação pela forma. Diferentes planos pictóricos são justapostos, os efeitos da luz são dissecados e procura-se a composição harmoniosa das formas. Bebendo em fontes tão diversas como o “expressionismo” *avant la lettre* de Turner, pintores como Cézanne, Matisse, Van Gogh ou Picasso demonstraram que os artistas podem alcançar a ordem a partir de um mundo caótico. Negligenciam, por isso, e intencionalmente, alguns detalhes enquanto simplificam, distorcem, exageram, e realçam outros para exprimirem as suas emoções, resolverem problemas do espaço pictórico, e criarem efeitos. O temperamento e a perspectiva tornam-se tema privilegiado nas obras destes e outros artistas. Recordamos Van Gogh quando insistia que o que permanece eternamente vivo é, em primeiro lugar, o pintor e, em

segundo, o quadro.¹ É bem possível que o retalhe abrupto de corpos, a eliminação da perspectiva tradicional, o esbater e o escorçar de imagens, nas artes plásticas, tenham influenciado, por exemplo, e para não citar outros, Woolf, Lawrence, Forster e Joyce (que, sabe-se, tomou contacto com pinturas do género em Paris) na sua tendência em ir para além do realismo, na busca de formas artísticas mais expressivas.

Recuemos um pouco: a pintura vitoriana contava, geralmente, uma história, fosse da própria História ou acerca da vida contemporânea, sendo o mote constante da escrita de então e a pedra toque de qualquer juízo moral, o comprovar se a obra correspondia à “verdade” da natureza e, por implicação, da criação de Deus, se o seu sentimento era apropriado e se seria moralmente aceitável e, conseqüentemente, apto para “consumo”. A vanguarda em Inglaterra, iniciada com a irmandade pré-rafaelita e incluindo o simbolismo rebuscado de Burne-Jones, pouco afectou a supremacia da pintura convencional. E assim, também a ficção – e o realismo ortodoxo, em grande medida ao serviço do pietismo vitoriano – se contentava em prestar vassalagem à moralidade convencional da época. Vários autores, incluindo Virgínia Woolf, são de opinião que, depois de Hardy, a literatura inglesa sofreu influências consideráveis da arte russa, a diferentes níveis. De uma maneira geral, mais do que a arte inglesa, a russa dependia mais da “energia” do que da técnica, mais da fantasia do que do realismo, mais da visão do artista do que da subjectividade, mais da experimentação do que da tradição, mais do misticismo do que da razão, e mais do espiritual e do psicológico do que do moral. Em *The Common Reader* (1925), Woolf considera que essas qualidades vieram, inevitavelmente, questionar as convenções do romance inglês: «The novels of Dostoevsky are seething whirlpools, gyrating sandstorms, waterspouts which hiss and boil and suck us in. They are composed purely and wholly of the stuff of the soul» (226).² «If we want understanding of the soul and heart where else shall we find it comparable profundity?» (193).³

Constatamos, no entanto, que a literatura sofreu alterações, também, porque os artistas perceberam que o mundo moderno exigia diferentes tipos de arte. Senão vejamos: a procura de inovação na forma e na técnica passa a estar relacionada com a procura de valores num mundo em que o império britânico perdera o seu sentido de invulnerabilidade, em que a liderança política sofrera uma crise de confiança, e em que a industrialização originara instabilidade laboral. A urbanização da Inglaterra minou o sentido de continuidade que prevalecera desde a época Isabelina, uma continuidade baseada na terra legada de geração em geração, baseada nos ritmos da cultura rural, na sucessão monárquica, num enraizado sentido de família e no papel relativamente estável

desempenhado pelo Clero, pela Aristocracia e pelo Parlamento. O que nos leva, efectivamente, à convicção de que os escritores modernos estavam conscientes de que escreviam numa época de crise e de transição, sendo os seus romances uma resposta ao tédio, ao cinismo e ao solipsismo do *fin de siècle*, uma resposta cada vez mais violenta porque esses escritores se sentiam ameaçados por tais atitudes negativistas. Para Joyce, como para T.S. Eliot, é a tradição cultural europeia que se encontrava minada pela mesquinhez do presente. Tal como Lawrence, Conrad, Woolf e Forster, anseavam por uma tradição de costumes sociais e de relações interpessoais que entretanto se tornara obsoleta pela pressão exercida pela urbanização e pelo materialismo. Contudo, estes escritores já não aceitavam o tradicional sistema de crenças cristão, em que a Divina Providência se expressa através da natureza ou em que a vida é um prelúdio necessário para a eternidade. Consequentemente, o mundo exterior não mais poderia ser delimitado e contido por autores cuja visão moral pessoal se apresentava flutuante, incompleta e ausente de convicção. E porque o autor se empenha na descoberta dos seus valores morais e estéticos, uma tal inquietude e turbulência reflectem, por vezes, questões sociais não resolvidas, personagens cujos motivos o romancista não entende, traduzindo, ainda, uma forma estrutural incipiente.

É inquestionável que o contexto histórico e social em que um artista labora determina os problemas artísticos que devem por ele ser resolvidos. Assim, esses mesmos autores tiveram que descobrir uma forma apropriada através da qual pudessem mostrar que nem tudo seria explicável racionalmente, que o mundo não fora criado nem “desenhado” pela Divina Providência, que a sorte podia determinar o destino dos homens, que as aspirações e desejos pessoais raramente se concretizariam, que as instituições sociais eram ineficazes, e que o materialismo e a industrialização estavam a destruir o tecido da vida em sociedade. Não é, pois, por acaso, que esses escritores inventavam enredos dramáticos que inevitavelmente reflectiam desordem, fluxo, descontinuidade, fragmentações e disrupção, frequentemente a deles próprios. Foi necessário architectar novas formas de traduzir a vida interior, mas também de assumir o inalcançável “eu” íntimo, tão decisivo no moldar do comportamento humano.

Autores como J. Hillis Miller e Schwarz salientam que, ao passo que a ficção vitoriana dependia do domínio do espaço e do tempo numa narrativa aberta e escorreita, procurando criar um mundo imaginado que simultaneamente espelhava e exagerava o mundo exterior e recorrendo a um narrador onisciente e ubíquo que implicava a preeminência do destinatário individual, obras da ficção moderna, como *The Secret Agent*

e *Ulysses*, subvertem a ideia de que o espaço e o tempo podem ser subjugados por qualquer um, incluindo o autor. Tal como a temática escolhida, o cenário operou uma resistência declarada aos padrões tradicionais, abdicando de uma idealização, do controlo e da ordem para expressar a intranquilidade e a ansiedade no interior da mente de cada autor (passando para primeiro plano em vez de pano de fundo, o cenário passa a desempenhar um papel semelhante nas obras pós-impressionistas de Van Gogh, Matisse e Picasso). O cenário – as condições físicas sob as quais o mundo imaginado funciona – torna-se, não, em pano de fundo, mas num labirinto moral que as personagens não conseguem desvendar e que não apenas modela os seus destinos como também os subordina. A Wessex de Hardy, a Índia de Forster, a Londres de Conrad e a Dublin de Joyce são manifestações de um cosmos amoral que se apropria das escolhas morais das personagens. Formando uma rede de circunstâncias sociais que encerra e circunscreve as personagens, estes cenários contribuem para um deslocamento do papel tradicional da vontade individual na determinação das vidas das personagens. No entanto, apesar destes cenários geralmente se tornarem coextensivos do destino e da fatalidade, também podem ser sintoma ou causa de um sistema social falido ou uma metáfora da confusão moral do próprio narrador e das suas personagens.

Na ficção do século XIX, e de acordo com os pressupostos da tradição naturalista vigente, as personagens são definidas tendo em conta as suas escolhas morais em determinadas situações sociais. Contudo, Joyce, Woolf, Lawrence, Forster e, frequentemente, Conrad concebem as personagens em termos de honestidade e integridade das suas percepções em vez das consequências morais do seu comportamento. O que elas são é mais importante do que aquilo que fazem. A integridade e a pureza das suas almas são as balizas pelas quais serão julgadas. Ou seja, a qualidade e a intensidade da alma e do coração substitui os efeitos do comportamento como norma avaliativa das personagens. Por exemplo, valorizamos Bloom pela sua individualidade e não pela sua prática eficaz, o que traduz bem a mudança de ênfase na arte do romance que é desviada dos efeitos tradicionais exercidos sobre a audiência para os narradores que se auto-concebem na busca de valores e de sentimentos. Estes escritores aperceberam-se de que as pessoas não mais vivem vinculadas por valores comuns e metas sociais. Cada um é senhor ou senhora da sua própria seita secular, e a interacção de todas as seitas origina uma Babel social. A ordem da arte torna-se substituta da desordem da vida, e a ficção escrita mimetiza uma unidade momentânea na mente do autor ao invés de no mundo exterior. E Joyce está tão

empenhado em transformar a sua vida em arte como em criar uma alternativa simbólica à ficção realista.

O mesmo será dizer que enquanto para os romancistas vitorianos a escrita ficcional constituía uma forma indirecta de os seus autores se reintegrarem no mundo social do qual se haviam excluído ou no qual receavam entrar directamente, os grandes modernistas, contrariamente, escreviam ficção para se definirem a si próprios fora do mundo social e para confirmar o seu estatuto especial enquanto artistas. Eles não almejavam reentrar no mundo social, mas sim abandonar o mesmo em favor de “ilhas” (reais e imaginárias), onde a vida seria mais honesta e em consonância verdadeira com os desejos mais profundos dos seus corações; frequentemente, essas ilhas eram os seus livros. Através da sua obra, podiam olhar para uma sociedade da qual se sentiam excluídos e assim criticar os seus valores. Os momentos de clarividência de Woolf, as epifanias de Joyce e os estados de intensidade passional de Lawrence enfatizam a vida individual como separada da comunidade.

A ficção direcciona-se não para uma visão compreensiva da sociedade, mas para a unidade criada pela imaginação e pela percepção de uma personagem. Se na ficção vitoriana o narrador é, como em *Our Mutual Friend* ou *Vanity Fair*, uma entidade à parte que observa as personagens harmoniosamente integradas na comunidade, na ficção inglesa moderna, como em *Ulysses* ou em *Women in Love*, o narrador e os protagonistas encontram-se ambos separados da comunidade, esta apresentando-se corrompida e moralmente falida. Cientes de que as suas vidas eram tudo menos heróicas, pontuadas pela desilusão e pela frustração, estes escritores procuravam recuperar os seus próprios sentimentos e atitudes, mas, sobretudo, convencerem-se a si mesmos e ao seu público que os seus sentimentos e respostas comportamentais tipificavam os de outras pessoas, possuindo um tipo de universalidade que o realismo já havia dispensado aos vitorianos. Joyce e outros escritores viram-se na necessidade de inventar uma sintaxe e uma dicção que transmitisse adequadamente o fluxo da experiência perceptual e sensorial, a vida do subconsciente e os impulsos do inconsciente. E essa experiência, essa vida e esses impulsos não eram senão os deles próprios.

Assim, e à semelhança de autores como Dettmar e Schwarz, já por nós referenciados em passos anteriores, consideramos que o que distingue também o movimento na pintura e escultura modernas do impressionismo em diante, passando pelo expressionismo abstracto, incluindo o pós-impressionismo, o cubismo e o fauvismo é a sua qualidade expressionista,

a sua insistência na validade daquilo que o artista vê e sente, um movimento que encontra paralelo na literatura. As pressões da sociedade afastaram o artista do mundo e empurraram-no para a palavra. Na pintura, a viragem na trajectória em direcção ao abstracto, o espacial e o cromático não é apenas um movimento na busca da objectividade, mas um ensaio experimental das possibilidades da arte enquanto resposta a diferentes condições de vida. As inovações da ficção moderna correspondem, pois, a um esforço para projectar um novo sopro de vida num mundo que, aparentemente, se tinha tornado inerte e supérfluo.

Mais convictos do que nunca, podemos afirmar que o modernismo corresponde a uma fase posterior – talvez a última? – do movimento romântico nas artes e nas letras. Ao romantismo, o modernismo foi buscar a sua ênfase na originalidade, na necessidade de fazer coisas novas, de ser perpetuamente inovador a nível tanto forma como do conteúdo. Ao romantismo, o modernismo foi também buscar o sentido do artista como uma espécie de padre secular ou profeta, cujo papel é purificar a língua da respectiva tribo ou libertar a visão dos estilhaços de antigas perspectivas e cuja batalha para alcançar este feito já é, por si só, motivante. Finalmente, é ao romantismo que o modernismo vai buscar a sua forma particular de classicismo, uma ênfase concedida aos mitos e arquétipos que dão resposta às pretensões modernistas de conciliar uma urgente originalidade com uma não menor necessidade de representar arquétipos eternos ou aspectos recorrentes da realidade. Turner e Joyce, imbuídos de ideais românticos, lançarão os alicerces de uma nova arte que preconiza a necessidade de um novo olhar sobre o mundo.

CAPÍTULO TRÊS

DUBLINERS E PARALISIA MORAL: PROLEGÓMENOS A UMA ABORDAGEM PSICO-SEMIÓTICA

My intention was to write a chapter
of the moral history of my country and
I chose Dublin for the scene because
that city seemed to me the centre of paralysis.
I have tried to present it to the indifferent
public under four of its aspects: childhood,
adolescence, maturity and public life.
The stories are arranged in this order.

- James Joyce

Inicialmente, James Joyce escreveu *Dubliners* com o propósito de traçar um perfil da “história moral da Irlanda”, desenrolando-se a acção dos seus contos em Dublin, uma vez que a cidade surgia aos olhos do autor como o centro da paralisia. A chave da obra é-nos entregue, na primeira página, pelas três palavras que tanto intrigam o narrador: «paralisia», «gnómon» e «simonia». Ou seja: Paralisia: perda total ou parcial dos movimentos voluntários. Gnómon: antecedente do relógio de sol, instrumento de que se serviam os antigos para deduzir a sombra projectada por um pequeno ponteiro, à altura do Sol, e daí, a hora aproximada. Simonia: tráfico de coisas espirituais e sagradas. Estes três temas vão definir as unidades de espaço, de tempo e de acção destes contos. Dublin será a cidade em que as almas prisioneiras assistirão, dia após dia, à sua própria degradação.

De uma ponta à outra de *Dubliners*, suceder-se-ão as personagens atingidas pela morte, pela imobilidade, mas estas desgraças corporais serão apenas os sintomas de um mal mais grave: a esclerose que grassa em toda a cidade. Na verdade, é essencialmente o passado, as suas tradições, os seus fantasmas que impedem os vivos de realizarem o que pretendem. E o que pretendem eles? Evadir-se, justamente. Fugir ao pesadelo que pouco a pouco os petrifica, uns bebendo, outros partindo, outros ainda jogando, festejando. Impossível! Eveline não poderá escapar ao seu medíocre destino, à violência do padrasto, para seguir com Frank para a Argentina; no último instante, o espectro da mãe prevalecerá sobre a esperança; Bob Doran seduziu a filha da senhoria e não quer casar com ela? Terá

de se resignar, aterrorizado pela família da jovem. Também Chandler gostaria de partir para fazer fortuna no estrangeiro, como o grande Gallaher, mas o filho e a mulher aprisionam-no num inferno em que até as alegrias da fantasia lhe são interditas. Por todo o lado, vidas despedaçadas, esperanças perdidas, carreiras interrompidas, talentos ignorados; Dublin não larga as vítimas, o fim último parece ser a resignação. À medida que a sombra se alonga no gnómon, a paralisia estende-se pelos habitantes. Os seus empreendimentos, cada vez menos ambiciosos, falham sucessivamente, de tal modo que mesmo os subterfúgios e os divertimentos – uma corrida, um jantar, uma volta pelos Grãos-Duques, uma récita, um simples passeio – inspiram as maiores decepções. De resto, esta pequenez afecta todos os planos: as boas intenções escasseiam; as intrigas perdem o interesse; as personagens circulam, apressadas, como por entre os laços de uma armadilha que se encerra e, conseqüentemente, os trajectos da cidade encurtam-se. Pormenor importante, pois só por si elucida sobre a decadência astronómica destes destinos. Situado primeiramente num Oriente tão vago quanto evocador, na Pérsia, na Arábia, o horizonte a que aspiram os condenados reduz-se, rapidamente, a Paris, a Londres, depois ao porto de Dublin, depois ao centro: ou seja, ao inferno.

O conjunto de textos críticos sobre *Dubliners*, coligidos por Mary Power e Ulrich Schneider que, juntamente com Edward Brandabur constituirão a base do nosso suporte teórico para a análise subsequente dos contos seleccionados, deixam antever que as primeiras histórias descrevem, assim, um movimento geográfico de Este para Oeste, da luz para a sombra, que abranda e mesmo se detém a meio do livro, num local preciso, “a pensão”, antes de retomar o declínio. De Chapelizod às ilhas de Aran, as últimas histórias conduzirão os pensamentos para terras do Ocidente, para a pátria tenebrosa dos defuntos que por fim engolirá a alma de Gabriel. Assistimos ao esboçar de um ciclo solar, sublinhado pelo envelhecimento dos caracteres, desde a criança de “The Sisters” até às velhas senhoras de “The Dead”, e o tempo, na sua marcha implacável, cumpre, assim, o mesmo papel que a cidade: encaminha tudo para a morte. É esta morte espiritual de que a simonia é o símbolo mais negro, que faz de *Dubliners* o livro do desespero. Cada relato é um caso particular de degradação, uma irremediável derrota perante o mal, sendo o tema profusamente explorado, sobretudo, na secção da obra dedicada à infância, destacando-se aí, em cada uma das histórias, momentos específicos de tomadas de consciência do Eu e do meio circundante. Tais momentos, comumente apelidados, por Joyce, de “epifanias”, encerram em si alusões à religião católica e respectiva decadência, ao conceito de escapismo e sua crescente impossibilidade de concretização. Neste sentido, as epifanias

presentes nas três histórias da infância servem, sobretudo, para ilustrar e convocar a atenção do leitor para a emergência inevitável da paralisia no mundo dos adultos.

O conceito de paralisia é introduzido nas três histórias através da corrupção dos ideais ou noções idealizadas de alguém e da descoberta trágica de um enclausuramento emocional agonizante por uma realidade corrupta, infectada e contrária a qualquer tipo de expectativas idealistas, evocando a ruína progressiva das três virtudes teológicas: a fé, a esperança e a caridade.¹ Não nos deve, pois, surpreender que Joyce tenha delimitado esta queda, cujas consequências se observam tanto na ordem da vida como da moral, através dos emblemas do catecismo. Na primeira das histórias da infância, “The Sisters”, a Igreja é retratada mais como um constrangimento social do que como um meio de refúgio espiritual; e não só Father Flynn se encontra “preso” à sua “vocação”, apesar do seu desencanto e do fardo dos deveres sacramentais - «the duties of the priesthood was too much for him» (*D* 16) -, mas também o narrador se encontra irremediavelmente ligado   Igreja e paralisado pelos seus mandamentos, transmitidos, de modo grave, por Father Flynn: «[amusing] himself by putting difficult questions to [the narrator]», «[such that the boy sees] how complex and mysterious were certain institutions of the church which [he] had always regarded as the simplest acts» (*D* 11). Similarmente, “An Encounter” oferece a possibilidade de reconhecimento dos limites de Dublin e consequente incapacidade de satisfa  o do desejo de aventura genuína e emo  o que os dois rapazes procuram no “Wild West”, e apenas alcançado de uma única forma: «[running] away to [across the] sea on one of those big ships» (*D* 22). «It is too late» (*D* 23): os seus planos de visitarem “The Pigeon House” não se concretizam porque já passaram da idade de acreditarem que tais fantasias se podem realizar. A última história da sec  o dedicada    infância, “Araby”, explora o desmoronar dos devaneios idealistas de um rapaz acerca do amor e do romance, e sua crescente constata  o do seu lugar no mundo e dos seus limites constrangedores. Morre outro sacerdote; em casa, tudo se degrada: bolor e mau cheiro; a beleza retira-se para o céu roxo, cor litúrgica, e toda a veleidade carnal (a vizinha) ou mística (a quermesse) se confrontar   com o fracasso e o drama instalado: «...a creature driven and derived by vanity.» (*D* 36).

A desilusão torna-se, pois, tema central e prevalecente ao longo das três histórias: em “The Sisters”, Father Flynn desilude-se com o seu sacerdócio; em “An Encounter”, Joe Dillan, que fora um rapaz aventureiro, destemido e que falara do “Wild West” aos outros rapazes, torna-se padre; também nesse mesmo conto, os olhos verdes de que o narrador

tanto fala são vislumbrados na pessoa de um «queer old josser» (*D* 26), desiludido com a sua vida e alimentando uma nostalgia profunda relativamente à infância; em “Araby”, o tio do protagonista desilude-o ao esquecer-se do desejo por ele manifestado de ir ao bazar, o conto todo constituindo um processo de “des”-ilusão contínuo. Ou seja, uma tal reviravolta de expectativas pessoais e consequente acumular de desilusões servem de fundamento à contaminação das idealizações da infância, funcionando, ainda, como patamar para a consubstanciação da paralisia na idade adulta.

Joyce ilustra este sentido de paralisia nos adultos, recorrendo a algumas técnicas comuns às três histórias da infância.² Ao longo de toda esta secção, os adultos são, por exemplo, representados através de cores negativas, sobretudo em “The Sisters”: aí, o retrato de Father Flynn, que supostamente deveria personificar a Igreja Católica, em nada corresponde ao de um mediador sagrado entre Deus e o povo, mas ao de um velho rude, em perpétuo estado de sonolência entorpecedora, possuindo dentes descolorados e pó de rapé «dribbled... over the front of his coat» (*D* 10); também em “An Encounter”, um velho de dentes amarelos entra em contradição, afirmando, a determinada altura, que «every boy... has a little sweetheart» (*D* 25) e declarando, posteriormente, que «if ever he found a boy talking to girls or having a girl for a sweetheart he would whip him and whip him...» (*D* 27). Assim, os adultos são desarranjados, maculados e desiludidos, paralisados pelas normas e pelos códigos morais decadentes da sociedade, ao passo que as crianças podem aspirar a uma ilusão temporária de fuga às imposições restritivas, tal como acontece com o narrador de “The Sisters” ao experimentar uma sensação de liberdade pela morte do padre, e/ou com o narrador de “An Encounter” quando chama pelo seu amigo Mahony, que representa a infância, para fugir do velho estranho, que simboliza o mundo adulto.

Contudo, a entrada no mundo adulto é inevitável e a sua iminência, tal como a sua aclamação, é exemplificada através do recurso ao motivo da luz e da escuridão. Ao passo que a simbologia da luz remete para a infância e sua inocência característica, suas esperanças e sonhos, a escuridão representa exactamente o oposto: a idade adulta, a desilusão e a perda de inocência. É já ao anoitecer, que o rapaz em “The Sisters” se decide a ir a casa do padre falecido: «after sunset; but the window-panes that looked to the west [reflect] the tawny gold of a great bank of clouds» (*D* 12). O mundo adulto emerge, e, contudo, a infância ainda não desapareceu por completo nesta primeira secção do livro. O aproximar da idade adulta também é vislumbrado em “An Encounter”: «the sun [goes] behind some clouds and leaves [the boys] to [their] jaded thoughts and the crumbs of

[their] provisions» (D 13, 14); a desilusão dos rapazes é total quando os seus planos de aventura não se concretizam, culminando o processo de desencantamento com a chegada do velho (ou da idade adulta). A experiência e contacto dos rapazes com a idade adulta é, igualmente, exemplificada em “Araby” sempre que, no decorrer das suas brincadeiras e jogos, se escondiam nas sombras até a irmã de Mangan – «her figure defined by the light from the half-opened door» (D 30) - ou outra figura adulta dominante, os convidar a entrar para tomar um chá. A totalidade da secção dedicada à infância termina, de modo muito apropriado, em completa escuridão, quando as últimas luzes do bazar Araby se apagam, como que simbolizando a entrada final na idade adulta. Esta jornada de aprendizagem acerca da impureza da idade adulta é ilustrada, também, através de símbolos de jornadas “concretas”: “An Encounter” envolve uma viagem de *ferryboat* ao longo do Liffey antes da aventura dos rapazes terminar de modo insatisfatório; o narrador de “Araby” vai de comboio até ao bazar, onde se aperceberá, finalmente, quão ilusório e inatingível é o amor ideal. Entretanto, a viagem descrita, em “The Sisters”, mas não concretizada, corresponde ao oposto das anteriores, uma viagem inalcançável de regresso à infância, à terra natal de Father Flynn - «drive one fine day just to see the old house again where we were all born...» (D 16).

O recurso a símbolos arquetípicos, a motivos e a uma certa consistência na descrição são, pois, as técnicas mais evidentes na elaboração das histórias da infância, definindo, separadamente, infância e idade adulta, e representando a constante justaposição entre os dois conceitos. E à medida que essas técnicas se desenrolam no interior das próprias histórias, vão apontando, também, para as epifanias finais ou tomada de consciência dos constrangimentos e imobilidade das personagens, contribuindo, assim, para o desenvolvimento do tema central da paralisia em *Dubliners*. As epifanias das três primeiras histórias, por exemplo, ocorrem já no final das mesmas e exploram uma ideia similar baseada na contradição de expectativas previamente formuladas pelo mundo adulto; e ao passo que as epifanias de “The Sisters” e “An Encounter” dizem respeito à impureza e corrupção dos adultos, a epifania em “Araby” reporta-se à rejeição, pela sociedade, do conceito de amor puro, o próprio amor correspondendo uma ideia inerente apenas aos adultos. Neste sentido, as epifanias das histórias da infância concentram-se nos limites e barreiras à entrada na idade adulta, reduzindo a criança a esse espaço castrador e a um estado de paralisia mental e emocional inevitável.³

De certa forma, se se assumir que as relações sociais em foco, nas três primeiras histórias, se reportam a instituições mais amplas, poder-se-á subentender que a crítica de

Joyce à família, ao país e à Igreja adquire certos contornos coincidentes ou de aproximação ao modelo marxista althusseriano. Por outras palavras, uma análise assim adoptada poderá esclarecer as relações de poder vigentes no universo destes contos. Numa tal concepção, Father Flynn representaria a Igreja, Mahony a escola e a irmã de Mangan a família. Igreja, escola e família correspondem às três primeiras categorias da lista crítica da Louis Althusser acerca do aparelho ideológico de Estado. As histórias da infância dramatizam aquilo que Althusser apelida de «l’assujettissement ideologique»⁴ do indivíduo (ou a sua sujeição à ideologia dominante), tornando-o “sujeito”, neste caso, tornando-o católico, irlandês e masculino. A casa familiar e a escola atravessam as três histórias, surgindo a Igreja simbolizada nos seus “pais espirituais” (“fathers”). A ideologia patriarcal é concretizada através das práticas, dos rituais ou das rotinas diárias correspondentes que reproduzem e estabilizam as relações sociais e subjagam homens e mulheres a papéis de género. Os rituais e a ideologia, conjuntamente, constituem a paralisia da sociedade de Dublin. Tal sujeição acontece, sobretudo, por distinção diferencial do indivíduo relativamente aos outros. De modo significativo, os rapazes / narradores de Joyce permanecem anónimos e, talvez, órfãos, buscando a sua individualidade fugindo de casa e da escola. E, contudo, as fugas mais não serão do que rituais subjectivos reforçando a ideologia dominante, uma vez que, na sua maioria, terminam onde começaram. Este facto e a presença de um narrador deambulante parecem constituir o inconsciente político dos dublinenses. Resta demonstrar que até mesmo esta revolta é inútil: é o que Eveline faz.

As sete histórias que se seguem introduzem os pecados capitais na ordem tradicional: o orgulho, a avareza, a luxúria, a inveja, a ira, a gula e a preguiça.⁵ O orgulho avança com as exhibições de “After the Race”: a presunção dos vencedores, desta vez franceses, o culto dos prazeres fúteis, caracterizam uma sociedade cujos valores se degradam na ostentação. Nesta corrupção insistem os dois “conquistadores” (“The Two Gallants”), em que o próprio amor é cúmplice do lucro, sendo que estes pobres diabos, dois proxenetas, nem sequer medem a baixeza dos seus cálculos. Todos estes vícios se encontram em “The Boarding House”, em que a lascívia da menina Mooney se lhes junta, como se lhes juntarão, em “A Little Cloud”, a cobiça de Chandler e, em “Counterparts”, a violência de Farrington. A natureza crescente do mal exige, de facto, que cada defeito, uma vez implantado, permaneça e se desenvolva; é assim que Joyce procede por acumulação, conferindo às suas criaturas as taras das precedentes, de tal modo que, em Farrington, por exemplo, se conjungam a vaidade (o ódio aos superiores) e o orgulho na força física (a exibição dos bíceps), a cupidez (a recusa de pagar as bebidas), a lubricidade (os avanços

perante a inglesa), a inveja (o complexo de inferioridade), a avidez (a bebedeira) e o sadismo (a raiva contra o filho). Em “Clay”, a alma inicia a sua viagem rumo ao vazio; afirma-se a degradação da via espiritual: Ursula despeja as selhas de uma lavandaria que se anunciava «Dublin às Luz dos Candeeiros», duplo símbolo de uma luz cada vez mais artificial e de um baptismo que apenas purifica roupa suja. A gula, evocada em “Counterparts” pelos excessos de Farrington, decididamente o bode expiatório, está aqui associada, em “A Painful Case”, ao pessimismo do senhor Duffy, cuja cobardia condenará a senhora Sinico à mais horrível das mortes.

A partir daí, Dublin penetra numa noite em que os seres assumem um aspecto fantasmático. As últimas histórias, repetindo a ordem das primeiras, contarão a perfeita ruína das virtudes cardeais: fortaleza, temperança, justiça e prudência, derrotadas respectivamente pelos valentes partidários de Parnell, miseráveis fantoches cuja valentia se resume a receber como amigo o rei de Inglaterra; pela desonestidade do senhor Holohan que, em “A Mother”, priva Kathleen Kearney do seu dinheiro; por Tom Kernan que passa alegremente, em “A Grace”, do pub para a Igreja Católica, e pelo aspecto de Michael Furey que, em “The Dead”, vem confundir o enorme bom senso de Gabriel. E a degradação termina aqui: “The Dead” representa o culminar desse estado de paralisia generalizado a um nível universal, realçado pela imagem (e simbologia) da neve cobrindo toda a Irlanda.⁶ Cada uma das personagens desta história, a seu modo – os convidados da festa –, são “mortos-vivos”; estão fisicamente vivos mas não “vivem”. Já numa perspectiva pública, a arte, a política e a religião, que haviam sido tratadas separadamente nas três histórias precedentes surgem, aqui, reunidas e identicamente descritas como paralisadas. A política é inexistente, encontrando-se reduzida ao nacionalismo ortodoxo e fanático de Miss Ivors. A religião está igualmente atrofiada, tal como fica evidenciado pela imagem eloquente dos monges estendidos nos seus caixões. Quanto à arte, num estado estacionário, pouco resta a fazer, degradando-se na actuação nada eficaz do cantor afónico. A violação dos sacramentos que, ao longo do livro, acompanhava a descida aos infernos, culmina no final, na profanação máxima: a paródia da Ceia presidida, como em “The Sisters”, por um trio de “velhas”, chamadas «as Três Graças», que mais parecem evocar as “Três Parcas”, mulheres da noite, e em que o oficiante, Gabriel Conroy, depois de ter proferido o absurdo evangelho, descobrirá o horror desta vida e, gelado, paralisado, perdido nas trevas, abrirá a alma ao vazio, a essa neve fúnebre que desce sobre Dublin como o final dos tempos, que desce sobre a Irlanda, sobre a terra e sobre o mar e cobre com a mesma mortalha os mortos e os vivos.

Cada uma das quinze histórias que compõem *Dubliners* apresentam, pois, verdades chocantes que, uma vez consideradas num só todo, contribuem para a caracterização geral de Dublin, à época de Joyce, irrecuperavelmente mergulhada na sua condição de torpor anímico, de isolamento do mundo, sentida, de modo exemplar, por cada um dos protagonistas desses “quadros panorâmicos” do quotidiano citadino. Esta topografia de pinturas urbanas, em que o naturalismo descritivo do pormenor se confunde, a miúdo, com o impressionismo metamorfoseador – o sentido oculto dos locais modifica as aparências, de uma cidade real passamos, subtilmente, a uma cidade simbólica - surge como um palco em que o destino do mundo se precipita para o fim. Dublin apaga-se, recupera as trevas, mãe dos sonhos, dos fantasmas, dos deuses... De capítulo em capítulo, de página em página assim muda a capital do país de Joyce. Com uma paciência maníaca, Joyce conjuga nestes frescos o infinitamente grande e o infinitamente pequeno: todas as ruas convergem para a grandiosa ubiquidade, todas as lojas, montras, casas, cores, rumores, odores... É todo o inventário de um mundo, o recenseamento assumido de uma população apanhada em flagrante delito de existência. As quinze histórias reunidas sob o título *Dubliners* assentam, desta feita, as primeiras pedras de uma cidade que viria a assumir, com o tempo, estas proporções míticas: cidade das cidades, Dublin é a sede de uma comédia humana de numerosos e diferentes actos; de ciclo em ciclo, não cessa de evoluir, de conquistar todos os aspectos, todas as dimensões, de tal modo que, metrópole em *Dubliners*, se tornará labirinto em *Portrait of the Artist*, Mediterrâneo em *Ulysses*, para, eclodindo enfim, formar a imensa nebulosa de *Finnegans Wake*.

Joyce foi o primeiro a compreender até que ponto o drama do conhecimento em si mesmo representava o arquétipo principal de todo o mito humano, mas principalmente, tudo o que interfira no processo de conhecimento, ou seja, tudo o que não permite alcançar a verdadeira essência das coisas, fazendo ilustrar tal constatação, de forma persistente, através da metáfora do labirinto. De facto, *Dubliners* articula-se perfeitamente com a metáfora do labirinto da visão, ofuscada por minotauros que impedem os habitantes da cidade de olharem para si próprios, exceptuando os raros momentos de epifania que provocam o confronto com a realidade. Aí o minotauro é aniquilado, dando lugar a um processo metamórfico de transformação da cegueira em clarividência. A imagética do labirinto é acentuada por um sentido de escuridão que perpassa ao longo da colecção de contos e sugerindo um estado de confusão total. É também sugerida pelo vaguear perdido, na noite, através das ruas de Dublin, que não vão dar a lado nenhum ou apenas a um beco sem saída (como acontece em “Araby”). A acção propriamente dita é quase inexistente,

exceptuando as referências a passeios, geralmente circulares que, de modo inevitável, conduzem à frustração e desilusão (como em “Two Gallants”).

Em “The Sisters”, a frase de abertura, «There was no hope for him this time» (*D* 7), confere ao conjunto da obra um sentido de perda e de desilusão, pondo a descoberto uma descida gradual a um mundo cavernoso, escuro e labiríntico, onde todos os valores humanos se degradaram e a força de vontade esmoreceu, um mundo onde as pessoas – e recorrendo a uma metáfora de Ovídio – se transformaram em pedra, encontrando-se, conseqüentemente, paralisados. Esta paralisia, sob a forma de morte em vida ou a anestesia total dos sentidos, parece constituir, pois, e reforçando mais uma vez a nossa tese, a condição existencial de *Dubliners* e também o seu crucifixo. O próprio Joyce confirmou tal recurso, numa carta, de 4 de Julho, a C. P. Curran, esclarecendo as suas intenções relativamente ao livro - «to betray the soul of that hemiplegia or paralysis which many consider a city» (*L* 2: 55) -, mas também relativamente aos próprios dublinenses, agora numa carta de 23 de Junho de 1906 escrita a Grant Richards: «one good look at themselves in his nicely polished looking-glass» (*L* 1: 63-64). O que emerge destas palavras é a pretensão de que, tanto as personagens ficcionadas como o leitor, sejam submetidos a uma revelação epifânica.

Assim, nos seus contos, Joyce, fiel às suas intenções de sempre, retrata a impotência, a frustração e a morte. A sua cidade é o centro da paralisia moral, intelectual e espiritual, e todos os cidadãos são suas vítimas. O minotauro da paralisia encontra-se presente desde a primeira à última história, tornando-se, gradualmente, mais poderoso e terrífico. Começa como paralisia individual, abrangendo as três fases da vida – infância, adolescência e idade adulta – e estende-se a uma paralisia colectiva, nas três histórias da vida pública, invadindo, impiedosamente, as esferas política, religiosa e artística de Dublin (respectivamente, em “Ivy Day in the Committee Room”, “A Mother”, e “Grace”). A maioria destes habitantes de Dublin vão, de modo gradual, perdendo a luta para o minotauro da paralisia, uma vez que nunca lhes foi concedida qualquer revelação epifânica. De entre as vítimas mais flagrantes, destacam-se Father Flynn e Eveline. Father Flynn é um padre católico que ficou “espiritualmente” inválido ao falhar na sua vocação. Está irremediavelmente preso nas malhas do seu sacerdócio e incapaz de lidar com as suas responsabilidades. O caso de Eveline é ainda mais crítico, pois é a única personagem a quem é possibilitada uma oportunidade concreta de fuga. Eveline tem todo o potencial para concretizar a sua decisão e, contudo, no momento de quebrar os laços com a sua família e com a cidade age como “um animal indefeso”. De facto, na sua obra *A Scrupulous*

Meanness, Edward Brandabur considera que o todo que compõe *Dubliners* evoca um mundo caído em desgraça, caracterizado por uma fragmentação estéril e por um afastamento incomum da capacidade de sentir. Os habitantes de Dublin padecem, subjugados a uma pose fabricada, a qual já há muito deixaram de questionar: é a pose de um modo de vida normal, uma condição passivamente aceite a que é inerente um certo gozo por esse estado de “dedicação” ao “disfarce”.

Em 1905, numa carta de 24 de Setembro escrita ao irmão, Joyce confessou: «Give me for Christ's sake a pen and an ink bottle and some peace of mind and then, by the crucified Jaysus, if I don't sharpen that little pen and dip it in fermentad ink and write tiny little sentences about the people who betrayed me and sent me to hell» (*L* 2:110). Já numa carta endereçada a Grant Richards (5 de Maio de 1906), Joyce descreveu a mesquinhez humana de Dublin num estilo de «scrupulous meanness» (*L* 2: 134), o mais adequado ao assunto a tratar: o carácter deplorável da condição humana, uma redução a um estado paralítico que parecia infectar todos os aspectos da vida de Dublin, uma relutância em se ser completamente humano. Uma mesquinhez quase sadomasoquista, que Joyce deixa transparecer, logo nas primeiras páginas do livro: «[the word “paralysis”] filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work» (*D* 7). Nesse espelho reflector da alma de uma cidade, fica claro que Joyce olhava para os seus compatriotas como constituindo um desvio à norma: Dublin, «the city of failure, of rancour, and of unhappiness» (*L* 2: 239), viria a confessar, numa carta a Nora, a 22 de Agosto de 1909. Nela, as pessoas mostravam-se imunes a qualquer tipo de actividade construtiva, as suas energias encontrando-se, emocional e psiquicamente, anuladas. Segundo ainda Brandabur, Joyce critica, de um modo declarado, a incapacidade dos dublinenses para a verdadeira amizade, a sua predilecção pela traição, a sua conversão patológica do afecto em desprezo, do amor em puritanismo neurótico. As suas histórias retratam, sobretudo, um carácter nacional minado por uma apreensão simultaneamente consciente e inconsciente acerca de todo e qualquer aspecto da existência humana – sexual, política, económica, religiosa, intelectual. Se há um denominador comum na Dublin de Joyce, esse é o medo, conducente, por seu turno, a um estado imutável de inércia vital, como se de um sistema fechado e entrópico se tratasse.

Através de *Dubliners*, Joyce dá conta do poder exercido pelo mito nos seus compatriotas, incapazes de se libertarem dos mitos mais recentes da Irlanda, a que Stephen, em *A Portrait of the Artist*, chama “as teias” da família, da nação, e da religião⁷. Prolongamentos de todos os mortos, estes mitos constituem racionalizações extremas de

sadomasoquismo, cujo cúmulo é a paralisia dos elementos afectivos da vida de Dublin. Surgem, ainda, como influências fragmentadas nas vidas de cada um, influências que, no entanto, ganham uma certa coerência através de um jogo comum de ilusões: as personagens simulam, constantemente, um estado de paralisia que esconde, no fundo, manobras de poder bem mais desprezíveis. Usam máscaras nas quais fingem acreditar e, por vezes, a máscara torna-se na sua realidade: a neurose transforma-se em psicose. A protagonista de “Eveline” acaba, gradualmente, por se convencer a si própria de que é a sua mãe, já falecida, entrando num processo de transe que a impede de embarcar no navio que a levaria para longe de Dublin e da necessidade de recorrer a máscaras. Trata-se de uma forma de onipotência subtil, mas sobretudo fingida e, portanto, efémera.

Os habitantes de Dublin são neuróticos. Os seus logros, avança Brandabur, dão origem a uma mitologia reinante. A adopção de máscaras releva da crença de que o poder resulta de uma identificação com os mortos que tempos antes governaram sobre Dublin. Father Flynn, em “The Sisters”, a mãe de Gabriel Conroy em “The Dead”, por exemplo, representam deuses ostentando uma mitologia, à escala menor, mas igualmente eficaz. Governam através das suas próprias máscaras, usadas, de modo desconfortável, pelos vivos. Numa adaptação de Ibsen, as máscaras de Joyce são usadas pelos “mortos-vivos”. A crença hesitante de Gabriel na onisciência da sua mãe falecida é demasiado vinculativa e impede o protagonista de viver um casamento produtivo com Gretta. Consequentemente, James Joyce fala de personalidades neuróticas numa sociedade neurótica. Os seus habitantes são incapazes de gozo e da fruição de prazer. Em “After the Race”, Jimmy Doyle partilha o triunfo dos seus amigos estrangeiros, mas ao contrário deles, não consegue sentir-se “genuinamente feliz”. Os dublinenses desperdiçam as suas energias. Imaginações vívidas e mentes astutas estão ocupadas com alterações algo titubeantes do passado, tal como o irmão de Maria em “Clay”, ou com discussões teológicas absurdas e imprecisas, como em “Grace”. Todos sentem reduzida afeição uns pelos outros e nenhuma pelos forasteiros. Geralmente, a sua disposição assume a forma de hostilidade específica. Por exemplo, na mais “hospitaleira” das histórias, “The Dead”, Gabriel demonstra uma aversão arrepiante pela sua mulher e pelos seus compatriotas. No lugar de uma assertividade saudável, as personagens de Joyce exibem, geralmente, uma passividade neurótica ocasionada pela pressão de um meio envolvente debilitante, tal como acontece com o adolescente passivo em “The Sisters”, e com a impotência sadomasoquista de Eveline no final da história. Quando parece que se vão rebelar, como é o caso de

Farrington em “Counterparts”, as suas investidas são cobardes e ineficazes, as suas conquistas pouco convincentes.

Os temas que grassam nestas histórias, alguns deles numa forma rudimentar, atravessam toda a obra literária de Joyce. As reminiscências autobiográficas são, por vezes, visíveis. Padres que falharam na sua vocação ou que “pereceram” fisicamente, fazem lembrar o sacerdócio falhado e anulado em Joyce, mas que, estranhamente, ressuscita através da sua arte - «as a priest of the eternal imagination, transmuting the daily bread of experience into the radiant body of everliving life» (*P* 252). Cantores que desiludem ou que estão afónicos recordam que a própria voz de tenor de Joyce nunca foi devidamente reconhecida. Rapazes cujos sonhos não se concretizam e que se deixam desiludir pelos adultos; rapazes que observam os navios e que conhecem um velho pervertido, que precisam de pedir dinheiro a um homem embriagado para assistirem à magia do Leste num bazar, mas que chegam ao local demasiado tarde. Estas figuras são, certamente, reminiscências do rapaz que, no seu primeiro romance, faria um retrato assaz devastador de seu pai – devastador no humor e na afeição revelados («A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician...a drinker, a good fellow, a storyteller, somebody's secretary, something in a distillery, a tax gatherer, a bankrupt...» - *P* 274).

Assim, um clima de frustração generalizada impera. O filho do comerciante não consegue escapar, seja através da velocidade do carro de corridas, da música do húngaro, do dinheiro do pai ou através do navio. A aurora na baía é lindíssima, mas inaugura mais um dia em Dublin, uma constatação da insanidade e frustração que nenhum dos outros paliativos, nem mesmo a bebida conseguem escamotear. Uma jovem, paralisada pelo medo, pela sua mãe e pela gravura de um padre, não decide aventurar-se no oceano do amor e do sentimento. Uma mulher casada vê-se afastada de qualquer forma de evasão emocional, agora que Chapelizod, Chapelle d'Iseult, deixou de significar romance. A senhora de meia-idade, que trabalha numa lavandaria, quer oferecer lembranças mas perde-as pelo caminho, e esquece-se dos versos da melodia que entoa. E de que serve penhorar o próprio relógio, livrar-se da ampulheta que lembra, constantemente, a passagem do tempo, e beber de modo a perder a noção das horas, se um artista de variedades leva sempre a melhor? De que serve ler e apregoar Byron, se o próprio filho chora e se se é odiado pela própria mulher? De que serve um paliativo medicinal, se o mesmo conduz à humilhação pública, e se a única coisa que um grupo de ex-cantores e músicos sabe fazer é evocar o catecismo? Qual o consolo em se ter uma mulher bonita e em desejá-la, se ela está receptiva a ouvir uma voz do passado e se a neve fria e estéril tomba sobre o mundo do

nosso próprio desejo? Joyce apresenta-nos o universo, não num grão de areia, como diria Blake, mas através de um mapa multi-dimensional cujo epicentro é Dublin. Não estamos, pois, perante intrigas isoladas, distintas, mas perante um conjunto perfeitamente constituído em que as coisas, as circunstâncias e as pessoas se assemelham: pela sua estrutura, estas quinze histórias formam um romance.⁸

Retomando também a abordagem psico-semiótica inicialmente proposta, e de modo a equacionar a obra em análise num contexto adequadamente mais amplo, parece-nos ser de suma importância proceder a um exame das implicações temáticas predominantes do mesmo volume estendendo o seu escopo à própria natureza humana. Assim, o “drama psicológico” que envolve *Dubliners* num quadro de estrutura psíquica triádica – desejo, repressão, agressão – tem raízes bem mais profundas que abrangem um esquema triangular prevalecente nos principais sistemas de crenças e fases da vida. Tal estrutura constitui a base para as linhas gerais de tentativa de definição da origem da humanidade e seu propósito no mundo, desde a Santa Trindade do Catolicismo à teoria do *id*, do *ego* e do *superego*, de Freud. *Dubliners*, embora numa tentativa não tão ambiciosa de desvendar um certo sentido da vida, personifica e remete para estruturas triangulares semelhantes, os contos estando organizados de modo concêntrico de acordo com a forma e o conteúdo. E é este mesmo mecanismo subjacente a todo o volume, que revela as implicações filosóficas de *Dubliners*, recolocando a obra num contexto interpretativo multi-facetado.⁹

É, pois, notório que este “drama psicológico” se manifesta na sua totalidade em praticamente todas as histórias da obra, mas talvez mais importante se afirma a noção de que os três elementos dramáticos parecem dominar, respectivamente, em cada uma das três fases de vida que compõem o esqueleto formal do livro de Joyce. Assim, nas três histórias cujos protagonistas são crianças, o desejo torna-se motivação predominante, ao passo que a repressão do desejo e consequente agressão são, aqui, subtilmente destiladas, frequentemente enredadas nas malhas da infância. A repressão do desejo ou do Eu é, sim, mais notória nas histórias da adolescência, a agressão constituindo-se em consequência directa, não rara vez sob a forma de violência física, em muitas das histórias que compõem o ciclo da idade adulta. Do mesmo modo, é possível comprovar que o segmento inicial da grande maioria das histórias se concentra no desejo do protagonista, e os restantes segmentos reportar-se-ão à sua repressão e agressão de forma sucessiva. A proeminência de cada segmento dependerá do ponto da estrutura triangular, respeitante às fases de vida em que se enquadra a história em causa. Uma história da adolescência, por exemplo, pode

evidenciar a repressão do desejo e do Eu do protagonista como principal preocupação psicológica.¹⁰

Das três histórias da infância, “Araby” é talvez a que melhor ilustra o padrão estrutural acima exposto: a quase totalidade do enredo lida com o desejo do protagonista, a vontade ensandecida de conhecer a rapariga que venera à distância. O enunciar de frases, como «...her name was like a summons to all my foolish blood» (*D*: 30) e «her name sprang to my lips» (*D*: 31) revelam um tom irónico sugestivo de um tal confronto entre extremos, nomeadamente a juventude do rapaz e o desejo cego que alimenta. Mas também no cerne da sua própria estrutura, o conto fornece exemplos que concernem a repressão desse mesmo desejo e consequentes formas de agressão, até à epifania final: só então o rapaz se vê compelido a reprimir o seu mais intenso desejo que, enquanto criança, soubera religiosamente preservar. Falhara, contudo, na sua missão: comprar algo para o objecto do seu desejo, tal como ficara prometido, aquando da única conversa que ambos mantiveram. No último parágrafo da história o protagonista revela indícios de agressão: «Gazing up into the darkness I saw myself as a creature driven and derided by vanity; and my eyes burned with anguish and anger.» (*D* 36). A agressão é, aqui, naturalmente, mais potencial do que real. Apenas nas histórias finais da idade adulta, Joyce retrata personagens que agem de acordo com as suas emoções mais intensas, geralmente sob a forma de violência canalizada para alguém mais fraco, alguém, por exemplo, como o narrador de “Araby”.

Em “Eveline”, uma história da adolescência, a repressão é, certamente, o elemento estruturante do enredo psicológico. A protagonista é-nos apresentada na sua casa-claustro, os objectos sendo descritos de modo pormenorizado por forma a conferir uma ambiência familiar quase pressentida. Este “enclausuramento” narrativo que corresponde a um estilo de vida idêntico ao da personagem é, também, indiciador de um certo receio do futuro, do desconhecido, e do que poderá vir a ser a sua vida posterior, enquanto pessoa adulta e independente. A repressão do desejo de ir ter com o seu amado e com ele iniciar uma nova vida está directamente relacionada com a sua própria adolescência. E é precisamente nesta fase da vida e em *Dubliners*, em particular, quando a possibilidade de se antever o futuro e de se fazer opções decisivas dilacera os seus protagonistas, que a repressão do Eu e do desejo se manifesta, dolosamente, no sentido de ir de encontro às expectativas e normas sociais e familiares.

O desejo e a agressão desempenham, conjuntamente, um papel significativo em “Eveline” e nas subseqüentes histórias da adolescência, existindo, de acordo com a estrutura triangular concebida, menos como entidades independentes e mais como funções

ou consequências do factor psicológico primeiro, a repressão. No caso de “Eveline”, a história é parcialmente narrada através da memória do seu enamoramento por Frank, e assim os segmentos da narrativa foram invertidos: imersa na acção actual da sua repressão está a memória do seu desejo, o que proporciona um contraste agudo com a forma quase agonizante e sufocante como a protagonista tem conduzido a sua vida até ao momento, «that life of commonplace sacrifices closing in final craziness» (D 41). No entanto, e tal como em “Araby”, a agressão de Eveline não se consubstancia de modo visível, apenas “transparece” no último parágrafo da narrativa: «She set her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition» (D 43). É nesta recusa subtil dos apelos do seu amado, que desesperado chama por ela já do lado de lá do navio, é nesta sua passividade e indiferença gelada que reside o comportamento agressivo de Eveline. Uma agressão que se transforma em paralisia por força do seu estatuto enquanto mulher e adolescente, inexoravelmente enredada num momento crucial da vida, caracterizado pelo torpor societal.

As histórias da vida adulta em Dublin, que constituem o segmento maior e mais variado do volume, revelam um índice de agressividade intensa, num crescendo de violência até ao final da narrativa, pondo a descoberto um desenlace desconcertante e inconclusivo. Produto do desenrolar dos elementos da trama psicológica e da inter-relação das partes entre si e com as três fases da vida, estas histórias envergam um tipo de revolta que é, simultaneamente, uma consequência da repressão do desejo e a sublimação do mesmo. “A Little Cloud” fornece um exemplo preciso desta forma de agressão e do seu lugar específico no conjunto das estruturas triangulares evidenciadas. É a história de um homem torturado com a ideia do que poderia ter sido, do que poderia ter acontecido caso tivesse decidido lutar contra o destino («struggle against fortune» - D 77) e satisfazer os seus desejos mais intensos de jovem ambicioso, em vez de os reprimir. Para Little Chandler, assim como para a maioria dos protagonistas adultos em *Dubliners*, a agressão, sendo o elemento prevalecente do enredo psicológico, constitui, inevitavelmente, o último passo na evolução deste seu drama pessoal. A agressão sob a forma de revolta interior contida e apaziguada torna-se evidente ao longo da narrativa, tal como o demonstra o excerto inicial que se segue:

A horde of grimy children populated the street. They stood or ran in the roadway or crawled up the steps before the gaping doors or squatted like mice upon the thresholds. Little Chandler gave them no thought. He picked his way deftly through all that minute vermin-like life... (D 77).

Posteriormente, na história, este mesmo sentimento de repulsa é projectado na própria família de Little Chandler, descrita como «a dull resentment against his life» (D 91), e culminando quase em abuso físico da criança aos seus cuidados. Esta progressão e resolução, produto do que seria o desejo latente do protagonista de uma vida diferente e repressão do mesmo, é ilustrativa do tipo de agressão presente nas histórias da idade adulta, completando, assim, o ciclo triangular do desejo na infância, da repressão na adolescência e da agressão na idade adulta, enquanto trama estruturante de cada conto em si, mas também do todo que compõe *Dubliners*.

Assim, é quase inevitável uma aproximação deste tipo de estruturas triangulares, presentes no volume, a uma certa tradição da Filosofia e da Psicologia que procura esclarecer as forças inatas subjacentes à vida e comportamento humanos e suas motivações, seus propósitos. Inúmeros exemplos destas teorias triangulares podem ser repescados da história do pensamento: noções tradicionais de passado, presente e futuro; a teoria de Freud acerca do *id*, do *ego* e do *superego*; a divisão de Lacan da vida em *real*, *imaginário* e *simbólico*; o conceito de *signo*, *significante* e *significado*, de Barthes, apenas para mencionar alguns. É sempre discutível se as opções “estruturais” de Joyce se podem relacionar, conscientemente, com esta tradição de pensamento triádico, contudo, e independentemente das reais intenções que presidiram à sua escolha, as implicações são indescutíveis. Da nossa parte, não querendo contrariar tal disposição “naturalmente” trabalhada, optámos por reduzir o nosso escopo de análise às três histórias que, a seu modo, traduzem os três estádios da vida e da maturação do indivíduo: a infância em “The Sisters”, a juventude em “Eveline” e a idade adulta em “The Dead”, fechando-se, assim, um ciclo iniciado com a primeira das histórias.

CAPÍTULO QUATRO

A PAISAGEM JOYCEANA EM *DUBLINERS*

E A PAISAGEM TURNERIANA: INTERSECÇÕES SIMBÓLICAS DO REAL

I. “THE SISTERS” / *THE SUN SETTING AMONG DARK CLOUDS**: O INTERTEXTO DA LUZ E DA SOMBRA

Estruturalmente, a trama de “The Sisters” desenrola-se em torno da batalha espiritual travada pelo protagonista – um jovem rapaz -, para aceitar e lidar com a morte e com a insanidade de uma importante personagem na sua vida, um velho padre, residindo a resposta final às interrogações especulativas de início formuladas, no tipo de relacionamento que o rapaz mantinha com o padre e suas reacções face ao mesmo. O relato da crise do padre e das suas causas imediatas fornecerá ao rapaz uma resolução credível para o enigma, que vai sendo proporcionada pelos adultos que estavam a par do segredo do padre. Neste sentido, o rapaz é o protagonista da história, apesar de a sua batalha pela verdade ser uma que se processa a nível interior estando, por isso, propositadamente ocultada dos seus adversários adultos: «Old Cotter looked at me for a while. I felt that his little beady black eyes were examining me but I would not satisfy him by looking up from my plate» (*D* 8). O narrador reage negativamente ao facto de o seu tio achar que ele ainda é demasiado jovem para tomar as suas próprias decisões quanto às pessoas com quem se deve relacionar. Contudo, está também ciente do receio que sente em descobrir a verdade que tanto procura: «I wished to go in and look at him but I had not the courage to knock» (*D* 11).

Segundo Brandabur, na obra já atrás referida, a constituição do objecto de busca do rapaz, no fundo o objectivo final da própria história, faz com que o leitor, juntamente com o protagonista, focalize a sua atenção na condição espiritual do padre tendo em vista a revelação epifânica final. O rapaz parece desejar uma liberdade de pleno direito, contrariando, desta feita, o enclausuramento e sufoco provocados pela sua relação compulsiva com o padre neurótico. De modo inequívoco, o padre representará o que de corrupto existe no catolicismo irlandês, pelo que a crítica de Joyce se poderá estender, de

* Esta gravura e restantes encontram-se reproduzidas no final do documento, a partir da pág. 129.

um modo universal, à relação de subserviência dos seus compatriotas para com a autoridade eclesiástica.¹

O rapaz anseia ser livre como condição essencial à obtenção de felicidade, sem a qual a vida resulta insípida, e, assim sendo, a sua relação com o padre apresenta-se como obstáculo a contornar. O padre morre, mas o rapaz vê-se confrontado com a sua própria reacção estranha: «...neither I nor the day seemed in a mourning mood and I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death. I wondered at this...» (*D* 11). Depois de ler a notícia do óbito, o rapaz é invadido por uma “sensação de liberdade”, certamente desejável por qualquer jovem da sua idade e preferível a uma relação opressiva com um velho moribundo. E, no entanto, o rapaz ainda se sente, de algum modo, compelido para essa relação, atraído por algo que abomina. Reage incomodado com essa descoberta, tal como momentos antes ficara irritado com Old Cotter pela sua desaprovação do relacionamento com o padre, uma situação, no seu entender, «bad for children (...) because their minds are so impressionable.» (*D* 9).

O primeiro parágrafo da história termina com a conhecida afirmação «[paralysis] sounded to me like the name of some maleficent and sinful being. It filled me with fear, and yet I longed to be nearer to it and to look upon its deadly work» (*D* 7). Uma resposta possível para essa atracção é a que é veiculada pela imagem do fantasma do padre, que surge ao rapaz, logo na primeira noite após a notícia do falecimento:

In the dark of my room I imagined that I saw again the heavy grey face of the paralytic. I drew the blankets over my head and tried to think of Christmas. But the grey face still followed me. It murmured; and I understood that it desired to confess something. I felt my soul receding into some pleasant and vicious region; and there again I found it waiting for me (*D* 9).

É como se o padre moribundo quisesse legar ao rapaz a sua própria corrupção sacerdotal, da qual o rapaz se tornara tão dependente que para se libertar da mesma terá que se submeter a um processo de fuga doloroso. No final da aparição, os papéis invertem-se: o rapaz é agora o confessor, sorrindo com idêntica perversidade subtil exibida pelo seu mentor:

[The face] began to confess to me in a murmuring voice and I wondered why it smiled continually and why the lips were so moist with spittle. But then I

remembered that it had died of paralysis and I felt that I too was smiling feebly as if to absolve the simoniac of his sin (*D* 9).

Brandabur considera ainda que a devoção quase compulsiva do rapaz, por uma busca que impõe dor, implica o assumir de uma condição de observador alienado, condizente, talvez, com a sua natureza dilacerada pela indecisão. O protagonista revela-se incapaz de mostrar o habitual entusiasmo juvenil e, contudo, num dia supostamente de luto, passeia-se pelo lado solarengo da rua, observando os cartazes de teatros. A sua devoção pelo velho padre faz com que assuma uma postura de parcimónia controlada, que esconde os seus verdadeiros sentimentos: quando Old Cotter se opõe à sua relação com o padre, o rapaz enche a boca de cereais - «for fear I might give utterance to...anger» (*D* 9). Posteriormente, deixa transparecer um ar de compaixão, exactamente o reverso daquilo que, na verdade, sente.

Ao rejeitar os sacramentos seculares das duas mulheres que representam um papel sacerdotal («she filled out the sherry into the glasses and passed them to us. She pressed me to take some cream crackers also but I declined...» *D* 13), o rapaz, que ainda saboreia o vinho dos sacramentos perversos celebrados com o padre, não está a rejeitar a Igreja, uma vez que tal atitude significaria o alcance de uma liberdade encantatória. Está, sim, a rejeitar a experiência convencional a ser-lhe transmitida por mulheres bem-intencionadas, que não conseguem apresentar-lhe uma alternativa à “região atraente e perigosa” onde, na sua imaginação, vive com o padre. O gesto de recusa é também um gesto de vassalagem, uma posição que é tornada mais explícita através das revelações acerca da personalidade do padre e do tipo de relacionamento que mantinha com o rapaz. Ou seja, a paralisia do padre espelha bem a sua condição espiritual e, por sinédoque, a de Dublin em geral. O ataque de hemiplegia de que é acometido segue-se a um acontecimento interpretado pelo próprio padre como sendo o de uma transgressão espiritual: o quebrar de um cálice, motivado, talvez, explica Eliza, por um estado prolongado de perturbação psicológica - «poor James was so nervous...» (*D* 17), «He was too scrupulous always... The duties of the priesthood was too much for him. And then his life was, you might say, crossed» (*D* 16). As causas remotas para esse “nervosismo” observável escondem-se atrás da constatação enigmática de Eliza, mas também de Nannie - «Yes... He was a disappointed man. You could see that.» (*D* 16).

Assim, a partir das inúmeras sugestões indirectas, Joyce delega no leitor a tarefa de desvendar o passado desafortunado do padre e a explicação para a influência marcante

exercida no protagonista. Uma das hipóteses a considerar será a da compensação que o padre encontra, através do rapaz, pela sua missão falhada, pelos seus desejos – ou um desejo em particular – não concretizados. Logo no início da história, o rapaz associa a palavra gnómon à paralisia, no seu sentido mais óbvio, sendo a palavra simonia apenas entendida em contexto específico. No entender de Brandabur, o padre é, tal como a maioria dos habitantes de Dublin, um gnómon que não se realizou totalmente enquanto pessoa, e o seu relacionamento com o rapaz corresponde a uma busca “indirecta” de si próprio, uma alternativa à verdadeira auto-realização. O quebrar do cálice representa o penúltimo estágio de uma dissolução dos votos sacerdotais, libertando o padre de uma devoção insatisfatória.

Importa, talvez aqui, aprofundar um pouco a simbologia geral da “taça” que, de uma forma muito difundida, se apresenta sob dois aspectos essenciais: o do vaso da abundância, e o do vaso que contém a bebida da imortalidade. Segundo o *Dicionário dos Símbolos*, os cálices eucarísticos, contendo o Corpo e o Sangue de Cristo, exprimem um simbolismo análogo ao do Graal. O rito da comunhão ao qual as taças são destinadas, realizam a participação virtual ao sacrifício e à união beatífica, constituindo, sobretudo, um rito de agregação, de união consanguínea, mas também símbolo de imortalidade. Mas a tónica principal do simbolismo da taça recai, na Bíblia, sobre o destino humano: o homem recebe da mão de Deus o seu destino como uma taça ou como contido numa taça. Pode, então, tratar-se de uma taça transbordante de bençãos ou de uma taça cheia do fogo do castigo – é a taça da cólera de Deus. Quando Jesus fala do cálice que ele tem de beber (Mateus, 20,22 s.) e que pede ao Pai que afaste (Mateus, 26, 39 e paralelos) não é só a morte que ele assim designa, mas em geral o destino que Deus lhe propõe e que ele aceita com conhecimento de causa. A taça simboliza não só o conteúdo, mas a essência de uma revelação.

Deste modo se poderá concluir que o próprio colapso final do padre, no confessional, constitui, já, o romper de um compromisso. A sucessão de ataques de que é acometido vai gradualmente destruindo a sua ligação à própria vida, encontrando-se, a partir daí, disponível para uma relação, quase espiritual, com um jovem sensível. Tal relacionamento permite que os seus desejos frustrados encontrem uma última possibilidade de concretização, embora com consequências irreversíveis a nível psico-afectivo, buscando a almejada satisfação não proporcionada pela sua função de sacerdote. Contudo, prevalece nesta relação peculiar uma nota de perversidade, uma vez que o padre se serve da sua condição de “pai espiritual” e de mestre para afastar o rapaz dos entusiasmos juvenis e o atrair para uma ligação com os “prazeres” dúbios da sedução espiritual em que,

aparentemente, existe um elemento de perversidade erótica, nunca declarado de modo explícito. Na tentativa de o rapaz se lembrar, a custo, do sonho que tivera, logo na primeira noite após a morte do padre, fica indiciada uma nota de perversidade oculta:

I remembered that I had noticed long velvet curtains and a swinging lamp of antique fashion. I felt that I had been very far away, in some land where the customs were strange – in Persia, I thought... but I could not remembeber the end of the dream (*D* 12).

Também na descrição do sorriso do padre se pressente um certo tom perverso: «he used to uncover his big discoloured teeth and let his tongue lie upon his lower lip – a habit which had made me feel uneasy in the beginning of our acquaintance before I knew him well» (*D* 12). Aqui, a referência aos “dentes” segue a respectiva tradição simbólica que vê nesse elemento o “instrumento” de tomada de posse que tende para a assimilação: a mó que esmaga para fornecer um alimento ao desejo. Os dentes simbolizam a força da mastigação, a agressividade devida aos apetites dos desejos materiais. A sua perda ou descoloração equivale a ser despossuído de força agressiva, de juventude, de defesa: é um símbolo de frustração, de castração, de falência. É a perda da energia vital (*DS*).

Finalmente, acrescenta Brandabur, o próprio título “The Sisters” reporta-se, não apenas a Nannie e Eliza, mas intui, também, uma espécie de relacionamento efeminado entre o padre e o seu discípulo. É certo que não se pode afirmar, de modo decisivo, que Joyce visava uma tal denúncia: a própria incapacidade física do padre e o contexto social obstavam, muito provavelmente, a um tipo de relacionamento de cariz sexual. Mais credível é o entendimento da postura do padre numa perspectiva de sadismo, e a do rapaz numa perspectiva de masoquismo. O padre retira prazer de uma relação à qual pode infligir a dor resultante da sua trágica condição humana, enquanto pessoa e enquanto sacerdote fracassados. O rapaz sente-se atraído pelo padre tendo em conta a dor que retira da relação, uma dor emergida do seu desejo em se sentir espiritualmente paralisado, tal como o padre, ao ponto de qualquer tentativa de acção ser refreada por um sistema legal complexo e impossível de ser interpretado dado o seu carácter infinitamente casuístico:

Sometimes he had amused himself by putting difficult questions to me, asking me what one should do in certain circumstances or whether such and such sins were mortal or venial or only imperfections. His questions showed me how

complex and mysterious were certain institutions of the Church which I had always regarded as the simplest acts (*D* 11).

Esta crença respeitante à acção em si, ligada que está com a autoridade da Igreja, vem corroborar a condição de paralisia espiritual que destruiu o padre enquanto pessoa e que, insinuada da mesma forma ao rapaz, poderá conduzi-lo a idêntica situação. Para o padre, o rapaz era, agora, a alternativa possível através da qual poderia obter satisfação, sendo ele a vítima do prazer perverso retirado de um estado de passividade paralisada, aquele da alma simultaneamente agradável e pernicioso. Na sua busca natural de uma realização pessoal através da acção positiva, o rapaz descobre obter o mesmo tipo de prazer numa dolorosa incapacidade para agir. A percepção e a concretização real da paralisia do padre tornam-se mais atractivos para o rapaz do que a possibilidade apenas de uma vida adormecida, espelhada na frase «the tawny gold of a great bank of clouds...» (*D* 21).

Não obstante, o rapaz também é seduzido pelas actividades humanas comuns, ligadas ao conhecimento e à amizade. Contudo, a sua relação com o padre corrompe ambas as actividades e desumaniza o rapaz. A sua procura de um conhecimento maior é contaminada pelas lições do padre, embebidas num cepticismo paralisante. A descoberta é mais amarga no que respeita à questão da amizade: o rapaz dá-se conta da paralisia inerente à sua (in)capacidade para as relações humanas. Finalmente, apercebe-se de que o padre o usara como resposta alternativa à concretização dos seus intentos e para satisfação do seu prazer neurótico. Mas não só. O rapaz também conclui que se servira do padre com os mesmos intuitos. Ambos se socorreram do outro como substitutos de relações pessoais insatisfatórias. O padre abdicou do seu conhecimento e do seu papel sacramental em prol da compensação perversa que derivava de uma sedução hipnótica. O rapaz concede-lhe a “absolvição” porque, também para ele, o jogo de sedução ia de encontro à sua satisfação pessoal. O leve sorriso que exhibe, tal como o do padre, é indiciador de uma compreensão mútua anuída, de uma cumplicidade e prazeres correspondidos, dentro de um sistema sadomasoquista, em que ambos os participantes obtêm aquilo que procuram.

É este o mote que introduzirá toda uma série de ligações congêneres, ao longo de *Dubliners*, pondo em evidência um dos objectivos éticos da escrita de Joyce, tal como este havia referenciado numa carta de 20 de Maio de 1906, endereçada a Grant Richards: «I believe that in composing my chapter of moral history in exactly the way I have composed it I have taken the first step towards the spiritual liberation of my country.» (*L* 1: 62, 63).

Ou seja, libertar os seus compatriotas (e provavelmente a si próprio) de um enclave psicológico sadomasoquista. Joyce exprime este desejo complexo do rapaz em alcançar liberdade, auto-realização e uma certa alegria de viver, através de uma série de imagens justapostas indicativas do carácter dúplice da relação com o padre. Acarretando, inevitavelmente, associações repulsivas, a imagem «the heavy grey face of the paralytic» (*D* 9) parece “assombrar” o conto do início ao fim. A cor cinzenta, feita em partes iguais de preto e branco, designaria na simbologia cristã, a ressurreição dos mortos. É a cor da cinza e do nevoeiro. O grisáceo de certos estados de tempo brumosos dá uma impressão de tristeza, de melancolia, de aborrecimento. Quanto aos sonhos que aparecem numa espécie de bruma acinzentada, esses situam-se nas camadas recuadas do Inconsciente, que precisam ser esclarecidas e clarificadas pela tomada de consciência. Na genética das cores, ao que parece, é o cinzento que é percebido em primeiro lugar e é o cinzento que permanece, para o homem, no centro da sua esfera de cores. O recém-nascido vive no cinzento. E é o mesmo cinzento que nós vemos, de olhos fechados, ainda que na total escuridão. A partir do dia em que a criança vive de olhos abertos, todas as espécies de cores começam a rodeá-la cada vez mais. O homem é cinzento no meio do mundo cromático, correspondendo, por analogia, à esfera celeste dentro esfera cromática (*DS*).

São poucas, efectivamente, as imagens apazíveis nas quais o rapaz se pode refugiar. Durante o sono, procura, em vão, afastar a visão do fantasma pensando no Natal. O passeio que dá pelo lado solarengo da rua, distraíndo-se com «theatrical advertisements» (*D* 11) e abstraindo-se da realidade terrífica, e o posterior vislumbrar do reflexo das nuvens douradas constituem um acumular de imagens intermitentes. Essas pontificam a atracção compulsiva pelo perverso em detrimento da sedução mais natural pelos aspectos atractivos da vida, sugerindo, ainda, a importância relativa exercida tanto pelas motivações perversas como pelas motivações “normais”, em “The Sisters”. A epifania do leitor é consumada à medida que este se apercebe da imagética subjacente à história. No fim, quando Eliza comenta «so then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him. ...» (*D* 17), o leitor apercebe-se que a demanda efectuada com recurso a outros é o principal problema que afecta Dublin. Aos poucos, olhamos através do espelho de Joyce e intuimos que, na verdade, algo de errado se passa com a vida dessa cidade. Seria, contudo, necessário um estudo exaustivo para se detectar até que ponto, nesta história cheia de silêncios e de frases inconcluídas, a morte e a paralisia se transfiguram nos seus múltiplos avatares, se infiltram nos próprios mecanismos discursivos e contaminam o ambiente físico das personagens. Repare-se, por exemplo, na cadeia

circular que une as palavras ocas do padre - «the idle words» (*D* 7) - com a sua taça vazia - «idle chalice» (*D* 17) -, quebrada quando não continha nada - «...it contained nothing» (*D* 17) -, repare-se na ênfase do olhar sobre a lareira ou a grelha vazias - «empty fireplace» (*D* 14) / «empty grate» (*D* 16); ou o gnómon como a figura representativa de uma ausência concreta.² No entanto, podemos considerar que a oposição vazio / preenchimento não se esgota aqui. Um espectro considerável de imagens em torno da luz e da escuridão atravessa, logo de início, o primeiro parágrafo de *Dubliners*. Geralmente é intersectado com a referência às “janelas”, um segundo grupo imagético que estabelece a divisão mundo interior / mundo exterior. De acordo com a interpretação fornecida pelo *Dicionário dos Símbolos* (uma das inúmeras possíveis), enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza a receptividade; se a janela for redonda, trata-se de uma receptividade da mesma natureza que a do olho e da consciência (clarabóias); se for quadrada, como é o caso, trata-se de uma receptividade terrestre relativamente ao que é enviado do céu. Não deixa de ser notória, por isso, a recorrência a diferentes perspectivas do olhar assim como a predominância da visão.

Simbolicamente, o olhar carrega todas as paixões da alma e é dotado de um poder mágico que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: mata, fascina, fulmina, seduz, do mesmo modo que exprime. As metamorfoses do olhar não revelam apenas quem olha; revelam, também, tanto ao próprio como ao observador, aquele que é olhado. Com efeito, é curioso observar as reacções do “observado” sob o olhar de outrem e observar-se a si próprio sob olhares estranhos. O olhar surge como sendo símbolo e instrumento de uma revelação. Mas, mais ainda, de acordo com o mesmo dicionário, ele é um reactor e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar do outro é um espelho que reflecte duas almas. O olhar é como o mar, sempre a mudar e a brilhar, reflexo, ao mesmo tempo, das profundezas submarinas e do céu. Nesta configuração inicial, o rapaz olha para cima, em direcção a uma «lighted square window» (*D* 7), cujo reflexo detém o poder simbólico de revelar se o padre, ainda não visto e ainda não identificado, se encontra vivo ou não. Por outras palavras, o rapaz olha, mas não vê (atente-se no uso do condicional “I would see”). Um tal fascínio por um olhar oculto direccionado para um objecto “superior”, inatingível é, posteriormente, invertido como se de um reflexo de um espelho se tratasse, na cena do jantar familiar, quando o rapaz, após repudiar o seu antigo modelo de identificação – representado por Old Cotter – se recusa, de modo declarado, a erguer o olhar para tão assertiva assembleia: «I knew that I was under observation» (*D* 8). Mais à frente, o rapaz recorda, «I felt that his

little black beady eyes were examining me but I would not satisfy him by looking up from my plate» (*D* 8). Nessa mesma cena, Old Cotter lança as suas insinuações e o tio do rapaz empenha-se em fazer valer a sua concepção de verdadeiro estatuto de sujeito masculino: «And that's what stands to me now» (*D* 9). O cânone simplista de virilidade partilhado pelo tio e por Old Cotter em nada corresponde à iniciação do rapaz, através dos ensinamentos de Father Flynn, na ordem majestosa da religião, com todos os seus mistérios e deveres ocultos da eucaristia e o secretismo da confissão. Este catecismo iniciático desempenha ainda uma função de ritual instrutivo através de uma espécie de mimesis observada quando, no decurso da sua educação, o padre exibia um sorriso perturbador e que agora assola o primeiro sonho do rapaz, no fim do qual «I felt that I too was smiling feebly» (*D* 9).

Assim, o conceito de gnómon, reportando-se em última instância ao silêncio, introduz um conjunto simbólico que inclui toda uma variedade de referências a “caixas” e “rectângulos”. Símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo maternal, a caixa contém sempre um segredo: encerra e separa do mundo o que é precioso, frágil ou temível. Protege, mas também pode sufocar. O símbolo encontra-se, ainda, ligado à exaltação imaginativa que empresta ao desconhecido encerrado na caixa todas as riquezas dos nossos desejos, vendo nele o poder ilusório de os realizar. Por sua vez, as formas geométricas ligadas à simbologia geral do quadrado tendem a representar a Terra, por oposição ao Céu, sendo, também, num outro nível, o símbolo do universo criado, Terra e Céu, por oposição ao incriado e ao criador; é a antítese do Transcendente. Ou seja, o quadrado é uma figura anti-dinâmica, ancorada nos quatro lados. Simboliza a paragem, o instante antecipado. O quadrado implica uma ideia de estagnação, de solidificação; até mesmo a estabilização na perfeição... ao passo que o movimento livre é circular, redondo, a paragem e a estabilidade são associadas a figuras angulosas, a linhas quebradas e irregulares (*DS*). Não parece, pois, ter sido aleatório, o critério que terá levado Joyce a adoptar a forma quadrangular como simbólica da paralisia ou estado de hemiplegia de um povo, que se propôs denunciar. Muitos espaços adquirem essa geometria: cidades, praças, igrejas, altares, toda uma espiritualidade que se inscreve simbolicamente nestas formas quadradas da estabilidade, de uma estabilidade para ser interiorizada. A simbologia do quadrado e a simbologia do número quatro confluem, este último representando, de certo modo, a Perfeição divina e, por ampliação, o desenvolvimento completo da manifestação “solidificada”, o símbolo do mundo estabilizado.

No seu estudo meticoloso acerca de uma possível intertextualidade entre Dante, “The Sisters” e “The Dead”, Lucia Boldrini (1991), citada por Laurent Milesi³, refere que o episódio do sonho vai buscar alguns dos seus motivos temáticos ao primeiro parágrafo de “The Sisters”. A imaginação do rapaz parece trabalhar de modo semelhante, tanto no início como durante o próprio sonho, extraindo palavras do seu contexto habitual e transmutando-as em seres através de associações de ideias completamente novas («paralysis sounded to me like the name of some maleficent and sinful being» - *D 7*) ou, como acontece no sonho, transformando o padre em objecto, um rosto separado do corpo e que depois adquire uma definição neutra (“it”), investida de desejo pelo sujeito que sonha. Nesta perspectiva, é interessante notar que o narrador nunca se refere directamente ao Father Flynn, mas recorre apenas a designações como “he”, “the paralytic”, “the simoniac” ou “the old priest”. Que o sonho é basicamente memória, distorção e interpretação, contaminando, de imediato, o acontecimento que lhe deu origem e transformando-o numa re(-) produção, é, aqui, tornado óbvio pelo anular de uma respectiva lógica temporal: o rapaz sabe que o padre faleceu, mas ainda não comprovou o facto com os seus próprios olhos, pelo que o seu sonho oscila entre a retrospecção e a antecipação, e a sua temporalidade acontece mediada pela narração enquanto processo de recordação: «But then I remembered that it had died of paralysis» (*D 9*).

O sonho não tem, pois, um princípio, um meio e um fim definidos, permitindo uma possibilidade de congruência com outras partes da história. É como se esta alogicidade sensorial se manifestasse, ainda, através de uma percepção visual pouco clara, o padre sendo “reduzido”, à semelhança da função da sinédoque, ao seu rosto cinzento e depois ao pronome “it”. Uma tal desfiguração corporal e linguística – aquilo a que Freud chamou de “dreamwork”⁴ – é operada durante o sonho, revelando o desejo do rapaz em destituir o clérigo da sua função simbólica de padre. No fundo, o conto também nunca chega a nomear os pais biológicos do rapaz, pelo que poderia ser nessa estranha omissão que residiria a chave para o desejo inconsciente do rapaz em repetir a morte do “pai” substituto, mas que ele nunca chegara a apelidar de tal. A necessidade de libertação da influência do seu mentor espiritual é ilustrada, por exemplo, através da frase «I felt even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by his death» (*D 11*). Uma percepção assim corresponderia a uma segunda destituição da figura parental, um ritual de “desmantelamento” preso nas malhas de desejos imaginários.⁵

A cena, cambaleante entre o sonho, o despertar e o sono (o primeiro extracto, que começa com «It was late when I fell asleep» [*D 9*], descreve o rapaz a puxar os lençóis por

sobre a cabeça e a tentar, de modo consciente, controlar os seus pensamentos), leva-nos a questionar até que ponto há, neste sonho mediado, a satisfação do desejo expresso pelo padre, relativamente ao rapaz. A persistência do desejo perverso do rapaz pode ainda ser evidenciado através de «I felt my soul receding into some pleasant and vicious region» (D 9), frase essa que é posteriormente reinterpretada, à luz do dia, na evocação de uma terra distante, de estranhos costumes. E, apesar de premonitória, esta expressão é também sintomática da incapacidade do espectador-narrador-sonhador de ver que, se aderir à perspectiva freudiana de que o sonho satisfaz sempre o desejo (*Wunsch*) do “outro” (ou, segundo Lacan, o “Outro”), não consegue compreender que a declaração imaginada da vontade do padre em se confessar é inconcebível se o rapaz não se dispuser a entendê-la como tal. Ou seja, o próprio desejo do rapaz de assumir a função do seu mentor – a transferência do sorriso do padre para o rapaz, já acima mencionado, pode, agora, ser interpretado como uma forma de auto-representação oblíqua – estará directamente relacionado com os constrangimentos inerentes à definição do estatuto (*status*) do sujeito na “fase do espelho”, quando a imagem assim reflectida (*statu[r]*) é percepcionada pela criança como identificação narcisista idealizada.

Assim, e numa perspectiva lacaniana, o sujeito (esfera do ser) pertenceria ao registo do Imaginário e o “Outro” (esfera do inconsciente, do significado) ao registo do Simbólico. O duplo movimento significante-significado e vice-versa, inscrito num processo de alienação e inerente à percepção, torna qualquer noção de subjectividade dependente do “outro” ou de uma alteridade. Numa lógica dedutiva, mas também temporal, o “outro” surge sempre primeiro, uma vez que a representação subjectiva tem início no “outro”. Só então o sujeito adquire consciência de si próprio enquanto sujeito unificado através da imagem reflectida do “outro”. É, simultaneamente, a separação do “eu” do “outro” e a formação do “eu” no “outro”. É, ainda, a polaridade conhecimento / desejo, que estrutura o funcionamento do inconsciente e que se consubstancia, respectivamente, na metáfora e na metonímia.⁶ A metáfora representa, para Lacan, duas coisas: a “topografia do inconsciente”, ou seja, a repressão de base sobre a qual o inconsciente se funda, e a “emergência” do próprio significado. Ambos – repressão e significado – constituem a estrutura do inconsciente e a estrutura da sua comunicação, uma vez que tudo o que é reprimido pode emergir, adquirindo significado através do sintoma manifesto. O inconsciente “fala” através do sintoma, mas este, diz Lacan, é uma metáfora. A relação sujeito / conhecimento é idêntica à do sujeito / inconsciente, existindo, contudo, em níveis diferenciados, um sempre apartado do outro. Apenas acedemos à interpretação, quando nos

apercebemos de que significante e significado (na linguagem saussuriana) são valências distintas. O conhecimento é tudo aquilo que se quer, mas o conhecimento – do ego, do outro, do Outro-enquanto-inconsciente – é precisamente aquilo que se encontra algures, assim como o sujeito se encontra, sempre, num outro lugar.⁷ E no entanto, ainda que alcançado, este conhecimento não poderia satisfazer o desejo, mas apenas reificar a sua existência. Talvez por isso, mais importante para a crítica lacaniana é a estrutura da metonímia, que representa o próprio desejo como condição da subjectividade. É o espaço vazio no sujeito despertado pela consciência (“conhecimento”) de si próprio como sujeito de um significante e como sujeito para outro significante. A metonímia desenha o movimento incessante da subjectividade humana que visa preencher o vazio existente entre um significante e outro, de volta ao conceito primordial (mas nunca atingível) de si. Assim, ao passo que a metáfora introduz, no sujeito lacaniano, o trauma do conhecimento, a metonímia revela os enigmas do desejo.

No complexo circuito que liga desejo e compreensão, de acordo com o conceito freudiano de sonho, este apresenta-se como um processo nunca passível de compreensão total, mas que não se pode deixar de apreender, um lapso que, adequadamente, representa o papel central do sonho no desenvolvimento do jovem rapaz. Para Lacan, o *in-sight* do sonho revela-se em «ça montre»⁸, apesar de o sujeito não se conseguir percepçionar. Contrariamente ao que acontece na cena do jantar, em que a mestria do rapaz reside na sua capacidade em perceber que é o objecto do olhar atento de outros e em ajustar, concomitantemente, a sua postura visual – por outras palavras, apercebe-se da dicotomia existente entre os olhos e a visão: «Je ne vois plus l’oeil qui me regarde»⁹ -, o sonho revela, assim como tenta ocultar do sujeito, (dependendo, claro está, do “ponto de vista” adoptado) a impossibilidade de uma identificação mimética do desejo do “outro”, de poder exclamar que se revê no rosto do “outro”: «je me vois me voir».¹⁰ Tal como o rapaz, mas talvez de um modo mais crítico do que aquilo que o seu olhar enclausurado de si próprio permite desvendar da situação, o leitor deve tentar juntar, recolher ou recordar os fragmentos deste puzzle e, através da percepção dos lapsos soltos que compõem o sonho e da maneira como Joyce redistribui os elementos textuais, poderá tentar desocultar o estatuto narrativo instável do correspondente episódio. Veja-se o seguinte passo:

They looked high up and low down; and still they couldn’t see a sight of him anywhere[...] So then they got the keys and opened the chapel, and the clerk and Father O’Rourke and another priest that was there brought in a light for to

look for him... And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake and laughing-like softly to himself?

She stopped suddenly as if to listen. I too listened; but there was no sound in the house: and I knew that the old priest was lying still in his coffin as we had seen him, solemn and truculent in death, an idle chalice on his breast.

Eliza resumed:

‘Wide-awake and laughing-like to himself... So then, of course, when they saw that, that made them think that there was something gone wrong with him....’ (*D* 17).

Que leitura se poderá tecer desta cena, se nem a tocha que revelava o espectáculo da alucinação e da loucura aos que buscavam a verdade, e nem o reflexo simbólico das velas que o rapaz em vão tentava examinar, parece adequar-se à importância da tarefa em causa? Novamente, Laurent Milesi chama a atenção para um artigo de Florence L. Walz, de 1973¹¹, em que a autora sugere que é o leitor que terá de detectar as nuances subtis que presidem a este “despertar”, como é o caso da sensação quase alucinada do riso constante do padre, para poder apreender, na sua totalidade, esta visão anamórfica. A visão funciona como factor disjuntivo entre a insistência de Eliza («Eliza resumed») e a persistência do rapaz em salientar que o padre estava deitado no seu caixão («and I knew» recorda o seu conhecimento simbólico, desde o início) – cabe, uma vez mais, ao leitor, escolher o modo como vai interpretar a sensação de ainda se estar a ouvir o riso do padre, um “quadro” que fora minuciosamente preparado pelo transitar da narração através de diferentes tipos de transformação (vistos no passo anterior) e através de significados “migratórios”, possivelmente também designados de “anamorfoses lexicais” (a palavra *box*, por exemplo, metamorfoseia-se, a partir de «box his corner», de origem pugilista, mas também assimilando o contexto geométrico definido pelo gnómon, em “caixa do confessionário” e em “caixão”), e pelas reminiscências e fantasias anteriores do rapaz (o segundo excerto fornece uma perspectiva mais “fantásmica” da proposta de Lacan de que «si on ne met pas en valeur la dialectique du désir, on ne comprend pas pourquoi le regard d’autrui désorganiserait le champ de perception»)¹²:

Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his arm-chair by the fire... (*D* 10).

The fancy came to me that the old priest was smiling as he lay there in his coffin.

But no. When we rose and went up to the head of the bed I saw that he was not smiling. There he lay, solemn and copious, vested as for the altar, his large hands loosely retaining a chalice (*D* 13).

A dupla visão final do padre, que transita de uma postura “jacente” para uma postura “sentada”, remete também para o seu sorriso perseguidor, captado, primeiramente, de modo transferencial, pelo narrador, mas agora restituído ao padre paralisado sob a forma de um riso ainda mais embaraçoso. Apesar de as delicadas mudanças textuais se prestarem a diferentes e produtivas interpretações que teriam de levar em linha de conta o enquadramento, quase invisível, da descrição de Eliza, a fundamentação de Florence Walz é, talvez, a mais elucidativa, permitindo desvendar a assimetria de posições das personagens, no final da história. A autora afirma nesse mesmo ensaio que, ao contrário do rapaz ou de Gabriel Conroy, em “The Dead”, as irmãs não se conseguem rever no “espelho” cristalino que Joyce sustenta. Para todos aqueles para quem a visão, inicialmente velada, do padre foi assumida como sendo oculta («They looked high up and low down; and still they couldn’t see a sight of him anywhere» - *D* 17), a sua postura erguida funciona como uma elevação anamórfica na medida em que confronta os outros com a futilidade e o vazio das suas próprias vidas (ou da religião nas suas vidas), bem espelhados à sua frente e que eles pressentem, mas não querem ver. São, não apenas pela permutabilidade de títulos da primeira e da última história de Joyce, os verdadeiros “mortos”, tal como o são as duas irmãs, incapazes de vislumbrar a verdade. O rapaz, contudo, já teve a sua visão gnomónica e foi sujeito a uma pedagogia correctiva, a partir do momento em que a morte do padre suspendeu o poder castrador de um pai ilusório, fabricado para si próprio. A ortodoxia aparente dos ensinamentos do padre dera, agora, lugar a um reconhecimento sublimado da futilidade dos ornamentos da religião e da existência humana face à decrepitude e à morte, e é nesta “rectificação” e não nos sermões purificantes do restante “séquito”, que reside a possibilidade da sua verdadeira “elevação óptica”, tarefa essa que, segundo Lacan, a Psicanálise enquanto «orthodramatisation de la subjectivité du patient»¹³, deve levar a cabo.

Num enquadramento mais limítrofe do conto, o rapaz enfrentou a “des”-ilusão inerente à busca por uma figura parental simbólica, uma jornada que será dramatizada, até às últimas consequências, em *Ulysses*. O vértice anulado no gnómon pode ser tido como

equivalente figurativo do escotoma (do grego *skotos*: escuridão), a área invisível no campo de visão, de forma arredondada, e cinzenta ou preta de cor, conceito esse utilizado por Lacan para a sua teorização do olhar e aqui evocado pelo rosto cinzento do padre: em Psicologia e em Psicanálise, a escotomização refere-se ao apagamento de uma realidade externa que o sujeito não quer ver, mas sobre a qual, contudo, projecta desejos. Para Lacan, o olhar, tal como a voz, deve ser acrescentado à lista de objectos parciais que, na fase do espelho, o corpo faz separar de si próprio e através dos quais o sujeito se pode apreender nessa divisão.

Recorrendo agora à grelha analítica de Durand, vejamos a aplicabilidade do reflexo da posição na constatação dos símbolos mais vinculados de “The Sisters”: eis um dos primeiros reflexos que se gravam no ser humano, que desde o nascimento aspira, inconscientemente, à postura vertical. O ser humano nasce de cabeça para baixo, portanto caindo, sendo, desde logo, manipulado numa série de gestos que nele imprimem, por uma espécie de lei de gravidade psicológica, a aspiração da altura e a vertigem da queda. Daqui nascerão, depois, na acção imaginativa do futuro, os esquemas correspondentes ao “regime diurno”, ou de elevação e verticalidade, simbolizados pelos arquétipos elementares da espada e do ceptro, isótopos de uma grande família de outras imagens que se encontram ligadas pelo mesmo dinamismo: altura, luz, herói, poder, anjo, cavaleiro, combate, armas luminosas... E temos o regime diurno da imaginação. Mas a verticalidade é ambivalente: tanto sobe como desce. Se quiséssemos, de passagem, apontar uma das infinitas sugestões que irradiam estes desenvolvimentos riquíssimos, ligaríamos este símbolo fundamental da altura, combativa e luminosa, com a figura literária da antítese, ligada, também ela, à hipérbole do poder e do combate... Assim é a figura do padre moribundo, paralisado, em declínio final até à morte. É o crepúsculo do poder no homem de poder, no *Homem-Deus*, que apenas resiste na lembrança, persiste em sonhos. O rapaz é o herói da busca e da descoberta da verdade, da conquista de uma verticalidade combativa, do vislumbre da luz por entre as nuvens cinzentas, como cinzenta é a face do padre-fantasma. O rapaz ascende, o padre desce. É a dualidade corpo-espírito, o desdobramento do eu pelo trabalho do sonho, pela alteridade, pelo reflexo esquizóide do eu no outro, a antítese razão-insanidade no círculo fechado da vida e da morte. O regime diurno manifesta-se, aqui, também nas formas geométricas que abundam no conto: os espelhos, as janelas, caixas e rectângulos, todos sob a égide do enigmático gnómon.

Se quiséssemos pintar um quadro “atmosférico” para esta primeira história, realçando a ambiência psicológica a que não é alheio o jogo dramático de luzes e sombras, e toda uma simbologia mais profusa daí decorrente, certamente que seria possível, embora de modo algum vinculativo, ver *The Sun Setting among Dark Clouds* (um dos muitos estudos do poente, a partir da década de 1820) como representação de uma cena específica que, sobretudo, põe em evidência a capacidade de Turner em usar a cor para emprestar ao todo um ambiente geral: o círculo solar, de um vermelho feroz, e a acumulação vermelha de nuvens no canto superior esquerdo contrastam com a zona inferior, preta e verde, e a zona escura, verde e azul, que se estende na horizontal, em todo o quadro. A primeira impressão que se tem, é que essa zona escura foi pintada só de uma cor, mas quando se examina o quadro torna-se mais fácil distinguir as diferentes tonalidades.

Uma zona escura ressalta de uma área mais clara, por cima, estando a primeira zona citada intercalada com alguns traços de vermelho. A segunda zona pode ser considerada como uma superfície aquática, reflectindo, aqui e ali, o encarnado solar. A parte escura, por cima da superfície aquática, talvez represente nuvens horizontais e suas sombras, ou uma faixa de terra coberta de nuvens, acima da água: embora possa ser assim, consegue dizer-se, com uma certeza maior, que a zona se torna cada vez mais transparente se a observarmos com atenção, dividindo-se entre um horizonte e um campo de nuvens que cerca o sol. Dessa maneira, o olhar é conduzido ainda para mais longe, situação essa que acarreta uma renúncia total a qualquer forma de construção de perspectiva linear.

Também se vê que o fulgor vermelho em volta do sol – como o amarelo acima deste – é provocado por um fundo de cor previamente aplicado, sobre o qual foi então colocada cor escura, de tal forma que esse fundo ainda consegue tremular através da área escura, ou exibir uma claridade contrastante com a camada escura aplicada. O efeito produzido por esse brilho, através do fundo, ajuda a criar uma impressão assombrosa de profundidade, correspondendo o primeiro ao processo da situação retratada tal como acontece na natureza. Contudo, não havendo contornos específicos do tema representado ou dos elementos descritos, pelo que a cena não se foca num aspecto particular do lugar e da acção, *The Sun Setting...* apenas pode ser imaginado assim e dificilmente de outra forma. A distribuição dos feixes coloridos não respeita qualquer interpretação fixada. Cada nova interpretação possível permite que o quadro surja de maneira diferente: o efeito é de movimento, como se as nuvens se estivessem de facto a deslocar, fossem observadas a formar-se e a desagregar-se, como se as cores do crepúsculo, que brincam nas nuvens, estivessem a ponto de mudar¹⁴.

O tema de uma atmosfera em transmutação, antes de mais, notada nas primeiras aguarelas escocesas, acha-se de novo – desta vez de forma mais intensa – nas aguarelas como *The Sun Setting...* Contudo, ao contrário das primeiras aguarelas, pode não haver nenhum conflito entre a impressão de movimento e a natureza estática das coisas no quadro, embora a representação pictórica de *The Sun Setting...* seja muito mais minuciosa do que em *Colour Beginning*, de 1819. A impressão do que está representado não se desvanece no jogo livre das interpretações possíveis, como aconteceria, por exemplo, se fosse necessário que as montanhas tivessem de se dissolver para darem a sensação de que se estavam a mover: pelo contrário, importa apenas um acontecimento específico e que é o momento em o sol que se põe. Mais uma vez se manifesta o princípio de que tudo o que a cena torna compreensível pode ser experimentado directamente por via do quadro. Quanto mais o tema respectivo pode ser expresso numa tal obra baseada somente na cor, maior a amplitude em que o próprio Turner deve ter visto conscientemente a forma do quadro como possuindo valor em si mesmo.

Já não se pode considerar essas técnicas como puramente derivadas da necessidade de descrever o objecto com perfeição. O observador é presenteado com estruturas que parecem conjurar um carácter mais geral, através da urdidura da cor e da forma dinâmica, a de um poente ou incêndio, no mar alto. Serão estudos originais ou invenções, a classificação não importa. Com efeito, por meio da obra, uma forma dinâmica pode tornar-se numa experiência directa para o observador, abrindo-lhe, assim, os olhos para processos na natureza que, de contrário, teriam continuado ocultos. Anteriormente, Turner tinha já feito estudos metódicos, não só para reproduzir a coloração de um grupo de árvores, por exemplo, com o aspecto que têm na realidade, mas também permitindo as tonalidades de verde e o jogo de luz e sombra resultantes da interacção das cores primárias azul e amarelo. O observador participa num processo de puro colorido, no processo que tem lugar quando o sol mergulha e as cores atmosféricas se exibem no seu máximo, se espalham pelo céu todo, encharcando de luz as nuvens e esmaecendo depois. Por meio da pintura, o observador está a experimentar a génese da Natureza, está a participar na natureza da Natureza. A estrutura de luz e trevas observável na tela – seja interpretada como for – não só nos presenteia com nuvens turbulentas e padrões de luz que mudam com abruptidão, como também própria pintura parece turbulenta. Em si, a interacção de luz e trevas cria um efeito dramático. As zonas escuras acabam por formar um elemento enorme e compacto, que domina toda a área por completo.

De acordo com o *Dicionário dos Símbolos*, enquanto símbolo, a luz é relacionada com a obscuridade, para representar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. O seu significado remete para o facto de que, tal como na vida humana a todos os seus níveis, a uma época obscura se segue uma época luminosa, pura, regenerada. O simbolismo da saída das trevas encontra-se tanto nos rituais de iniciação como nas mitologias da morte, do drama vegetal (semente enterrada, trevas donde sairá uma nova planta, neófita) ou na concepção dos ciclos históricos. A luz sucede-se às trevas, não só na ordem da manifestação cósmica como na da iluminação interior, constituindo ambas (luz e trevas), geralmente, uma dualidade universal que exprime, em última instância, as correlações opostas e inseparáveis. A luz também encerra em si um simbolismo próprio de certas experiências místicas: o Além da luz são as trevas, a Essência Divina incognoscível para a razão humana. E, assim, a revelação mais adequada da divindade é efectuada através da luz. Toda a epifania, toda a aparição de uma figura ou de um sinal sagrado é rodeada por uma auréola de luz pura, astral, na qual se reconhece a presença do Além.

Porém, se a luz solar morre todas as tardes, ela renasce todas as manhãs, e o homem, que assimila o seu destino ao dessa luz, obtém através dela a esperança e confiança na perenidade da vida e da sua força. A luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade concedidas por Deus (Salmos 4, 7; 36, 10; 97, 11; Isaías 9, 1) que é, ele próprio, a Luz (Salmos 27,1; Isaías, 60, 19-20). As trevas são, por corolário, símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte (Job, 18, 6, 18; Amós, 5, 18). Mas estas realidades não encobrem um poder estranho a Deus: foi ele quem criou igualmente as trevas e é ele quem também castiga. Mais ainda, a claridade de Deus penetra e dissipa as trevas (Isaías, 60, 1-2) e chama os homens à luz (Isaías, 42, 7). Também os psicólogos e os psicanalistas observaram que à ascensão estão ligadas imagens luminosas, acompanhadas de um sentimento de euforia, ao passo que à descida estão ligadas imagens sombrias, acompanhadas de um sentimento de medo. Estas observações confirmam que a luz simboliza o desenvolvimento de um ser pela sua evolução – ele harmoniza-se nas *alturas* – enquanto a escuridão, o negro, simbolizaria um estado depressivo e ansioso (a melancolia, por excelência). Na linguagem figurativa, sobretudo, ou em alguns rituais iniciáticos (o maçónico, por exemplo) «receber a luz» é ser admitido à iniciação, ou seja, ao poder do conhecimento transfigurador.

Assim se compreende, em “The Sisters”, o passeio do rapaz pelo lado “iluminado”, solarengo da rua, erguendo o olhar para os cartazes coloridos, enquanto se dirige para a casa do padre, em busca da revelação final. Uma sensação de liberdade, contudo, efémera

(o mundo da infância), porque ofuscada pela alternância do jogo de sombras reflectidas pelas nuvens passageiras (a entrada no mundo dos adultos). E ao passo que a nuvem se reveste simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os principais se referem à sua natureza confusa e mal definida, mas também à sua qualidade de instrumento de apoteoses e epifanias, prelúdio da manifestação, a irradiação solar, por seu turno, vivifica, manifesta as coisas, tornando-as perceptíveis, sendo a sua luz representativa do conhecimento intelectual. Em astrologia, o Sol é símbolo da vida, do calor, do dia, da luz, mas também da autoridade e do sexo masculino. É o símbolo do pai, primeira encarnação, do princípio gerador masculino e do princípio do poder; e é, também, o da região do psiquismo criada pela influência paternal no papel da instrução, da educação, da consciência, da disciplina, da moral. Num horóscopo, o Sol representa, assim, a opressão social de Durkheim, a censura de Freud, de onde derivam as tendências sociais, a civilização, a ética e tudo o que é importante no ser humano. A sua escala de valores vai do super-ego negativo, que esmaga o ser com proibições, com princípios, com regras ou preconceitos, ao ideal do eu, imagem superior de si mesmo a cuja grandeza se tenta chegar. O astro do dia situa, pois, o ser humano na sua vida policiada ou sublimada, representa o rosto que oferece a sua personalidade nas suas mais altas sínteses psíquicas, no nível das suas maiores exigências, das suas mais elevadas aspirações, da sua mais acentuada individualização, ou num fracasso feito de orgulho ou de delírio de poder.

Nesta linha interpretativa, o Sol iluminador e o céu iluminado simbolizariam o intelecto e o superconsciente, o intelecto correspondendo à consciência e o espírito ao superconsciente. Por isso, o Sol e os seus raios, antigamente símbolos da fecundação, tornam-se símbolos da iluminação. O Sol negro é o Sol no seu percurso nocturno, quando ele abandona este mundo para iluminar outro. É a antítese do Sol do meio-dia, símbolo da vida triunfante, como o absoluto maléfico e devorador da morte (*DS*). No conto, o rapaz “dirige-se”, simbolicamente, ao encontro da revelação final, as nuvens que obscurecem, por momentos, o sol, pressagiam uma verdade que se avizinha: a rigidez de um mundo ritualizado e castrador, sob o símbolo máximo da autoridade (a Igreja Católica), em breve será aniquilado por um poder maior – o da própria morte, na figura do padre. Como resultado, o rapaz vê-se impelido, por um super-ego sempre vigilante, a lidar com a complexidade de sentimentos que o invadem: «...strange that neither me nor the day seemed in a mourning mood» (*D 11*), «even annoyed at discovering in myself a sensation of freedom as if I had been freed from something by death» (*D 11*).

A maior parte do trabalho de Turner consagrou-se à busca de maneiras possíveis de representar a luz na sua manifestação elementar – ou, de um modo mais preciso, para representar a luz tal como se vê na atmosfera. Para uma forma objectiva se tornar visível, a luz tem de ser considerada um dos seus componentes essenciais. Todavia, Turner iria descobrir, por meio da sua arte, o que Goethe tinha concebido durante os seus estudos científicos, sumarizando, pela primeira vez, o conjunto sob a forma de teoria em *Farbenlehre (Teoria das Cores)*, que estabelece as condições necessárias para a luz em si se tornar visível para os olhos: uma zona neblinosa parece amarela quando tem por detrás de si uma área ou fonte de luz; à medida que esta se intensifica, o amarelo torna-se em laranja, depois em vermelho e, para finalizar, quando no seu grau mais intenso, parece totalmente preto. Pelo contrário, uma zona enevoadada e iluminada, em frente de um fundo escuro, parece azul, mudando para violeta quando a fonte de luz apropriada surge. No quadro, toda a estrutura de cor podia quase ser considerada como uma exemplificação dessas normas descritas por Goethe para as manifestações da polaridade básica amarelo-azul no sol, nuvens, fumo e céu azul. A teoria de Goethe é a única tentativa, na época de Turner, para se formular uma teoria dos fenómenos da luz e cor, reconhecendo condições físicas, psicológicas e estéticas e sua inter-relação. Como conceito de uma introdução à fenomenalidade da cor, ela tem afinidades com o trabalho criativo de Turner. Por vezes, quando desenhava paisagens, Turner representava o mesmo lugar, a horas diferentes do dia e em diferentes estações: os inúmeros nascentes e poentes, e todos os estudos de cores atmosféricas se focaram no elemento natural luz, o qual, em si mesmo invisível, se pode apenas manifestar por meio de outra coisa qualquer – seja um meio nevoento ou corpos sólidos.

A cor objectiviza o ambiente representado, mas podia dizer-se, igualmente, que se subjectiviza para ir ao encontro da disposição da pessoa que a observa, na sua frente, mergulhando ela própria na cor, por meio da contemplação. Trata-se, pois, de um processo duplo, em que a cor se torna a esfera real da experiência. A “reprodução” ilusionista de uma cena já não significa nada. A qualidade da experiência provocada pela cena retratada é directamente revelada pela disposição sugerida aos sentidos pelo efeito da cor, através da natureza colorida da obra. Ruskin afirmaria que a coisa mais sublime não pode existir sem um elemento de mistério (1857)¹⁵; ou seja, aquilo que os críticos constantemente censuravam a Turner, era considerado por Ruskin, já naquela época, como uma esperança para este estilo de pintura. Independentemente do grau a que homem consiga captar a imensidão e a magnitude da natureza, esta permanecerá para ele um enigma. Se nas suas

obras Turner se desviou da exactidão inicial das suas paisagens e a sua representação se foi tornando cada vez menos “nítida” e de tema mais tenebroso, Ruskin não considerava isso um defeito, mas, sim, a forma conveniente para expressar a impetuosidade deste mundo. Aquilo que é ambíguo gera a riqueza de aspectos que torna a interpretação do trabalho artístico tão inexaurível como a própria natureza. Não é a área libertadora do mar, nem a familiaridade com a luz cada vez mais acentuada, mas a estranheza incompreensível e insondável do jogo entre os elementos água, ar e luz que se intensifica entre observação e compreensão para criar uma atmosfera, uma vida visionária própria, simultaneamente real e irreal. Uma forma tão lacónica permite-nos, assim, uma sensação de espaço infinito, que não precisa derivar primeiro de uma consciencialização anterior da ligação entre “superfície marítima” e céu. Só pela variação da intensidade do fundo se pode imaginar o sentido de um “acima-céu” – e um “abaixo-mar”. Turner insistia em querer captar o efeito da luz solar reflectida nos edifícios e na água, o poder do mar como espelho de diferentes luzes e cores, a mistura de acalmia e movimento como qualidade única da natureza.

Neste mesmo quadro, recorrendo à grelha interpretativa de Bachelard, encontram-se reunidos os quatro elementos pré-socráticos que Empédocles chamava «raízes do ser», e que os alquimistas da Idade Média encarnaram nos fantasmas do *Gnomo* (Terra), *Salamandra* (Fogo), *Ondina* (Água) e *Sílfide* (Ar), os mesmos que, agora, representam os quatro grandes arquétipos fundamentais. É claro que a classificação dos Quatro Elementos já não é válida sob o ponto de vista químico; mas continua a sê-lo no aspecto imaginativo, relacionado com a nossa apreensão sensorial e com os nossos temperamentos. Nesse caso, é natural que as possibilidades e os sentidos da imaginação se condicionem àquelas grandes linhas propostas pela Natureza e adoptadas, intuitivamente, pela nossa sensibilidade. Por alguma razão os antigos viram nesses elementos as essências das coisas... Assim, o “dinamismo autónomo da imaginação”, em que muito insiste Bachelard, é aceitável se admitirmos, em primeiro lugar, que com as imagens há uma simultaneidade de conceitos que lhes dão alma – o que Bachelard, implicitamente, defende, pois raciocina e discute ao longo das suas obras a lógica da imaginação; em segundo lugar, que a escolha das imagens surge das profundezas do inconsciente colectivo que, pelos arquétipos, tem o poder de atrair os símbolos em que se definam. A imaginação gozará, assim, de uma espécie de autonomia, precisamente porque nasce da natureza das coisas e porque opera de modo inconsciente. E conforme se acentuar a energia e a iniciativa do arquétipo, teremos uma imaginação mais ou menos reprodutora de formas existentes, mais exterior e plástica, «formal» lhe chama Bachelard, e uma imaginação «material», que elabora mais livremente

o seu material sensível, mais vaga e criadora de fantasmas, porque mais radicada na substância profunda dos elementos, anterior, portanto, à contemplação e mais activa.¹⁶

Assim, de tudo o que precede, vemos como a característica melhor e mais autêntica da imaginação, enquanto radicada nos arquétipos e no inconsciente colectivo, é o seu dinamismo criador e irradiante. Um grande poeta ou escritor, ou um grande pintor é o que nos faz sonhar, o que também nos inspira. Para Bachelard, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva, constitui a própria experiência da novidade e, por isso, nada mais pobre que a imaginação reprodutora, «[qui] masque et entrave l'imagination créatrice».¹⁷ Portanto, a habitual distinção que nos compêndios se fazia entre imaginação reprodutora e criadora, para Bachelard não tem grande sentido. As próprias onomatopeias, que são a mais imitativa e a mais estática das figuras, mesmo essas, apenas serão autênticas se forem dinâmicas: «Pour bien reproduire un bruit, il faut le produire plus profondément encore, il faut vivre la volonté de le produire.»¹⁸, ou seja, o que o autor pretende veicular é que a arte expressiva é muito mais profunda que a imitativa. Turner já o sabia há muito.

O amarelo que transparece da pintura de Turner, intenso, violento, agudo até à estridência ou amplo e ofuscante como um metal em fusão, é, enquanto cor, a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de desvanecer, e que extravasa sempre os limites em que se pretende encerrá-la. O campo do seu confronto é a pele da terra, nossa pele, que se torna, ela também, amarela com a proximidade da morte. No par amarelo-azul, o amarelo, cor masculina, de luz e de vida, não pode tender para o escurecimento, pelo contrário, o amarelo tem uma tal tendência para o claro que não pode haver amarelo muito escuro. O que nos leva à provável formulação de que existe quase uma afinidade profunda, psíquica, entre o amarelo e o branco. O amarelo é a cor da eternidade, do mesmo modo que o ouro é o metal da eternidade. Um e outro estão na base do ritual cristão. É no meio destes ouros, destes amarelos, que os padres católicos conduzem os defuntos para a vida eterna. Cor da terra fértil, das espigas maduras de Verão, anuncia já a do Outono, na qual a terra se despe, perdendo o seu manto verde. Ela é, então, a cor anunciadora do declínio, da velhice, da proximidade da morte. No fim, o amarelo torna-se um substituto do negro, e quando se detém sobre esta terra, a meio caminho entre o muito alto e o muito baixo, traz consigo apenas a perversão das virtudes de fé, de inteligência, de vida eterna. É a imagem do orgulho, da presunção, da inteligência que só se quer alimentar a si própria (*DS*). Em “The Sisters”, é a imagem corrompida do padre, reflectida nos dentes amarelos e, por sinédoque, a da própria Igreja – em última instância, a morte.

O quadro de Turner revela a condição de qualquer obra: uma “armadilha” para o olhar, mas também um convite para entregarmos o nosso olhar durante o acto de ver. Quase por comparação, poder-se-ia concluir, tendo em conta o lugar de inscrição do leitor na escrita de Joyce, convidando-o a desvendar pistas de interpretação, que as técnicas discursivas / narrativas do autor subjugam o nosso olhar e tornam-nos cativos das suas deambulações meticulosas por forma a assegurar a nossa participação na história.

II. “EVELINE” / *CROSSING THE BROOK*: O CONTRAPONTO DA FÉ E DA RAZÃO

A personagem Eveline vê-se encurralada num dilema que comporta, por um lado, o cumprimento de uma promessa feita à mãe, no leito da morte, de que se esforçaria por manter a família unida e, por outro lado, a possibilidade de aceitar a proposta de um jovem marinheiro, Frank, de fugir com ele: «She had consented to go away, to leave her home. Was that wise? She tried to weigh each side of the question» (*D* 38). Eveline confronta, assim, os benefícios e os custos de ambas as hipóteses por modo a tomar uma decisão racional. Um dos irmãos já faleceu. O outro nunca está em casa. O pai é frequentemente violento. Contudo, a ideia de lar encerra em si a possibilidade de alimento e de um abrigo garantidos, e o contacto com pessoas que desde sempre conhecera. Após muito deliberar, Eveline decide-se pela fuga. No momento em que está prestes a embarcar no navio que a levará até Buenos Aires é, de repente, assolada por fortes dúvidas. Uma vez mais, pondera os aspectos positivos e negativos de tal decisão: «Could she still draw back after all he had done for her?» (*D* 42). Finalmente, Eveline acaba por recuar, «like a passive animal... giving him no signs of love or farewell or recognition» (*D* 43).

Capaz de recorrer à razão como forma de fundamentar o seu desejo adolescente de escapar ao passado, tem consciência de que, em qualquer das situações que se lhe apresentam, estará a (ou terá de) quebrar uma promessa: a primeira delas feita à mãe e, a segunda, feita ao noivo. Apercebe-se, contudo, de que as suas decisões não assentam, unicamente, numa estrutura binómica que opõe o que está certo ao que está errado. As circunstâncias mudam, assim como os seus sentimentos, o que implica uma constante reavaliação, o mais objectiva possível, da sua situação, por forma a tecer um juízo igualmente razoável. E, não obstante, fica-se com a noção de que a juventude da personagem justifica um certo receio visível de abandonar todo um passado securizante em tradições, familiaridade e decisões fáceis.

Se estendermos este tipo de apreciação ao todo que compõe *Dubliners*, poder-se-á inferir que o conjunto de quinze contos de Joyce exemplificam a maturação da capacidade de entendimento de uma pessoa acerca da fé e da razão. Seguindo a indicação de Kevin Walsh, tomemos como ponto de partida a obra *Stages of Faith: The Psychology of Human Development and the Quest for Meaning* (1981), de James Fowler, em que este faz referência aos estádios de maturação do juízo moral, ao longo da vida. Segundo o autor, os estádios progridem de uma obediência inabalável e obscura a uma autoridade incognoscível, para um processo de raciocínio que já destrinça a realidade da imaginação, mas que é ainda influenciado por uma fé inquestionável, para uma forma de suspeição que começa por questionar a verdade de determinados aspectos de uma crença, para uma lógica que analisa e racionaliza, criticamente, a estrutura enformadora de uma crença e, finalmente, para um nível de raciocínio que já deixa transparecer uma certa lucidez acerca das questões existenciais.

Também Joyce parece expor a maturação filosófica e teológica típica da mente humana, no que concerne à fé e à razão. Mais ainda, este processo de maturação como que progride em direcção a uma maior proximidade entre a fé e a razão. E quando se alcança níveis mais consubstanciados do desenvolvimento da fé, mais o papel do raciocínio se torna preponderante na tomada de decisões morais, mas também serve para preservar sistemas de tradições e crenças religiosas – e não para os rejeitar. O próprio Joyce terá considerado a técnica usada em *Dubliners* como uma transição da essência para o processo, rotulando as suas histórias como «a series of epicleti...» (L 1: 55). Assim, o conjunto de personagens em *Dubliners* forma um espectro de indivíduos em constante processo de maturação, o protagonista, no início do livro, sendo governado por regras, valores assimilados e fé cega e, no fim, um novo protagonista já é capaz de aplicar um raciocínio lógico no equacionar de constrangimentos circunstanciais. Poder-se-á, ainda, tecer desta comparação um juízo mais amplo que pode encontrar correspondência na visão de Joyce acerca da vida em Dublin da viragem do século, mas também da humanidade em geral. Também citada por Walsh, a obra de Michael H. Barnes, *In the Presence of Mystery: An Introduction to the Story of Human Religiousness* (1990) apresenta um estudo minucioso da evolução das religiões, desde o começo da humanidade até aos dias de hoje. Barnes divide o espaço da evolução religiosa em cinco idades gerais: a primitiva, a arcaica, a histórica, a moderna e a pós-moderna. Estas idades são, respectivamente, caracterizadas por valores em tudo muito semelhantes aos que compõem os cinco estádios de desenvolvimento da fé, de Fowler. Mais ainda, Barnes torna claro, ao longo do seu livro,

que a maturação da fé e da razão, num indivíduo, corresponde, virtualmente, a um microcosmos da evolução filosófica e teológica das religiões do mundo. No fim, prevalece a ideia de que há uma tendência para conciliar a fé e a razão. Numa época de obscuridade, em Dublin, em que Joyce e os seus compatriotas se sentiam aprisionados e oprimidos por todo o tipo de instituições, incluindo a religião, talvez a única motivação para se continuar a viver fosse mesmo a fé, e a única maneira de não a perder seria racionalizando-a.

Eveline, jovem adolescente, ainda não alcançou o estágio de maturação desejável que lhe permitirá aceder ao código decifrador dos seus receios e desejos, porque ambos se justapõem. E é nessa confusão de sentimentos, nessa teia de impasses e recuos, que a jovem se deixa enredar e aniquilar, incapaz de se decidir lucidamente pelo futuro, ancorada que está a uma fé inabalável em promessas castradoras do passado e à presença fantasmática e onipotente de figuras exemplares (a mãe, o retrato de um padre, a figura da santa Margaret). Eveline é, talvez por isso, e também, a personagem mais passiva e mais submissa de *Dubliners*. E, contudo, mantém aceso o desejo de evasão e de fuga, sendo a única a quem é concedida uma tal oportunidade libertadora. Ambas as vertentes, ou seja, o estado concreto / objectivo da sua repressão e o seu sonho subjectivo que, no fim, se revela inútil, fazem de Eveline a perfeita imagem da paralisia. Refutando interpretações psicológicas ou metafísicas, colocamos a tónica na influência exercida pelas normas patriarcais, pela violência e pela doutrinação ideológica na formação estrutural da personagem, de tal modo que ela não é capaz de construir a sua própria história e de abraçar a alternativa de Buenos Aires. Ainda assim, as suas peregrinações imaginárias tornam-se fundamentais para a compreensão e atribuição de significado à história. Eveline opõe-se a Miss Gavan, «[who] had always an edge on her» (*D* 38) e ao seu pai, cuja violência «had begun to threaten her» (*D* 39), assim como à melancolia na sua vida, evocando, de modo retrospectivo, a sua infância feliz.

Consequentemente, neste conto, a linguagem característica dos contos de fadas - «One time there used to be a field...» (*D* 37) - denuncia uma evasão para um mundo fantasiado que, no fundo, não é mais do que a representação da ausência. Uma ausência de felicidade que funciona como motor de arranque para a expressão dos desejos – a fuga para um lugar «[where] people would treat her with respect» (*D* 38). O uso repetido do condicional «would», que define o seu discurso interior, denuncia, também, e recorrendo à terminologia lacaniana, o carácter ilusório do seu desejo pelo “outro”, de «another life with Frank» (*D* 39). Eveline não é capaz de construir a sua identidade através do objecto do seu desejo. Pelo contrário, confrontada com a possibilidade de fuga, chega à conclusão que a

sua vida árdua não é de todo «a wholly undesirable life» (D 39). A promessa de Buenos Aires dilui-se ante a promessa que já anteriormente havia feito à sua mãe, «her promise to keep the home together as long as she could» (D 41). Numa confusão de ideias final, «she prayed to God to direct her, to show her what was her duty» (D 42). Seguindo uma mesma linha interpretativa, W. Wicht considera que a regulamentação discursiva inerente à palavra «duty»¹ põe a descoberto, assim, a conotação ideológica do significante, alterando a lógica da sua prece. «Duty», a norma que lhe fora inculcada pelo pai, pela mãe, pela igreja e pelos códigos sociais, irá condicionar os seus actos. Consequentemente, a personagem deixa de ter voz própria; nem os seus olhos conseguem falar: «She set her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition» (D 43). A subjectividade anulada de Eveline é, pois, fonte de desejos, que por sua vez não se podem concretizar porque o sujeito se encontra condicionado pela força superior de uma tal repressão.²

Eveline é vítima das circunstâncias sociais, políticas e ideológicas. A vitimização dos sujeitos e as manifestações individuais de paralisia desempenham, a nível da representação, a dupla função que Julia Kristeva em *La Révolution du Langage Poétique* atribuiu às oferendas sacrificiais: exercer violência e agir como meio de controlo. A violência constitui-se, então, em símbolo e método para a manutenção da ordem. Por exemplo, o pai de Eveline corresponde ao símbolo individual dos mecanismos sociais e ideológicos gerais. Enquanto vítima, Eveline tenta, pelo menos, protestar, mantendo o seu relacionamento com Frank, contra a autoridade do pai, e alimentando, em segredo, a ideia de fuga. Mas a lei do Pai domina, e Eveline é reabsorvida pelo sistema. E apesar de não ser explicitado pela voz narrativa no seu acto de contar, o que é, no fundo, transmitido pelos lapsos textuais, pelas repetições e pelas ambiguidades («duty», «Buenos Ayres», «home», «life of commonplace sacrifices», «escape», «nausea»...) é o facto de que a paralisia de Dublin funciona, do ponto de vista da autoridade hegemónica, como uma prática de controlo.³

“Eveline” é também a única das quinze histórias que é intitulada segundo o nome da personagem principal. W. Wicht, citando, a título de exemplo, Ulrich Schneider,⁴ refere que Eveline Hill é apresentada com quatro nomes diferentes em quatro situações distintas – Miss Hill, Eveline, Poppens, Evvy -, como se os nomes não mais se referissem a uma identidade fixa, mas a diferentes papéis desempenhados pelo indivíduo, em sociedade. Dito de outro modo, diferentes nomes denotam, da parte da personagem, uma ausência de identidade própria. Neste contexto, o título da história transforma-se em utensílio irónico

que, não por acaso, desmonta um tipo de narrativa focalizada no protagonista e que é exemplar da ficção realista. Quando o nome é referido pela primeira vez, é interpretado como um sinónimo do desejo da personagem de se constituir em sujeito: «Then she would be married, she, Eveline. People would treat her with respect then» (*D* 38). Contudo, imediatamente o texto classifica Eveline como significante do modo conjuntivo. Eveline seria Eveline se, e apenas, se *casasse*. É um significante ausente de significado, um nome sem a identidade imaginada, o símbolo representante do vazio, um sentido que ainda não foi preenchido.

Frequente é também alguns autores⁵ fazerem referência a uma certa intertextualidade referencial entre o nome bíblico de Eva e Eveline, embora numa perspectiva de implicação irónica: Eveline, provavelmente, nunca será mãe nem tão pouco um ser humano plenamente realizado. E, contudo, Eva, se interpretada de um modo desconstrucionista, é o símbolo da instituição de uma supremacia patriarcal no sistema religioso cristão, mas sobretudo católico. Assim, facilmente o leitor poderá traçar a linha comum que une as duas referências, através da história da autoridade patriarcal. Eveline foi colocada num plano inferior de constrangimentos incontornáveis. A sua história é simbólica da paralisia dos habitantes de Dublin e das mulheres irlandesas. O título contradiz a relevância atribuída à personagem, típica do cânone tradicional, realçando a ambiguidade e desestabilização do próprio significante, e questionando a moral cristã e os discursos que enaltecem heróis ou heroínas emancipados, assumindo uma vontade de mobilidade social ascendente.

Representações da figura santa de Margaret Mary Alacoque eram comuns na maioria dos lares irlandeses, e a que estava na casa da família Hill não foge à alusão a esse lugar-comum: «And yet during all those years she had never found out the name of the priest whose yellowing photograph hung on the wall above the broken harmonium beside the colored print of the promises made to Blessed Margaret Mary Alacoque» (*D* 38). A variedade infinita de significados é realçada pela possibilidade de se interpretar a gravura de Margaret Mary como uma metonímia do espaço socio-ideológico em causa, e como metáfora do tema da paralisia: em criança, Margaret Mary fora bastante doente e, até à idade de nove anos, infligira a si própria, em segredo, dolorosas mortificações corporais, passando os restantes quatro anos presa a uma cama, paralisada. Recuperou a sua saúde após ter feito a promessa à Virgem Mãe, de que consagraria a sua vida à religião. Aos dezassete ingressou, definitivamente, num convento. A mensagem moralista, religiosa que aqui é veiculada, torna-se mais do que evidente: dedicação a Deus e obediência curam a

paralisia física. Quanto à interligação estabelecida com a personagem Eveline, poder-se-á depreender que a gravura de Margaret Mary constitui um símbolo da sua incapacidade de fugir e um signo textual que denuncia a extensão da sua manipulação ideológica. No fundo, a imagem da santa preserva uma certa ideia de auto-sacrifício: se Eveline sofrer estoicamente, Deus irá abençoá-la.

A situação trágica de Eveline é, ainda, destacada pela ironia da palavra “promessa”, simbolizada no incumprimento, por parte de Cristo, da sua missão de redenção, uma ideia que surge da associação com o «broken harmonium» (*D* 38), colocado junto à lista das promessas, e das próprias promessas em si, que contrastam, claramente, com a situação real de Eveline: aos fiéis que tiverem em suas casas uma representação do Sagrado Coração e que receberem a Eucaristia na primeira sexta-feira de cada mês, será concedido, tal como enuncia Don Gifford, «all the graces necessary in their state of life; I will establish peace in their homes; I will comfort them in all afflictions; I will bestow abundant blessings on all their undertakings; Sinners shall find in My Heart the source and infinite ocean of mercy...» (49-50). Todas estas promessas criam, segundo Gary M. Leonard, uma ordem simbólica, a cujos imperativos Eveline não pode escapar, apoderando-se dos seus desejos. Já com um outro sentido, a palavra “promessa” é usada duas vezes no voto expresso por Eveline à mãe, de que permaneceria em casa. Aqui, o que lhe é exigido, é o desempenho de uma função de género, dir-se-ia que Eveline fora bem instruída pela mãe acerca da importância de participar, de um modo activo, na sua própria opressão. “Promessa” é, também, a lacuna verbal que condiciona todo o enredo: é a possibilidade de fuga e de uma vida mais feliz que incute em Eveline um ímpeto inicial para a dissidência. No esquema triangular da “promessa” não existe, pois, nenhum denominador comum. A promessa feita por Cristo a Margaret e manifestada na sua recuperação da paralisia depende da sua obediência; a promessa de Eveline de fuga à paralisia teria que ser um acto de desobediência; a promessa feita à sua mãe é, por seu turno, parte integrante das forças paralizantes que a condicionam. O que o texto faz é expor o lado castrador e o lado libertador das promessas. Tal como Margaret Mary foi curada da sua paralisia, Eveline podia ser curada da sua se se submetesse à salvação do amor, uma submissão à qual se recusa. Eveline acaba por ficar sem amor. O seu celibato foi em vão, a sua conquista final, a morte em vida.

Mesmo supondo que Joyce pretendia este tipo de associação, a história permite, ainda, uma leitura mais complexa da analogia, que inclui uma direcção oposta. Na perspectiva de Edward Brandabur, assim tal como Margaret Mary regressou a uma vida de

celibato após a sua visão de Cristo sacrificado, também Eveline reforça a opção por essa condição em resposta à visão da sua mãe, sacrificada e submissa. Voltando as costas a Frank que a libertaria do mesmo destino da sua mãe, abraça a imagem da mãe que a salvaria de entrar no navio e de uma vida com Frank. A mãe de Eveline salva-a de uma vida de suplício erótico com Frank – uma vida que, sob a capa de “vida respeitosa e de deveres”, seria, no fundo, morte - em troca de uma vida de «commonplace sacrifice» (D 41). Eveline rejeita a liberdade sob a forma de sujeição e regressa à sujeição sob a forma de liberdade. A sua relutância em entrar no navio com Frank traduz a sua própria repressão do desejo sexual; a noção de que é incapaz de se entregar a um homem anula a possibilidade de uma nova vida. A sensação de que se “afogaria” (tal como a sua mãe) numa relação com um homem que, apesar de diferente do seu pai, no fundo, também é comparado a ele, faz com que Eveline receie a morte e a aniquilação «in all the seas of the world» (D 42). E, contudo, a decisão de permanecer em casa conduz, igualmente, à aniquilação e à morte. O objecto de medo foi deslocado: fugindo de Frank, como se este a quisesse destruir, opta pela destruição às mãos do seu pai tirano. A sua rejeição de Frank quase que funcionaria como uma postura sadomasoquista, através da qual Eveline poderia racionalizar a satisfação de um desejo reprimido: ser seduzida e corrompida pelo próprio pai.

O final de “Eveline” joga, pois, com a ambivalência de sentimentos da personagem: Eveline é, a um tempo, intimidada pela sua indecisão e pelos seus escrúpulos, «passive, like a helpless animal» (D 43). A imagem do navio consubstancia esta mesma postura: «Through the wide doors of the sheds she caught a glimpse of the black mass of the boat, lying in beside the quay wall» (D 42). Uma vez que a narração oscila entre a “voz” do narrador e a disposição psicológica de Eveline, o corpo do navio e a sua posição constituem, do ponto de vista do sujeito, uma reificação do “Outro”, que ela rejeita porque não consegue encará-lo como uma promessa positiva. Simbolicamente (DS), o navio, dirigido pelo homem, evoca a ideia de força e de segurança numa travessia difícil; sugere também, como um astro girando em torno de um centro, a imagem da terra. É a própria consubstanciação da vida, cujo centro o homem deve escolher e cuja direcção deve assegurar. Para atravessar o mar, símbolo da dinâmica da vida, de um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais, de uma situação de ambivalência que é a da incerteza, da dúvida, da indecisão (que pode terminar bem ou mal!), é necessário um barco: o casamento é um barco frágil, uns afogam-se, outros franqueiam-no; em contrapartida, a via ascética é comparável a um barco sólido. Eveline

foge da vida e, em resultado disso, retorna a um estado de melancólica quietude que parece anular a sua identidade.

De todas as histórias, “Eveline” constitui a caracterização mais precisa da paralisia espiritual e o seu relato mais doloroso, pois retrata simultaneamente o desejo de libertação por parte da personagem, e a sua incapacidade de optar, de modo decisivo, por essa alternativa, «as she mused the pitiful vision of her mother’s life laid its spell on the very quick of her being – that life of commonplace sacrifices ending in final craziness» (*D* 41). É uma história de amor que não se concretiza, uma viagem jamais iniciada e não se trata apenas de uma deslocação geográfica, mas de um transitar entre a razão e a loucura, de movimentos da consciência pelos territórios do conhecimento ou as imensas trajectórias do desejo. São todas as alegorias de iniciação, de exploração ou de regresso à origem que se perfilam ante o campo simbólico da experiência, seja esta amorosa ou de movimentação física no espaço. Aqui, no terreno da experiência amorosa, a viagem produz-se entre pessoas que, a dada altura, decidem tornar-se mutuamente partilháveis. Amar implica um sair de si mesmo para ir ao encontro do outro e esta viagem, porque acarreta em si a transgressão de um espaço alheio, corresponde à única possibilidade de abandono da própria identidade para se gerar um espaço comum, é o único caminho para se viver a paixão, o prazer e a decepção que empurram para a morada num outro corpo e para uma busca de algo fantasmático que permitirá a articulação de discursos e de experiências de transformação ou de redefinição da própria identidade.

O carácter fulgurante e irracional do desejo e as ânsias de satisfação imediata devem completar-se com a vontade que almeja o possível e percebe que são necessários meios e espaços de transição para uma efectiva viabilidade. E, contudo, adoptando agora a terminologia freudiana, a tragédia fundamental do ser humano, a tensão entre *eros* e *thanatos*, entre a pulsão que conduz à satisfação imediata do desejo, e o sentido de realidade que retarda ou reprime o mesmo, repete-se, eterna e circularmente. Não há outro destino final para a viagem e para o amor que não a melancolia. Melancolia, segundo Kristeva, em *Soleil Noir: Dépression et Mélancolie* (1987), por algo que foi ou já terminou; melancolia por algo que poderia ter sido de outra maneira e não foi; melancolia por uma perda inevitável, porque o fantasma com que sonhámos durante tanto tempo habitava, no fundo, um corpo diferente daquele que construímos na nossa imaginação. Eveline vive através dos seus fantasmas: a ausência da mãe sempre presente, a presença do pai que permanece ausente. Estamos, se recorrermos à categorização de Durand, no regime nocturno da alma humana, traduzido por símbolos místicos, de insistência na intimidade e

no sentimento, da preponderância do mundo da mulher. Sem querer fazer uma concessão à homofonia francesa, dir-se-ia, no entanto, que o simbolismo da mãe (*mère*) está ligado ao do mar (*mer*), bem como ao da terra, no sentido em que ambos são receptáculos e matrizes da vida. O mar e a terra são comumente aceites como símbolos do corpo materno, encerrando uma mesma ambivalência: a vida e a morte são correlativas (*DS*). A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco de opressão pelos constrangimentos do meio circundante e pelo sufocamento devido ao prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia: a progenitora devorando o futuro progenitor, a generosidade tornando-se carrasca e castradora. Na Psicanálise moderna, o símbolo da mãe assume o valor de arquétipo e é, para o indivíduo, a primeira forma que contém a experiência da alma, ou seja, do inconsciente. É, ainda, por intermédio do filho, que se pode encontrar, também, uma imagem deformada da mãe e uma atitude involutiva sob a forma de fixação na mãe. Esta continua a exercer um fascínio inconsciente, que ameaça paralisar o desenvolvimento do eu... a mãe pessoal assume-se como o arquétipo da mãe símbolo do inconsciente, isto é, do não-eu, sentido como hostil em virtude do temor que a mãe inspira e do domínio inconsciente que ela exerce. Na terminologia de Jung corresponderá ao complexo da “Grande-Mãe”, marcadamente acentuado em Eveline, que procura um retiro primordial, escondido, isenta da responsabilidade de tomar decisões, transferindo, assim, para o útero materno, a energia psíquica reprimida por uma submissão pessoal à mãe real.

Quanto à figura do pai (*DS*), ela é símbolo da geração, da posse, do domínio, do valor. Neste sentido, é, também, uma figura inibidora e castradora, uma representação de toda a autoridade: chefe, mestre, protector, deus. O papel paternal é concebido como desencorajador dos esforços de emancipação e exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Representa a consciência em face das pulsões instintivas, dos desejos espontâneos, é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança. No seu tratado *De L'interprétation*, Paul Ricoeur atribui a riqueza do símbolo do pai em particular ao seu potencial de transcendência, como aquele que dita as leis. Ele é fonte de instituição, de sabedoria e justiça; segundo uma inversão habitual na simbologia, o pai das origens transforma-se no Deus que vem: ele é, ao mesmo tempo, arcaico e prospectivo, a geração que, supostamente, lhe compete trazer torna-se uma regeneração, o nascimento, um novo nascimento, segundo todas as acepções analógicas do termo. A sua influência pode, então, aparentar-se à atracção pela figura do herói ou do ser ideal. O pai é não só a pessoa que queremos possuir, mas também aquele em que nos

queremos tornar, vir a ser, e de quem queremos ter o mesmo valor. E este “progresso” passa pela via da supressão do pai outro, para o acesso ao pai eu mesmo. Uma tal identificação com o pai traz consigo o duplo movimento da morte (do pai) e do renascimento (do eu). O pai subsiste, portanto, sempre como uma imagem permanente de transcendência, que não se pode aceitar sem problemas, a não ser através de um amor recíproco na idade adulta.

O facto de a história de Eveline ser narrada do ponto de vista da personagem, embora não na primeira pessoa, como acontece nas três primeiras histórias, sugere um efeito de “irrealidade” provocado, exactamente, pelo desaparecimento de uma voz narrativa dominante funcionando como fonte de autoridade e como acesso à verdade. O que passa a operar em substituição desse discurso narrativo dominante é o que Hugh Kenner apelidou de «Uncle Charles Principle»⁶, uma técnica que faz dissolver a distinção entre narrador e personagem: a voz narrativa passa a assumir características do discurso da personagem, por outras palavras, é dada maior relevância à relação entre a voz narrativa e a consciência da personagem central. A identidade de Eveline foi de tal maneira submergida que apenas se consegue ver a si própria como um objecto, transportado de um lado para o outro, da mesma forma que os soldados carregam as suas bagagens no cais. E apesar de perceber a realidade, tal constatação é fruto mais de uma ausência hipnótica de identidade, do que de uma incapacidade mental, uma espécie de diálogo interior hipnótico revelado, sobretudo, na sua abordagem dolorosa das alternativas que tem pela frente:

She had consented to go away, to leave her home. Was that wise? She tried to weigh each side of the question. In her home anyway she had shelter and food; she had those whom she had known all her life about her. Of course she had to work hard both in the house and at business. What would they say of her in the Stores when they found out that she had run away with a fellow? Say she was a fool, perhaps; and her place would be filled up by advertisement (*D* 38).

Também segundo Brandabur, dir-se-ia que a auto-percepção de Eveline resulta, quase fundamentalmente, naquilo que ela imagina que os outros pensam ou pensarão de si, o que, por seu turno, ilustra um dos muitos efeitos perturbadores de *Dubliners*: Joyce retratou “máscaras de personalidade” que pouca ou nenhuma influência individual exercem em si próprios ou em quem os rodeia, excepto de um modo negativo. Sentada junto à janela, recordando o seu passado e imaginando o seu futuro, Eveline pode mesmo

arquitectar um fim para a sua história: provavelmente não aparecerá no encontro marcado com Frank, mas poderá inventar um outro final imaginativo, na sua cadeira que não vai a lado nenhum, símbolo terrífico das fantasias estáticas de Dublin. Eveline existe enquanto continuação dos seus pais, incapaz, nessa medida, de se ligar afectivamente a Frank, apesar de sentir um misto de prazer quando ele a trata por «Poppens». Por essa mesma razão, falta à protagonista uma certa lucidez patente nas personagens das três primeiras histórias, em que o recurso à narração na primeira pessoa sugere uma clarividência ausente em Eveline, que pensa em si própria não como “Eu” mas como “Ela”, ou seja, narradora das suas próprias desventuras. No final da história, deixa-se render a um estado de paralisia animal, completamente diverso da capacidade perceptiva mais lúcida e, portanto, mais humana, dos protagonistas anteriores.

Parafraseando agora Cordell Yee, a tentação de se criticar a personagem pela sua falta de coragem é, talvez, a consequência mais óbvia da sua recusa de uma vida a dois com Frank, o que certamente não constituiria um quadro pior do que a sua situação actual. Novamente, o recurso do narrador ao discurso indirecto livre reduz esta tentação. A esperança de uma vida melhor, enquanto se mantiver assim mesmo, apenas sob a forma de desejo, permite a Eveline lidar com as suas circunstâncias reais, por mais infelizes que possam parecer. O objectivo do discurso indirecto livre é, segundo o mesmo autor, o de possibilitar o acesso à mente da personagem sem contudo nunca se perder um certo distanciamento crítico da mesma. A perspectiva do narrador envolve, pois, juízo valorativo e empatia. A história critica, implicitamente, a vida na sociedade irlandesa da época, mas também reflecte alguma compreensão pelas vidas interiores dos seus protagonistas. É como se o narrador desejasse despertar no leitor a vontade de mudança, baseando essa vontade e desejo numa empatia por indivíduos como Eveline.

O quadro psicológico romântico (romântico no culto da solidão, no refúgio no sonho, no misticismo ou, parafraseando Praz, numa certa forma de melancolia e agonia acarinhadas) do qual permanece emoldurada Eveline aproxima-se, nessa ambiência nostálgica, das primeiras obras-primas de Turner que, cobrindo todo o género de tipos paisagísticos, se caracterizam por uma tensão entre o realismo representativo da convenção pictórica e os registos “sensacionais”. Eveline assimila também uma tal tensão entre realidade e fantasia, entre aparência e essência, conferindo à imagem da paralisia uma espécie de identidade metafísica, não confinada unicamente à sua qualidade representacional e simbólica, mas a um momento da concepção artística que permite a

libertação de facetas do “Outro” (sonhos, visões, desejos). Somos confrontados com descrições (textuais e visuais) que uma leitura linear esvaziaria de significado ou de consequencialidade. A paralisia surge a um tempo como realidade e como ficção; no círculo que desenha, os seus protagonistas desenvolvem um desejo pelo “Outro”, tido como ponto de referência a partir do qual se poderá construir a identidade singular. Mas este “Outro” também poderá ser sinónimo de romance, sonho, desejo, esperança e/ou a promessa de uma mudança, geralmente inconcretizável. O “Eu” e o “Outro”, polaridades que almejam tocar-se e, contudo, permanecem em margens separadas. O idílio suspenso.

Turner sustém a respiração e, quase inevitavelmente, foje ao apontamento rigoroso: primeiros planos demasiado indefinidos, como “manchas”, a água apresentando mesmo um aspecto pétreo. Para criar a impressão de profundidade, de desenvolvimento atmosférico, o artista era obrigado a concentrar e a diminuir os inúmeros pormenores, ressaltando os seus aspectos característicos. Adequando também ao regime nocturno de Durand, temos um realismo sensorial que é expressão de empatia com a intimidade dos seres, a imensidão contida na redução dos objectos representados. Nas suas cenas pastoris, como é o caso de *Crossing the Brook*, o objectivo não é registar a cena como se fosse vista por uma testemunha ocular, aqui perdida na intemporalidade do idílio. As personagens representadas, tal como Eveline, estão absorvidas em tarefas serenas, a superfície calma, mansa da água reflecte, pacificamente, os elementos intervenientes na paisagem que se metamorfoseia num reino arcádico, aproveitando elementos fantasiosos: em *Crossing the Brook*, a cena abre-se por detrás das suaves silhuetas das árvores para revelar uma natureza aparentemente infinita e imperturbada. Contudo, só ao de leve essa impressão “idílica” é despertada por motivos líricos desse tipo. Uma fina camada dourada cobre todo o quadro. Evitou-se os contrastes fortes. As zonas escuras, em primeiro plano ou no centro, servem para criar uma espécie de enquadramento para o fundo, no seio da pintura, fundo esse que capta a luz principal, bruxuleando indistintamente, parecendo atrair o olhar. Somente por meio da tranquilidade cénica e da sensação de se ter libertado das compulsões da documentação realista é que o tema contribui para moderar o conflito entre acontecimentos reais e manifestação pictórica. Os acontecimentos representados parecem totalmente transformados na harmonia coerente da forma pictórica.

Assim, *Crossing the Brook* corresponde à preocupação de Turner em redefinir dois conceitos de arte próximos, o pastoril e o ideal. O termo pastoril evocaria os prazeres de uma “idade do ouro” desaparecida, em que os habitantes de um paraíso mítico e rústico, a Arcadia, viviam de modo simples e harmonioso, sustentados por uma natureza luxuriante.

A via pastoril representava, simultaneamente, uma maneira de se olhar e de *não* se olhar para a paisagem, representava um mundo inalterável de valores estáveis por oposição às transformações reais a que a paisagem rural inglesa fora submetida, até à época de Turner, e levadas a cabo pela mecanização da agricultura. A nova via procurava reconciliar a tradicional forma pastoril com o papel desempenhado pela agricultura na vida económica da Inglaterra moderna. O quadro em causa bem que se poderia enquadrar na elevada categoria pastoril do *Liber Studiorum* que incluía, não só as cenas arcádicas mais tradicionais e comuns, mas também paisagens inglesas retratadas de modo a preservar uma aparência ideal de beleza, sem se sacrificar a realidade observada.

Os *Discursos* de Reynolds forneceram a Turner a convicção duradoura de que o ideal era de importância suprema, mas o modo como este conceito estaria a ser preservado pelo próprio revelou-se problemática. Reynolds descrevera as variações normais na natureza e nas condições climáticas como deformações e acidentes e, contudo, tais factos constituíam o coração da pintura paisagística. Turner removeu o estigma da representação de uma natureza comum, defendendo a tese de que as formas do mundo exterior são todas naturalmente bonitas, nas suas diferentes variações. A sua versão do ideal não se baseava, pois, numa mera eliminação das respectivas deformações, como preconizava Reynolds, mas em sintetizar o que a natureza tem diariamente de belo na sua roupagem mais característica. O verdadeiro artista deve passar toda uma vida a acumular vasta experiência do mundo visível, olhando não somente para a superfície das coisas, mas também para as suas qualidades e causas. Esta prática de atenção cuidada permitiria ao pintor representar, conjuntamente, a beleza essencial e, tal como Ruskin viria a referir, os processos subjacentes da natureza.⁷

Segundo a classificação proposta por Bachelard, que remete para os Quatro Elementos, o simbolismo da água, e no caso concreto do rio, do fluir das águas, é ao mesmo tempo o da possibilidade universal e o da fluidez das formas, o da fertilidade, da morte e da renovação. Ou seja, admite polivalências de sentido, a corrente sendo a da vida e a da morte. Assim sendo, num rio pode-se considerar quer a descida da corrente para o oceano, quer a subida da corrente, quer a travessia de um lado para o outro. A descida para o oceano é a reunião das águas, o regresso à indiferenciação, o acesso ao cosmos universal; a subida é, evidentemente, o regresso à Fonte divina, ao Princípio; a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o estado de não-vinculação. Descendo as montanhas, insinuando-se através dos vales, perdendo-se nos lagos ou nos mares, o rio

simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções, e a variedade dos seus desvios. Quanto tempo demorará a Eveline para embarcar nessa corrente de águas céleres e turbulentas que a conduzirão, de cada vez, a novos e distantes portos de abrigo? A âncora é mais pesada, e Eveline não flui, estagna. Permanece a nostalgia do que poderia ter sido, presa ao que ainda é: donzela plácida, submissa, vontade castrada. Vida sublimada através de travessias oceânicas apenas sonhadas, através da janela... olhar embaciado pousado no horizonte e num imenso “mar” de sacrifícios imutáveis.

Ao longe, no quadro, vislumbra-se uma ponte. A mesma que Eveline se recusou a atravessar para ir ao encontro de Frank, para aceder à outra margem e experimentar a fuga para a Vida. É uma passagem que é, também, da terra para o céu, do estado humano para os estados supra-humanos, da contingência para a imortalidade, do mundo sensível para o mundo supra-sensível... e como qualquer viagem que é, geralmente, iniciática, dois elementos se destacam: o simbolismo da passagem e o seu carácter assustador pela iminência do perigo, de provação. Ambos conferem uma dimensão dir-se-ia moral, ritual, religiosa: a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito, entre a fé e a razão. Pode indicar a saída de uma situação opressiva. É preciso atravessá-la, evitar a passagem nada resolveria. A angústia gerada é resultante do perigo que se tem de ultrapassar, mas também da necessidade de se dar um passo em frente. A ponte coloca o indivíduo numa via estreita, onde inexoravelmente se depara com a obrigação de escolher. E a sua escolha condena-o ou salva-o (*DS*). Eveline não vê saída possível para a sua condição, condenando-se a um mal menor porque, precisamente, eliminou os últimos vestígios de dúvida que pairavam sobre a sua decisão e os sinais de turbulência que, em consequência, se avizinhavam, com ar ameaçador; o porto seguro em que se recolhe é o de sempre, o familiar, onde o tempo flui manso, como as águas de um ribeiro, as mesmas que atravessam a paisagem idílica de Turner. Esta bem poderia ser uma descrição coadunante com o estado de melancolia e, na esteira de Julia Kristeva (*Soleil Noir*, 1987), o indivíduo assim denominado cultiva uma espécie de morte em vida: não anseia por nada, não pensa em nada. Não quer viver, contudo, vive porque também não quer morrer. Lucidamente, refugia-se na apatia, na paralisia emocional e afectiva.

No centro do quadro, Turner incluiu um animal, um pequeno cão que parece servir de elo de ligação entre as duas figuras femininas, apartadas pelas águas, mas não distantes da vista. Enquanto arquétipo, o animal representa as camadas profundas do inconsciente e do instinto, é a “besta” que existe em nós, o conjunto de forças que nos anima, é, no fundo,

a libido dominadora (*DS*). Também Eveline tenta dominar o carácter animalesco da sua vontade mais íntima, canalizando a sua força anímica para as lides domésticas, atrelando, no fundo, os seus sentimentos à casa-mãe. Aí moram, aí perecem. A casa é a rocha de Eveline, uma rocha grotesca que, na tela de Turner, foi pintada para amparar uma das jovens na sua travessia para a margem de lá. Aqui, o desafio da “transição” foi aceite. Eveline, pelo contrário, não se oferece ao atrevimento, luta, mas recua e, finalmente, petrifica. Qual rochedo de Sísifo, sempre a rolar para baixo e sempre subindo, caracteriza a insaciabilidade do desejo e a perpetuidade da luta contra a sua tirania: satisfeito, rolando, sublimado, renasce e volta sempre sob qualquer forma. Pelo seu próprio peso, ele rola, torna a cair e pesa; a lei do homem é tentar sempre levantar o peso dos seus desejos e elevá-los a um nível superior. Por vezes, o refúgio da vida e o ascetismo indolor afiguram-se como a alternativa mais cómoda, menos turbulenta. Um ribeiro de águas mansas por oposição ao mar revoltoso, sempre indomável. Eveline foge do centro para a margem, permanecendo, domesticada, à margem da vida. Na margem das águas ribeirinhas mansas, como as figuras femininas de Turner.

III. “THE DEAD” / *SNOWSTORM* – O FECHAR DE UM CICLO

“The Dead” ocupa uma posição especial no conjunto dos contos que compõem *Dubliners* e, por tal, tem recebido uma atenção mais constante por parte dos críticos. Colocar o conto no contexto do pensamento simbolista, por exemplo, poderá, talvez, contribuir para se ir além das barreiras herméticas da escrita joyceana. Tal projecção de elementos simbolistas em Joyce oferece-nos duas alternativas: torna-nos cientes da tessitura artística escolhida pelo seu autor e contribui para a compreensão da intenção que subjaz ao tratamento minucioso do material narrativo.

Foi em Paris que Joyce tomou contacto com o clima intelectual da época, florescendo sob as influências do simbolismo e marcando, de modo indelével, a literatura do *fin de siècle* francês. Citado por Walter T. Rix, M. E. Kronneger, no seu artigo “Joyce’s Debt to Poe and the French Symbolists”,¹ refere que Joyce aprendera a servir-se da técnica de expressão simbólica durante o pequeno intervalo que medeou os primeiros e últimos rascunhos de *Dubliners*. Uma das noções ou, melhor dizendo, estados de espírito pelo qual os simbolistas se sentiam particularmente atraídos era o da noite, que já lhes havia sido transmitida pelos românticos. Contudo, os simbolistas, mantendo a sua forma, iriam conferir-lhe uma essência completamente nova. Para os românticos, a noite era uma

metáfora representativa do afastamento da realidade profana, um estado em que a inspiração motivava a imaginação poética. Já para os teóricos do simbolismo, a noite não se reduz apenas a uma separação poética do mundo familiar, mas, indo muito além disso, remonta a uma espécie de anti-mundo, uma inversão absoluta da realidade que contraria todas as formas tradicionais de vida. À noite, um novo cosmos deixa revelar o que reside para lá de qualquer ordem antiga estabelecida. A escuridão não é mais do que um estádio intermediário, conduzindo a uma outra esfera mais desejada, produto, tão somente, da projecção da mente humana. E por isso, a pintura, principalmente, sendo obra do homem, ultrapassa a dimensão da própria noite, transfigurando-se na sua luz, no seu ocaso, no crepúsculo ou apenas negritude em geral.

Assim, a tendência para o recurso sistemático do motivo nocturno, inerente às outras histórias de *Dubliners*, atinge o seu cume de concretização em “The Dead”. Enquanto metáfora complexa, a noite congrega os diferentes episódios que compõem o conto. O seu início apresenta a descrição de uma festa, «in the dark gaunt house on Usher’s Island» (*D* 199), que se desenrola, posteriormente, em locais diversos, até ao raiar do dia seguinte. A escuridão exterior parece coincidir com a escuridão interior. Gabriel e a sua mulher, Gretta, entrando em casa, surgindo do escuro, («from the dark» - *D* 201), são recebidos pelas duas irmãs, Kate e Julia, «toddling down the dark stairs» (*D* 201). O próprio comentário de Gabriel, pouco depois da sua chegada, «I think we’re in for a night of it» (*D* 201), revela indícios que ultrapassam em muito a realidade da situação. Paralelamente, quando os convidados, depois da festa, se despedem, excessivamente, com os votos de «Good-night» - das 48 palavras cerca de 13 referem-se a «good-night» (vf *D* 243) - a cena parece lembrar mais uma invocação mágica do que uma mera situação de despedida: quando os convidados partiram, «the morning was still dark» (*D* 243). E Gabriel, apesar de se sentir nervoso e desconfortável o serão inteiro, parece evidenciar uma maior empatia pela noite, desdenhando a luz. Vários indícios apontam para esse facto. No hotel, por exemplo, avisa o porteiro, com uma certa rudeza, «We don’t want any light» (*D* 247). Até pela linguagem corporal que exhibe, transparece uma rejeição total à luz: imediatamente antes do seu diálogo com Gretta, «he turned and leaned against a chest of drawers with his back to the light» (*D* 247). À medida que o diálogo se vai intensificando, Gabriel continua a manter a mesma convicção: «instinctively he turned his back more to the light lest she might see the shame that burned upon his forehead» (*D* 251).

O quarto de hotel transforma-se, agora, numa esfera em que a complexidade da noite é substancialmente enriquecida pela transposição do seu significado para uma série de

esferas cada vez mais amplas. A noite caminha em direcção ao passado para vivificar o episódio em que Michael Furey padece por causa de Gretta. Há mesmo um elo muito subtil entre Michael e a própria noite uma vez que os seus olhos pareciam reflectir a noite e a sua essência, tal como Gretta refere: «Such eyes as he had: big dark eyes! And such an expression in them – an expression!» (*D* 250). Terminado o relato da história de Gretta, Gabriel vai, doravante, adoptar a noite como um elemento constituinte da sua psique: «The tears gathered more quickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree» (*D* 255). Nestas condições psicológicas, todos os seres vivos se transformam em “sombras” e a noite abate-se sobre toda a Irlanda («dark central plain» / «the dark mutinous Shannon waves» - *D* 255). Mas a viagem visionária de Gabriel vai muito mais além, a sua própria identidade é diluída e, na sua pessoalíssima psique nocturna, a sua consciência funde-se com o universo.

Na linha interpretativa de Durand, poderíamos atribuir os símbolos do regime nocturno a este conto, a que correspondem estruturas místicas românticas de intimidade e de imensidade, dos eufemismos da noite e da morte, do sentimento e da mulher, do abismo. Fica, pois, claro que o tecido, a psicologia e a cosmologia da noite, tal como são retratados em “The Dead”, devem a sua fonte de inspiração ao ideário simbolista, uma noite que evoca a condição do homem, mas que também sugere a sua metamorfose. A noite é simultaneamente atraente e repulsiva, realçando, aqui, todos os aspectos negativos das histórias precedentes, conduzindo o tom fatalista de «Night after night... night after night... Every night» (*D* 7) do primeiro conto, “The Sisters”, à sua conclusão lógica. A noite em “The Dead” transforma-se num continuum que atinge o seu clímax tenebroso através da referência aos Monges Trapistas dormindo nos seus caixões. Por outro lado, para além de ser bem acolhida por Gabriel, a noite encontra-se associada a imagens de um novo começo ou mesmo ressurreição – não será por acaso que a festa tem lugar pouco antes da véspera do Ano Novo, altura em que o ano velho está prestes a morrer e o novo ano faz a sua entrada triunfal.

Na esteira ainda de Walter T. Rix, constatamos que Joyce apresenta uma caricatura da vida social nocturna de Dublin, à semelhança do que faziam os poetas simbolistas franceses, associando, frequentemente, ao contrário dos românticos, a noite à esfera do urbano, da artificialidade absoluta. Em última instância, a noite fundir-se-ia com a ideia de dança, numa imagética evocativa da dança da morte. Tudo isto se encontra presente em “The Dead”. De certa forma, as suas personagens podem ser vistas como abstracções do lado negro da vida de Dublin, tal como é descrito em todas as outras histórias: um palco

telescópico do cosmos da cidade. Por outro lado, todos os que se encontram presentes no jantar e no animado baile, mais não fazem do que participar numa “dança da morte”. Um dos indícios que aponta precisamente para isso é a referência à “cor joyceana” da morte, o castanho, incorporado na figura de Mr Browne: «Well, I hope, Miss Morkan, said Mr Browne, that I’m brown enough for you because, you know, I’m all brown» (*D* 228). Tal afirmação leva a que, momentos após, a tia Kate teça o seguinte comentário: «Browne is everywhere...» (*D* 235). Esta estreita aliança entre a noite e a morte permite, também, uma elaboração mais ampla do ponto de vista simbolista e da criação de um respectivo anti-mundo. Segundo tal concepção, a morte não é encarada como a última etapa, mas como uma porta aberta para o novo cosmos e, da mesma forma que a noite representa a passagem da vida velha para a nova, também a morte se torna numa espécie de novo começo.

Contudo, paralelamente à noite física, aumenta, de igual modo, em Gabriel, a noite de introspecção, uma noite que acarreta, assim, a dupla face de terror e desafio característica da noite simbolista. É a esfera da des-personalização e da dissolução e, simultaneamente, a esfera de uma nova cosmologia artística. Gabriel torna-se na sua ilustração máxima porque a sua alma viaja muito para além do tradicional reino da morte: «His soul had approached that region where dwell the vast host of the dead» (*D* 255). A própria iconografia cristã, já no final do conto - «the crooked crosses and headstones... the spears of the little gate... the barren thorns» (*D* 256) -, juntamente com as imagens de neve e água, simbólicas da morte e da vida, respectivamente, sugerem a ideia de ressurreição após a morte. Mas também segundo a visão simbolista, a ressurreição de Gabriel é absolutamente pessoal e subjectiva e, por isso, irreconciliável com a doutrina cristã. Ao afirmar, tão ao gosto da exaltação sensorial na poesia francesa, que consegue ouvir a neve a cair, pausadamente, «upon all the living and the dead» (*D* 256), Gabriel aceita a sua comunhão última com o universo. Quase nos apetece remeter para as palavras de Zarathustra: «I know my fate (he said at last with sadness). Well then! I am ready. My last solitude has just begun» (174). Fundindo-se com o universo, Gabriel, na verdadeira acepção simbolista, criou para si próprio uma nova realidade cósmica, através da sua mente.

Ainda no que respeita à textura da noite que emerge em “The Dead”, e no seguimento da leitura de W. T. Rix, encontramos mais alguns ingredientes simbolistas. Balouçando na fronteira da existência ou servindo de meio de transição, o crepúsculo foi utilizado, pelos simbolistas, como imagem representativa dessa condição intermédia.

Noutros casos, os efeitos da luz artificial serviram de mote à caracterização da polaridade nocturna. Ao se confrontar ou até se misturar luz com escuridão, a noite foi preenchida por uma esfera metafísica dinâmica. Por exemplo, no campo da pintura, a noite, e com ela a morte, são retratadas através da polaridade branco / preto. Finalmente, o clímax de todas as cores é alcançado com o branco que, sem excluir um contraste mais directo, também se opõe a tonalidades de vermelho, verde, amarelo ou mesmo dourado emergindo ou sobressaindo de um fundo de cinzas e preto. Veja-se a descrição que Joyce faz de Dublin, logo após o final da festa:

The morning was still dark. A dull yellow light brooded over the houses and the river; and the sky seemed to be descending. It was slushy underfoot; and only streaks and patches of snow lay on the roofs, on the parapets of the quay and on the area railings. The lamps were still burning redly in the murky air and, across the river, the palace of the Four courts stood out menacingly against the heavy sky. (*D* 253).

No que respeita à ambiência, a perspectiva e a imagética deste passo segue de perto as orientações estéticas do modelo francês, da noite em frémida luta com o dia, da claridade branca que emerge da escuridão. Quase toda a história se desenrola num clima de lusco-fusco realçado pela iluminação artificial. Apenas ocasionalmente, sobretudo na cena do banquete, as cores mais vivas como o vermelho, o amarelo e o verde surgem da escuridão, indiciando até que ponto Joyce se socorria dos princípios estruturantes do nocturno na poesia ou na pintura. A imagem da luz reflectida pelo candeeiro a petróleo é evidenciada ainda no final da festa quando, através do olhar de Gabriel, Gretta é visualizada pela luz artificial: «Gabriel watched his wife who did not join in the conversation. She was standing right under the dusty fan-light and the flame of the gas lit up the rich bronze of her hair...» (*D* 242). Posteriormente, no quarto de hotel, Joyce recorre novamente aos efeitos desse tipo de iluminação ao se referir a um candeeiro da rua cuja luz penetra no quarto: «A ghostly light from the street lamp lay in a long shaft from one window to the door» (*D* 247). A coreografia das personagens dependendo dos efeitos de luzes revela a tendência claramente joyceana de ir além dos métodos de narrativa tradicionais e de incorporar técnicas pictóricas. Consequentemente, Gretta, sobretudo, é associada à luz: «She turned away from the mirror slowly and walked along the shaft of light towards him» (*D* 247). Mais tarde, junto a Gabriel, Gretta é novamente “iluminada” pela claridade da janela: «She looked away from him along the shaft of light towards the window in silence» (*D* 251).

Este jogo entre Gretta e a luz, enquanto Gabriel permanece meio na obscuridade, faz com que Gretta seja mais uma das inúmeras damas de branco que tão frequentemente se encontram na poesia e na pintura. Joyce vai mesmo ao ponto de introduzir o paralelo com a pintura no subconsciente de Gabriel: «in a dark part of the hall gazing up the staircase» (*D* 239); só então é que este vislumbra uma figura feminina que reconhece como sendo a sua mulher. Os tons intermédios são novamente reduzidos à oposição característica do preto e do branco: «...he could see the terracota and salmonpink panels of her skirt which the shadow made appear black and white» (*D* 239). É, pois, o arranjo específico da própria situação que faz com que Gabriel se aperceba das suas características pictóricas, do facto de ser uma composição em tudo semelhante a um quadro:

There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. Distant Music he would call the picture if he were a painter. (*D* 240).

No fundo, o que aqui é demonstrado através do recurso ao estilo indirecto livre corresponde ao ponto de partida da teoria simbolista: as ideias e as emoções não podem ser descritas directamente nem tão pouco podem ser definidas por comparações a imagens concretas. Pelo contrário, a sua essência deverá ser alcançada na evocação dessas ideias e emoções o que, na prática artística, implica que serão recriadas na mente do espectador ou do ouvinte através de símbolos inexplicáveis. É precisamente isto que Gretta desencadeia em Gabriel. A arte absoluta, de acordo com os simbolistas, não é limitada pelas divisões tradicionais da poesia, da música e da pintura e serve, em si mesma, para confirmar a qualidade musical da linguagem e, da mesma forma, dos efeitos visuais na pintura. A sinestesia, torna-se, em consequência, num dos recursos simbolistas mais frequentes. A descrição de Joyce constitui uma típica “audição colorida”, transpirando o espírito dos nocturnos da época. Por exemplo, já a caminho do hotel, Gretta é novamente fonte de percepção sinestésica para Gabriel: «But now, after the kindling again of so many memories, the first touch of her body, musical and strange and perfumed, sent through him a keen pang of lust» (*D* 246). Joyce parece, aqui, concretizar textualmente o que Baudelaire anuncia no seu famoso poema “Correspondences” (1857):

Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (46)

Para além da luz e da imagética da cor presentes em “The Dead”, destacam-se ainda outros artifícios indiciadores de polaridade. Ao longo da história, e de um modo evocatório, surgem referências a movimentos ascendentes e descendentes. Há sempre alguém que se apressa pelas escadas acima ou abaixo, inclinando-se no corrimão ou olhando pelo parapeito da janela. Escadas, corrimão, parapeitos formam, recorrendo à terminologia freudiana (*Interpretação dos Sonhos*, 1899), uma imagem combinada de movimento e circulação entre duas esferas diferentes como a esfera do consciente e do subconsciente. Aqui, os movimentos ao longo da escadaria atingem o seu ponto máximo com os movimentos descritos no último parágrafo. Enquanto que a neve representa um movimento descendente – a palavra *falling* aparece mencionada sete vezes – a alma de Gabriel, na sua *journey westward* (D 255), dá início a um movimento ascendente. É uma viagem a partir da água (*rain, waves, snow*) em direcção ao infinito das esferas etéreas, uma transfiguração desta vida numa forma de vida. «Flake, silver and dark, falling obliquely against the lamp-light» (D 255), por exemplo, exprime bem a polaridade das duas esferas diferentes assim como o carácter transitório da situação.

A ideia geral subjacente a esta descrição revela uma outra imagem prevalecente na arte contemporânea: a imagem da janela, que traduz a passagem da realidade concreta para uma realidade espiritualmente concebida. Em “The Dead”, a janela passa, também, a estar duplamente associada à morte e à dissolução da identidade, uma janela que liga Gretta a Michael Furey: «I heard gravel thrown up against the window. The window was so wet I couldn't see so I ran downstairs as I was slipped out the back into the garden» (D 253). O que se torna significativo é que Gretta não se limita a olhar pela janela mas sai para a noite chuvosa. Eis o resultado: «I think he died for me, she answered» (D 252). Parece que a frase de “The Sisters” «Every night as I gazed up at the window I said softly to myself the word paralysis» (D 7) é, aqui em “The Dead”, levada até às suas últimas consequências. Enquanto nas outras histórias a janela permanecerá sempre um enigma, aqui fornece a resposta vinda do outro mundo. Após a narrativa de Gretta, Gabriel sente-se magicamente atraído para a janela - «and walked quietly to the window» (D 253). Uma janela virada para o infinito, através da qual se vêem os flocos de neve cobrir o universo, e através da qual a alma de Gabriel se prepara para a sua viagem iniciática. Deixar o mundo do lado de dentro é equivalente a dissolver a sua própria identidade, mas reina a esperança de que um

novo mundo, do outro lado, está para ser conquistado. O facto de a figura feminina estar, neste contexto, associada à morte é apenas mais um conceito tipicamente simbolista.

Um dos traços intrigantes acerca de Gretta parece ser o seu cabelo. Das inúmeras vezes em que Gabriel olha para ela, o seu olhar pousa nesse aspecto particular, como por exemplo nos é dado a entender, logo no início da festa: «his happy eyes had been wandering from her dress to her face and hair» (*D* 205). E, logo após, «he looked for a few moments unresentfully on her tangled hair» (*D* 253), refoçado umas linhas à frente com «His curious eyes rested long upon her face and on hair» (*D* 254). Num cenário de revelação / ocultação é, novamente, para Gabriel, o cabelo de Gretta que ressalta da escuridão: «the flame of the gas lit up the rich bronze of her hair which he had seen her drying at the fire a few days before» (*D* 242). Por seu turno, uma vez que a morte se encontra associada à ideia de transformação e esta evoca a ideia de noite e de água, a imagética do cabelo passa a incluir, no seu campo associativo, estas últimas imagens.

É, contudo, no final da história, que o sistema iconográfico de referências correlacionadas ou a rede emergente de imagens alcança o seu cume mais significativo, convergindo no verdadeiro sentido da palavra. A noite assume, finalmente, a sua qualidade transfigurativa e a neve, sendo água gelada, corresponde à ideia de morte, mas é, também, um elemento de ressurreição. A imagética da noite adopta por completo a imagética da neve e funde-se, organicamente, com a imagética da água - até o próprio cabelo de Gretta é associado às ondas do Shannon. Noite e chuva misturam-se na sua função transfigurativa. No início, Gabriel repudia a água e a neve, tentando proteger-se com as galochas, de tal modo que Gretta fica com a impressão de que «the next thing he'll buy me will be a diving suit» (*D* 205). Já mais para o final, Gabriel redescobre «the pleasure of the walk along the river in the snow» (*D* 254). No contexto de rios que correm, de ondas, chuva e neve flutuante, no crepúsculo da manhã e no escuro imaginado, Gabriel experimenta a sua própria transfiguração, iniciada por influência de uma mulher e direccionada para uma janela, através da qual «his own identity was fading out into a grey impalpable world» (*D* 255).

Com todas estas imagens interpenetrando-se mutuamente, a sua complexa tecitura é transformada na imagem do jardim simbolista que, por sua vez, remete para um referencial judaico-cristão, por exemplo, quando Gretta explica a morte de Michael como se de um sacrifício pela sua pessoa se tratasse: no final de “The Dead”, o paralelo com a ressurreição de Cristo é, pois, tornado óbvio. Gabriel, contudo, apesar de estar vivo e de, enquanto marido de Gretta se encontrar mais próximo dela, permanece uma figura periférica nos

seus sentimentos e, assim, acaba por, virtualmente, sucumbir à morte. Por outro lado, Michael estando morto e tendo apenas admirado Gretta à distância preenche as suas emoções e é mantido vivo de uma maneira concreta. A ideia de ressurreição é reforçada quando a imagem da Irlanda coberta de neve se funde com a descrição do cemitério lúgubre, onde Michael está sepultado, sugerindo, simultaneamente, crucificação («crooked crosses», «spears», «barren thorns») e ressurreição. Em Joyce, a ressurreição característica da doutrina Cristã sofre uma alteração fundamental: num plano imanente, o homem torna-se na sua própria fonte de redenção e, com isso, no seu próprio agente de uma ressurreição. A polémica em torno da conclusão de “The Dead” prende-se não tanto com a questão de se determinar se Gabriel está destinado à vida ou à morte e a ambiguidade daí resultante, mas com a questão da transfiguração, da redefinição da vida e da realidade.²

Segundo Florence L. Walz, num seu ensaio de 1966,³ a propósito da conclusão de “The Dead”, tal como o anjo Gabriel servia de intermediário entre o mundo espiritual e o mundo dos vivos, chamando os mortos dos seus túmulos, também a personagem com o mesmo nome irá convocar Michael Furey para o quarto de hotel. E também como “anjo”, deve reprimir os seus ímpetos humanos, pelo que invocará os poderes de arcanjo de Michael: este impedirá o acesso de Gabriel ao paraíso dos afectos maritais. Tratar-se-á de uma super-estrutura angelical que disfarça a possibilidade de Gabriel sabotar o seu relacionamento com Gretta, imaginando que ouve a voz da sua mãe falecida. A anterior oposição desta ao casamento do filho é, agora, a do próprio Gabriel que aceita viver de acordo com os desejos dos mortos-vivos. Nesta linha de raciocínio, Brandabur avança com a explicação de que a necessidade compulsiva de Gabriel imaginar que Gretta o traía remonta, certamente, a arquétipos do complexo masoquista mas poderá, no fundo, ser produto do feitiço dos mortos, que o hipnotiza, tal como Dublin se encontra hipnotizada. Fazendo parte dos mortos-vivos, o seu papel final corresponde a uma identificação com os mortos: «His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead» (D 256). Contudo, o seu “verdadeiro” *eu*, por baixo de uma capa de poses artificiais e de um sadomasoquismo hipnótico e compulsivo, revela um desejo premente por afeição. Gabriel, a seu modo neurótico, ama verdadeiramente Gretta. Impedido da concretização desse sentimento, há muito reprimido pela oposição manifesta da mãe, deve contentar-se em demonstrar e sentir afeição por sublimação ou identificação, isto é, vivendo a experiência de outros, neste caso concreto, a de Michael Furey que amara Gretta com a intensidade que Gabriel gostaria de evidenciar, se ao menos pudesse.

Assim, mais do que ciúmes, é uma certa inveja aquilo que assola Gabriel, impedido de fazer o que Michael – e os outros – conseguem pôr em prática; como um rapazito desorientado, inveja todos aqueles a quem foi permitido o contacto com as emoções da vida. A atitude final de Gabriel relativamente a Gretta resulta num misto de afeição e de hostilidade. O facto de invocar a “presença” de Michael Furey representa a expressão e a negação dessa mesma afeição pela sua mulher. Gabriel deseja ardentemente viver como amante de Gretta, experimentando a mesma comunhão existente entre Michael e Gretta, e assim convoca Michael enquanto tal. Mas não só. O seu papel de anjo vingador e de rival vencedor é o que impede o acesso às portas do paraíso. Consequentemente, a hostilidade que Gabriel sente por Gretta encontra correspondência numa estrutura mítica e psicológica. Tal como o seu amor é vivenciado através de Michael Furey, o seu desprezo é experimentado através da mãe. Trata-se de uma falsa hostilidade. Gabriel deve fingir que despreza Galway, porque esta é associada a Gretta e ao sentimento de desdém de sua mãe para com os seus compatriotas («country cuteness» - *D* 213).

Miss Ivors, com os seus «critical quizzing eyes» (*D* 219), incomoda Gabriel porque ela, sim, já há muito adivinhara o seu falso anti-nacionalismo. Gabriel acha-se vítima de tortura feminina. Enquanto escuta a música perturbadora de Mary Jane, os seus olhos pousam na parede e detêm-se nas cenas representadas de rituais de sacrifício. Tocando piano como uma sacerdotiza, Mary Jane perfila-se como fazendo parte das inúmeras mulheres para quem Gabriel tem servido de sacrifício sacerdotal ou, tal como este refere, como vítima da hospitalidade «of certain good ladies» (*D* 231). Por cima do piano, Gabriel reconhece cenas reminiscentes da sua própria vitimização. Os príncipes assassinados por causa do ódio de um tio, e Romeu e Julieta, vítimas da oposição familiar; todos eles foram impedidos de exercerem os seus direitos. E Gabriel, que possui a envergadura de um rei, é reduzido a um mero instrumento manipulável pelas suas tias. Ele, que deveria ser o conquistador apaixonado da sua mulher, é aniquilado pela tirania da repressão que destrói o seu império conjugal. Imediatamente, após olhar para as gravuras, «a shadow passed over his face as he remembered [his mother's] sullen opposition to his marriage» (*D* 213).

Um aspecto da necessidade de Gabriel de se defender de um envolvimento profundo com Gretta, sugerido, como já vimos, na sua preferência pela neve e pelo frio, prende-se também com a sua pose cultivada de esteta. Segundo Brandabur, tal como Stephen e Emma, no final de *A Portrait*, Gabriel liga «the spiritual-heroic refrigerating apparatus, invented and patented in all countries by Dante» (*P* 287). A poesia protege o *eu* através de um congelamento da acção humana o que, em Dublin, pode conduzir à danação. Contudo,

empregue, de modo defensivo, nas relações humanas, a arte também pode destruir. Neste ponto, torna-se evidente a influência de Ibsen em Joyce.⁴ Em *When We Dead Awaken*, o escultor Rubek serve-se da arte para se proteger de um envolvimento sexual com a sua modelo, Irene, roubando-lhe a sua alma, num acto de vampirismo estético, e materializando-a numa escultura que Irene passa a encarar como o “filho” que nunca terão. No final, os dois “amantes” desencontrados morrem numa avalanche, comparável à queda de neve em “The Dead”. Na obra de Ibsen, a avalanche significará a destruição última, não apenas de um tipo de esteticismo individualista, mas também do envolvimento tardio nas relações humanas. Da mesma forma, o voyeurismo, a sensualidade, a auto-acusação, a idealização de «his own clownish lusts» (D 251) são poses de que Gabriel se serve para negar a genuidade da sua afeição, do seu sentido mais profundo de humanidade. A auto-flagelação impede-o de alcançar aquilo que realmente procura – amar a sua mulher -, talvez porque a repressão maternal que, falsamente, enforma a sua consciência deve ser apaziguada. Gabriel Conroy está, contudo, muito próximo de ser um herói joyceano. Deve, primeiramente, sujeitar-se a uma série de agonias dilacerantes, no Hotel Gresham, que funcionarão de prelúdio à destruição da consciência neurótica de Dublin.

Retomando a grelha de leitura proposta por Florence L. Walz, no seu mesmo ensaio de 1966, “The Dead” é aí apontado como sendo marcadamente diferente das histórias anteriores, por motivos diversos, mas, sobretudo, porque apresenta uma visão mais condescendente da Irlanda. O exílio transformara a ideia original de Joyce sobre o seu país natal, e Michael foi concebido para representar essa Irlanda “redescoberta” – uma Irlanda mais antiga e tradicional, do ocidente gaélico, de Galway e das Ilhas Aran, uma Irlanda que Gabriel se recusa a visitar ou a atribuir qualquer importância. Michael é uma figura da sua pátria. Mas também é mais do que isso. A frase «he died for me» (D 252) e a sua imagem debaixo de uma árvore identificam-no com Cristo. Ele é o símbolo do sacrifício através do amor. Amar uma causa ou uma pessoa mais do que a própria vida é digno de um herói ou de Deus. Gabriel, o dublinense, é incapaz de tal sacrifício. E apesar de a associação de Michael com o frio ser, no fundo, consistente, ao longo de todo o episódio final, verifica-se, contudo, uma transição curiosa da imagética da chuva para a imagética da neve. Na memória de Gretta, Michael é sempre evocado juntamente com a lembrança da chuva, mas já em Gabriel surge associado à neve. A simbologia da chuva e da água sugere que, para Gretta, Michael representa a experiência da vida e do amor. A simbologia da neve sugere que, para Gabriel, a neve traduz uma experiência de morte. Também a imagética do calor e do fogo associada a Gabriel se explica, em parte, pela representação de Gabriel como o

anjo do fogo (“príncipe do fogo”), segundo a tradição judaico-cristã, tal como Michael é o anjo da neve (“príncipe da neve”). Metáforas do fogo traduzem os seus sentimentos por Gretta que, paradoxalmente, oscilam entre o desejo e o amor. As suas emoções reais «glow angrily» (D 250) e são apelidadas de «the dull fires of... lust» (D 250). O amor puro, intenso da sua juventude é descrito como o “fogo terno” da alma, semelhante ao “fogo das estrelas”. Assim, ao apresentar uma distinção entre um amor que dá vida e é bom e um outro tipo de amor que é destrutivo e mau, Joyce assume a extrapolação para um contraste maior entre a vida e a morte.

A epifania de Gabriel corresponde a um estágio final de desenvolvimento que conduziu Gabriel de uma preocupação egoísta com o Eu a uma identificação com Gretta, a uma compaixão pela sua família e ao amor por todos os Homens. A sua clarividência surge quando se apercebe que é parte integrante da Humanidade e que partilha da sua natureza mutável, tal como a neve é pertence de todos os homens, generalizada e recíproca. Neste momento de iluminação, Gabriel chega mesmo a perder a noção da sua própria identidade e a sua alma aproxima-se daquela região «where dwell the vast hosts of the dead» (D 255). Enquanto observa a neve que cai, apercebe-se de que chegara a hora de dar início à sua viagem *westward*.

Tendo em conta as ambiguidades já anteriormente criadas, Joyce tornou possível a interpretação dúplice desta estranha afirmação como sendo uma sugestão ou de vida ou de morte. É o símbolo-chave de toda a visão e o seu significado é extremamente importante pois é da interpretação que se faz desta imagem que depende o sentido atribuído ao resto da visão. Assim sendo, Florence L. Walz considera que se o conto for lido como um símbolo da morte, todas as imagens sucessivas assumirão uma coloração correspondente. Se for lido como um símbolo da vida, as imagens que se sucederão podem sugerir um renascer. Estamos ante uma das ambiguidades mais notáveis no âmbito da literatura, o delinear de uma conclusão que oferece sentidos quase diametralmente opostos mas que, de um ponto de vista lógico, podem ser igualmente admissíveis.

Para o leitor que acompanhou atentamente as catorze histórias precedentes de *Dubliners* sobre crianças desiludidas, jovens frustrados, adultos estereis e grupos sociais paralizados, a visão cósmica de “The Dead” surge como o estágio final de um processo moribundo. O destino fatal do homem comum de Dublin é a de uma morte em vida, e a revelação de Gabriel Conroy é que, precisamente, também ele está morto. Por fim, a neve que cobre toda a Irlanda reflecte a inércia mortal da nação e constitui, talvez por isso, a conclusão simbólica mais lógica para *Dubliners*. Contudo, o leitor que apenas terá lido

“The Dead” interpretará, de modo diferente, o final. A viagem de Gabriel poderá ser uma de recomeço de uma nova vida superior, pelo que abundarão toda uma sequência de imagens ligadas a esse processo de renascimento. A neve é rapidamente engolida pelas ondas do Shannon, ou seja, a sua natureza gelada e estática é absorvida pela imensa água da vida. A neve que se derrete é subtilmente comparada à mudança sofrida no herói, que aos poucos substitui a sua arrogância fria por um humanismo mais caloroso. A neve derretida é, assim, um símbolo baptismal e, enquanto tal, oferece a possibilidade de uma vida renovada não apenas para Gabriel, mas também para todos os mortos que jazem no cemitério, inclusive Michael Furey. A lembrança da paixão de Cristo através das setas e dos espinhos recordam que o auto-sacrifício é condição para a salvação. A síncope final de Gabriel representa a morte simbólica da qual ele renascerá.

O nome Gabriel é justo: ele é uma figura da anunciação e da nova vida. Culpado não só de não amar, mas, sobretudo, de não possuir tal sentimento, revê-se a si próprio de um novo ângulo, ultrapassando o seu cultuado isolamento e unindo-se aos vivos e aos mortos. Gabriel está pronto para aceitar, para dar e para participar: entra na escuridão e depara-se com a sua imagem reflectida no espelho. Eis a revelação final: a sua auto-descoberta terá que passar pela recuperação da sua identidade irlandesa, cuja essência mais antiga e esquecida se prende com um sentimento nostálgico pela Irlanda ocidental. A alma irlandesa foi aniquilada por uma fé degenerada e pela sujeição política e cultural à Inglaterra. Gabriel terá que se redescobrir, redescobrimdo a sua raça. Segundo Ellmann (1959),

Gabriel who has been sick of his own country, finds himself drawn inevitably into a silent tribute to it... He has had illusions of the rightness of a way of life that shoul be outside of Ireland; but through this experience with his wife he grants a kind of bondage, of acceptance, even of admiration to a part of the country and a way of life that were most Irish.⁵

Para o público dos primeiros anos da década de 1840, uma forma pictórica na qual o esboço já não se podia diferenciar da obra acabada era incapaz de preencher as suas expectativas. O quadro *Snow Storm – Steam-Boat off a Harbour’s Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead. The author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich* (1842) foi desprezado como uma massa de espuma de sabão e cal. Cal que tudo paralisa, que clama do mundo dos vivos, os mortos. A “avalanche” de críticas incitou o jovem Ruskin a defender Turner. A pintura revela até que ponto Turner vê que o

estilo de pincelada, em si mesmo, é um factor que contribui para o impacto da obra. Formas indefinidas, manchas esbatidas e indistintas obrigam a uma hermenêutica do olhar por parte do observador:

No one could fault his patent respect for the masters, the merit of his themes, his general expertise. What riled people was his execution. A Turner painting, they felt, never looked quite finished. The forms were not at all well defined, and whole sections of the picture were indistinct; one had to work at figuring out his intent (...). There was also the annoyance of his colors. Not only were they applied in distracting blobs and dabs, but they were rather arbitrarily chosen.⁶

É como se toda a superfície tivesse sido trabalhada alternadamente com grandes massas de luz e trevas, os mesmos significantes que atribuem e são imbuídos de significado no conto de Joyce. Vários tons de negro-castanho contrastam com o branco e o cinzento-branco-sujo. Um azul flutuante surge apenas na direcção do meio do quadro, aparecendo uma forma de reflexo na parte superior esquerda e inferior direita. Fora isso, a coloração é completamente suprimida, comparada com a estrutura maciça de luz e trevas. O contraste mais pronunciado vê-se a meia altura do lado direito, na direcção do centro. Umas pinceladas claras, paralelas umas às outras, formam um pequeno semicírculo na zona quase totalmente negra: poderão ser interpretadas como as pás de um vapor de rodas, enquanto a linha preta que se ergue em diagonal à direita pode ser encarada como o mastro do navio, com uma flâmula a flutuar. Excluindo tal hipótese, a única indicação de que poderemos estar a olhar para uma embarcação é um contorno escuro, completamente vago, que continua para baixo, de forma a sugerir um reflexo na água.

A zona castanho-escuro, abrindo-se como um leque a partir do meio do quadro na direcção da borda superior e contorcendo-se como nevoeiro, pode ser entendida como fumo rodopiante que o temporal leva consigo. Além disso, as figuras inferiores, quase transparentes, e que as pinceladas escuras e paralelas parecem atravessar, sugerem remeter para cristas de vagas altas, vistas em grande plano. A zona branca no centro constitui o elemento mais luminoso, aparentemente ofuscante, devido ao contraste com as outras zonas escuras: está rodeada pela cor azul atrás mencionada – um breve lampejo do céu através de um hiato rasgado nas nuvens – e cortada em duas pelo mastro, ao que parece, tombado para a esquerda pela força do vento. Impressões que marcam, o que parece pode não ser. Defrontamos um nevão iluminado pelos raios solares que, momentaneamente,

irrompem. Mesmo assim, as cores surgem vezes consecutivas, por todo o lado, como áreas de pigmento aplicado, e toda a superfície da obra está coberta de pinceladas visivelmente aí deixadas, muitas vezes paralelas umas às outras, em certas zonas, em conjunto com vincos provenientes da espátula.⁷

O longo título não só descreve o tema do quadro – que, de outro modo, seria difícil de reconhecer –, mas serve também de justificação. Ao fazer com que o título certifique que o acontecimento se passou de verdade, tal como está no quadro, Turner revela perfeitamente que o seu interesse não se cingiu apenas à representação de uma cena dramática natural, mas também à lembrança da experiência. Isso levanta, inevitavelmente, a questão da relação entre a representação da natureza, tal como é experimentada, e a própria realidade, em especial à luz deste quadro. De facto, torna-se mesmo impossível separar a descrição superficial, das características puramente estruturais da pintura. Só em consequência de pequenos elementos, é que um indivíduo é levado a ver toda a estrutura como representando alguma coisa –, e é impossível, evidentemente, dizer o que representa cada elemento observado na obra. Por contraste, a maneira como a obra é vista torna-se o mais associadora possível. A impressão de um movimento turbulento não resulta por via indirecta, por meio da identificação das áreas iluminadas e escuras como ondas e nuvens. Na verdade, em si mesmas, estas estão naturalmente tão privadas de movimento quanto o pode estar uma superfície pintada. Porém, se se estudar a maneira como o olhar do observador se move na superfície do quadro, então cada vez nos apercebemos mais da natureza tumultuosa dos elementos quando interactuam uns com os outros no espaço da tela, como se aquela natureza possuísse uma vida própria. Mas não são só os contrastes de claridade que produzem efeito. As pinceladas paralelas, já mencionadas, captam o movimento do olhar do observador, orientando-o e desviando-o, dirigindo-o assim desde o limite esquerdo do quadro para a zona escura, em baixo, erguendo-o daí na direcção do centro, voltando talvez a baixá-lo, antes de o fazer oscilar com rapidez para um ponto onde culminam todas as linhas: podia dizer-se que ele fica preso aí por um momento, antes de se baixar e saltar para fora do quadro, com um balanço para a direita. Para mais, a sequência de movimentos que descrevemos é imensamente intensificada através de algo muitíssimo invulgar na estrutura de obras contemporâneas, ou seja, a posição oblíqua de uma linha de horizonte colocada a meio da pintura, que corre do lado superior esquerdo para o lado inferior direito. Oscilante, toda a estrutura está a tombar, a ponto de perder o equilíbrio. Tal como a neve tomba sobre todos os vivos e mortos.

Os reparos anteriores talvez cheguem para alertar o observador para o facto de a descrição deste movimento dos olhos, dirigido pela estrutura do quadro, ser simultaneamente a descrição do movimento de uma onda. E o mesmo se pode dizer das formações nebulosas, das riscas de neve e chuva, do jogo dos reflexos na água e do balanço do navio. É pela experiência activa do observador que os elementos aqui representados adquirem significado. O arrastamento das vagas; a massa rodopiante de neve, surriada e chuva; as forças enraivecidas da natureza fechando-se sobre o navio quase a afundar-se – tudo isso experimentou Turner. Ele próprio se fizera amarrar ao mastro, pelos marinheiros, que já tinham dado o navio por perdido, e contemplara os elementos em fúria durante mais de quatro horas: entrou numa empatia total com a figura dinâmica da natureza soberana.⁸ Em conformidade, o que criou no quadro já não era mera reprodução. Não foi a forma das coisas, nem a composição da obra, que provocou a estrutura pictórica, mas sim a característica de movimento dos elementos. Se o observador seguir com o olhar os impulsos e a força direccionais dessas formas, então participará directamente na vida das mesmas.

A natureza enigmática de tais obras não afecta só a sua compreensão, mas também a sua observação. Podemos apercebermo-nos, de facto, de que o acto de observar não chega para produzir elementos significativos que sirvam à compreensão do quadro. O inverso é igualmente verdadeiro: a falha na compreensão leva-nos a renovar esforços, impelindo-nos uma e outra vez para o acto de observar, onde recebemos o impulso para uma nova interpretação – uma reinterpretação. Se o quadro é incomensurável com a realidade – como no caso em questão –, então o processo pode não dar resultado e, assim, permanecer inconcluso. Se se trata de compreender o efeito da obra, então esse resultado é interessante só na medida em que não aparece – torna-se no elemento impulsionador. O processo que descrevemos de interpretação e reinterpretação passa a ser importante, renovando-se cada vez que se olhar para o quadro. Perante uma tal estrutura, o observador pode aperceber-se da vida que surge entre compreensão e observação – uma vida no mundo intermédio do quadro em questão, em que o que é apercebido pelos sentidos não aponta factos, mas dá origem a ideias, em que aquilo de que se vai suspeitando vai sendo unificado, de uma maneira alternada, com aquilo que é observado. Hoje em dia, é mais fácil aceitar (e apreciar) que a liberdade de tratamento conferida por Turner, à cena, transmite a imensa energia de uma tempestade, de maneira muito mais autêntica do que se tivesse pintado cada gota de chuva ou cada onda do mar, com maior grau de verosimilhança.

O facto é que o elemento água parece dominar a obra de Turner – e este quadro, em particular – em toda a sua extensão, mas também a obra de Joyce, patente, sobretudo, em contos como “The Dead”. Numa abordagem de cariz mais simbólico (*DS*), as suas significações podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração, temas estes, que se encontram nas tradições mais antigas e formam as combinações imaginárias mais díspares e, simultaneamente, mais coerentes. As águas, massa indiferenciada, representam a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas emergir sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é regressar às fontes, reabastecer-se num imenso reservatório de energia e dele beber uma força nova: fase passageira de regressão e de desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e de regeneração. Nas tradições judaico-cristãs, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação, é a mãe e matriz, fonte de todas as coisas, manifestando o Transcendente. No entanto, a água, como aliás todos os símbolos, pode ser vista em dois planos rigorosamente opostos, mas de nenhuma forma irreduzíveis, e esta ambivalência coloca-se a todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora. Possui uma virtude purificadora, a imersão é regeneradora, provoca um renascimento, no sentido em que ela é ao mesmo tempo morte e vida. A água apaga a História, porque restabelece o ser num estado novo. A imersão nas águas pode ser comparada à deposição de Cristo no sepulcro: ressuscita, depois da descida às entranhas da terra. Símbolo de regeneração, lembra, ainda, a água baptismal que conduz explicitamente a um novo nascimento, sendo, por isso, iniciadora: porque a água é, também, símbolo das energias inconscientes, dos poderes informes da alma, das motivações secretas mais desconhecidas.

Comparativamente, Joyce e Turner possuem, de modo pre-eminente, a visão individual e o poder imaginativo que transformam o mundo visível. No pintor, sobretudo, a direcção dessa transformação é arquetipicamente romântica. Há o fascínio pela natureza em todas as suas formas e, muito em particular, pelas suas formas transitórias – o jogo da luz, a alteração da cor; há o interesse pelas manifestações terríveis da natureza e pela relação natureza-homem, na qual o homem se apercebe da sua impotência mediante a força do mar ou a esmagadora eficácia de uma avalanche; na sua pequenez, apercebe-se ainda da sua crueldade e desumanidade, das suas fúteis tiranias, porque a imaginação de Turner segue uma tendência de pessimista inevitabilidade. Tal como em “The Dead”, a neve que cobre tudo e todos, transforma-se, aqui, na temível avalanche que se precipita sobre o

mundo e sobre os homens, devorando e paralisando as suas efémeras tentativas de regeneração vitalícia. E Gabriel, à beira da janela, à beira do precipício, deixa-se inundar pelo escuro da noite, pelo gelo, pela paralisia de sentimentos, expressão máxima da angústia nietzscheana: «Ice is around me, my hand is burned with ice!... It is night: ah, that I must be light! And thirst for the things of night! And solitude!» (*Thus Spoke Zarathustra* 130). Novamente, o regime nocturno (Durand) encontrará, aqui, secundado pela gravura de Turner, a sua concretização exemplar, porque se revela romântico no tom, eufemizador da noite e da morte, companheiro do abismo e do mar. Trata-se de uma paisagem a um tempo factual, idealizada, romântica, fantástica; suave ou ameaçadora; um espectáculo de precisão trabalhada ou um veículo de expressão da mais pura emoção sentida. Eis um artista que pinta a natureza, e só a natureza, nos seus momentos de maior ferocidade. O mar encolerizado. As faíscas irrompendo das nuvens. Eis alguém que encontrará no impressionismo integral da visão e da técnica um meio de concretizar uma síntese da tentação poética e irrealista com a renovação do naturalismo tradicional. Quer se trate de uma epopeia cósmica ou de uma epopeia atmosférica, é sempre o sentimento épico da natureza que caracteriza a originalidade e a força do génio de Turner, oscilante ora entre uma inspiração de cariz impressionista, ora entre uma vertente mais expressionista.

REFLEXÃO FINAL

APOLOGIA PRO SCRIPTURA SUA

If we offend, it is with our good will.
That you should think, we come not to offend,
But with good will. To show our simple skill,
That is the true beginning of our end.

- *A Midsummer Night's Dream*

Não há dúvida de que *Dubliners* representa a visão de Joyce da Irlanda, à época em que deixou o seu país natal, uma nação moribunda que destruía ou paralisava as suas crianças por causa do seu provincianismo e do seu conformismo. A estrutura cronológica que enforma os quinze contos desenha-se em curiosa correspondência com a temática uniforme da hemiplegia. O resultado é o de uma progressão que afecta todos em catadupa: as crianças estão desiludidas, os jovens assumem-se como frustrados ou encurralados, homens e mulheres são retratados de modo passivo e não-produtivo e os grupos sociais surgem aos nossos olhos como absolutamente estáticos. A imagem central do livro é, pois, a de uma paralisia arrepiante que culmina com uma sociedade “morta”.

Análises subsequentes das histórias individuais têm revelado que o motivo da paralisia se desenvolve através de um conjunto variado de imagens inter-influente, todas elas variações de uma simbologia-base assente no binómio morte / vida, já aqui explanado no Capítulo Três. Poderá ser a inércia versus a acção, a escuridão versus a luz, o frio versus o calor, e a cegueira versus a percepção. A imagética correspondente à inacção ou ao aprisionamento assume-se, contudo, como a variante mais óbvia do motivo da paralisia. Joyce constrói enredos em que as personagens se encontram imobilizadas pela fraqueza ou pelas circunstâncias, recorre a símbolos, como armadilhas e gaiolas, para retratar as situações psicológicas emergentes, e os cenários escolhidos reportam-se a espaços pouco amplos, como confessionários, cubículos, cabinas, quartos estreitos e casas pequenas, toda uma imagética que remete para a visualização de jazigos de cemitérios ou de casas mortuárias, trazendo à memória a ideia de enclausuramento ou mesmo de morte.

Questão também já enunciada é a de uma variação identificável do conjunto de imagens que compõem o binómio acção / inacção, conjugada numa simbologia “direccional”: o movimento para Leste representaria, de um modo muito geral, tentativas de evasão da vida de Dublin, por parte dos mais jovens; o movimento circular ou uma certa

imobilidade essencial, visível no centro citadino, corresponderia à frustração experimentada pelas personagens mais maduras; finalmente, os movimentos em direcção ao Oeste seriam o culminar de uma caminhada para a morte, por parte dos mais velhos. Assim, optando por um tal padrão de movimento Joyce estava a servir-se de uma simbologia tradicional que associa a vida ao amanhecer e ao Oriente, por um lado e, por outro, a morte ao ocaso e ao Ocidente.

A escuridão e o frio / gelo são, de igual modo, imagens recorrentes, usadas separadamente ou de modo combinado, por forma a transmitir a ideia de morte contrastante com a associação vida-calor-luz. As primeiras páginas de *Dubliners* introduzem uma tal constatação através das repetições das palavras “noite”, “escuridão” e “paralisia”, surgindo, nas histórias seguintes, imagens ligadas à noção de “sombra”, “nevoeiro”, “obscuridade”, “noite”... como detalhes cénicos e símbolos de algo.

Finalmente, a imagética da cegueira e da visão é claramente tornada evidente enquanto padrão sugestivo: os contos revelam, na sua sucessão lógica, um declínio firme da capacidade perceptiva das personagens no que concerne à realidade circunstancial que as constrange. Os jovens estão dolorosamente conscientes das suas desilusões, e os mais maduros experimentam o sofrimento e a dor; contudo, carecem de um discernimento superior, tanto que nos últimos contos as personagens parecem cruelmente insensíveis. Como resultado, as epifanias destas histórias finais correspondem, de um modo geral, a revelações não para as personagens, mas para o leitor.

O texto de Joyce vacila entre a premonição de uma escapatória possível e a realidade concreta de becos sem saída em que se enredam as personagens ficcionais. A importância historico-cultural da modernidade irlandesa do autor é inegável. Segundo Christine Van Boheeman-Saaf (1999)¹, a sua projecção de uma discursividade traumatizada que captura a morte-em-vida da experiência irlandesa, a sua representação sincrética, a sua aproximação paradoxal ao nacionalismo irlandês, a sua postura complexa em relação à linguagem e à memória cultural antecipam revelações que, apenas agora, na viragem do novo século, começam a ser desvendadas. Joyce, um irlandês católico nascido em 1882, esgrimia com a realidade da experiência colonial e da hegemonia da língua inglesa. Ao leitor é pedido que invente uma nova grelha de leitura que evidencie a sua responsabilidade em “ouvir” para além dos sistemas convencionais do signo e da estrutura e que proclame a obrigação ética de “escutar” a dor, incapaz de ser expressa através de tantas palavras. Ler Joyce implica a percepção de que adoptar apenas um único ponto de vista analítico conduz, inevitavelmente, a uma redução ou falsificação do seu sincretismo discursivo. O leitor

apercebe-se de que o “eu” narrativo se forma sempre em relação a um “outro” e ao inconsciente. No entender da mesma autora, Joyce apresenta o espelho de análise ao leitor ocidental, ao mesmo tempo que confronta a teoria literária do ocidente com a sua própria incapacidade para lidar com a exterioridade radical da sua obra. Assim, interpretações convencionais de Joyce, numa perspectiva unívoca de género, sexualidade, nacionalismo, ou realismo resultarão, de modo inequívoco, em conclusões indefinidas, ambivalentes, fugazes, a propósito de uma personalidade perversa, indomável, errante, paródica ou negativista, exactamente porque carecem das ferramentas conceptuais necessárias para dissecar tal hibridismo.

O leitor que se depara com o reflexo emitido pelo espelho de Joyce, pensando que nele encontrará uma imagem unificada do mundo, é privado da satisfação da totalidade fornecida pela interpretação convencional. Ele ou ela serão colocados na posição do servo irlandês, a quem falta uma identidade una, porque a sua identificação se processa sempre em relação a um desconcertante “outro”. Não é, contudo, nossa intenção reprovar a pertinência ou precisão de uma leitura mais condicionada, mas apenas alertar que há de veras uma fractura nesse mesmo «looking-glass», que subverte qualquer tentativa de fixar Joyce em categorizações rígidas. A peculiaridade de Joyce é definida por uma pré-inscrição da estratégia pós-estruturalista de leitura como uma característica da sua obra. As margens foram deliberadamente diluídas. A sua escrita leva o cunho da fluidez de contornos, é, a um tempo, circular e aberta. Não é por acaso que *Dubliners* termina com o conto “The Dead” e começa com uma história acerca da morte.

Em vez de uma imagem circunscrita, conclui Boheemen-Saaf, Joyce confronta-nos com um espaço sem limites, um padrão de representação construído através do ritmo e da repetição que simultaneamente estabelece uma ruptura e uma ligação entre o temporal e o espacial, o mesmo e o diferente, o texto e o mundo. Resistindo ao carácter redutor do parcelamento, o texto joyceano, uma forma de *archi-écriture*, recorrendo à terminologia derridiana, movimenta-se, dialecticamente, por entre oposições, desenhando o espaço que articula todos os significados. Repete, *ad infinitum*, o momento traumático da sua constituição original através do sujeito revelado na linguagem, um sujeito nunca acabado em definitivo. Através deste padrão de repetição que invoca o futuro, a tessitura literária de Joyce derruba limites constrangedores: a fronteira entre o texto e a vida, realismo e pós-modernismo, a escrita enquanto acto físico e enquanto representação.

O resultado é, ainda, o de uma dialéctica que se estabelece no interior da própria obra de Joyce e que se transforma numa espécie de auto-reflexividade discursiva. Em vez de

apresentarem um sentido *a priori*, os textos de Joyce possibilitam a descoberta de modos de se lidar com a tensão entre pólos opostos. Cada obra fornece uma forma nova e diferente de repetir o mesmo e a verdade é que o leitor já é participante activo da cenografia esquizóide que enforma o texto joyceano. O modo como apresenta a história da sua cultura é o único que permite a constatação da inacessibilidade da sua ocorrência. Joyce deixa que o fantasma caminhe, envolvendo o leitor no cenário intersubjectivo da procura de interpretações, construindo os significados que melhor se possam adequar à complexidade do evento que é a perda de identidade ou de subjectividade aquando do confronto com a língua e a história. Nesta pedagogia, Joyce transforma-nos, segundo as palavras de Boheeman-Saaf, no «veículo da sua ansiedade» (72, 78).

Dublin é querida e suja; assim são corpo e mente. Ler Joyce é aceitar a realidade entregue sem as simplificações das divisões convencionais. A tarefa de adorar ou desprezar não é tornada fácil. Se pensamos que Joyce poderá ser o apóstolo da fraternidade, ele apresenta-nos irmãos em violenta contenda. Se procuramos um defensor da família, ele apresenta-nos o seu herói principal: um homem traído. Se lhe pedimos que celebre o indivíduo isolado, Joyce mostra que o isolamento o deixa soturno e indefeso. Se procuramos o defensor da vida, ele apresenta-nos os mortos. O factor reconciliador é a imaginação que, agindo por meio da perspicácia, reúne pontas opostas da mente e torna nossa aparente diferença subitamente gregária. Joyce fere. Os seus heróis são heróis ressentidos – o jovem insuportável, o adulto passivo, o velho que bebe uísque. É difícil gostar deles, mais difícil ainda admirá-los. Joyce prefere que seja assim. Simpatia inequívoca seria romancear. Ele desnuda o homem naquilo que estamos habituados a respeitar, depois convida-nos a simpatizar com ele. Para Joyce, como para Sócrates, compreender é uma luta, mais estimulante, sobretudo, quando humilhante. Do leitor, exige que se adapte, na forma e no conteúdo, ao seu novo ponto de vista, a missão é conquistar Joyce e não o contrário. Por outras palavras, não há convites, mas a porta fica entreaberta.

J. M. W. Turner: não foi nossa preocupação explorar o problema das fontes da sua obra, que muitos localizam em Watteau, Poussin, Claude Lorrain ou, ainda, em Rembrandt, que Turner admirava. Por explorar ficará, também, a questão das influências que terá na gestação do impressionismo e do expressionismo e a história por vezes caricata da sua biografia, através da qual alguns críticos tentam explicar as vertentes mais imponderáveis da criação do artista – a origem humilde do pai, o seu desejo de ascensão e reconhecimento social, a sua entrada, em 1799, como membro associado, na Royal

Academy, a sua actividade de professor de perspectiva, a relação minuciosa das suas viagens que a sua obra tão bem documenta, a loucura da mãe, os aspectos mais obscuros da sua vida privada.

Não nos debruçámos, igualmente, sobre a evolução da opinião crítica a seu respeito, bem desfavorável por vezes no que se refere aos seus contemporâneos, excluindo o caso do seu maior defensor e divulgador, Ruskin, reticente, primeiro, perante o fascínio e a premonição do génio, depois reverenciando as suas descobertas plásticas e poéticas, pois Turner movia-se em ambos os registos, ilustrando com poemas as suas obras ou encontrando na sua pintura uma ressonância para a criação de poetas seus contemporâneos ou do passado, mergulhando ainda nas fontes da mitologia clássica e da história antiga. Coloquemo-nos diante da obra do pintor com a disponibilidade, a inocência que presidem a todo o acto de criação. Como um murmúrio longínquo, surpreendem-nos os ecos, as vibrações de uma paisagem que nos revela os domínios da percepção e do sonho.

Eis a originalidade profunda de Turner: o gosto pelas arquitecturas, a atenção à estrutura do quadro, ao desenho, à organização clássica, racional dos espaços. No entanto, a natureza poetizada sugere mais do que representa e sugere sobretudo um ritmo próprio, bem como o ritmo interior da alma universal do artista, apresentando-nos grandes cenas trágicas ou líricas, onde se misturam já a ordem e a desordem, a suavidade e a violência, a luz e as trevas. As ondas levantam-se na tela e no céu, a tempestade abre clareiras de luz sombria. A terra, igualmente sombria, espera os fugitivos da noite. Equilíbrio do movimento e da cor, o branco cria zonas onde a espuma inventa o ritmo das marés e da respiração. O mar por vezes repousa no regaço líquido das tardes, onde os barcos recortam silhuetas claras, de ouro. Tranquilidade e intranquilidade, movimento doce e instável. As formas emergem com o rosto vagamente desfeito, recriado pela luz. O céu e o mar misturam as suas linguagens. Retratos da manhã, envolta ainda na bruma nocturna, o musgo das árvores colhendo o murmúrio dos regatos, a polpa colorida do horizonte da aurora, o suave perfume campestre, a frescura do espaço. E os castelos erguem-se entre o abraço secreto das ramarias, oferecendo o rosto ao sol, desafiando a distância, sobre a transparência iluminada das águas quietas. Vários planos conduzem o olhar cada vez mais longe, para a morada da luz que se derrama no horizonte e nas veias da terra e nas habitações dos homens.

A cor destaca grandes zonas de iluminação diversa, assistimos à criação da forma, precisa e imprecisa, rigorosa, na indefinição que dilui os seus contornos para melhor libertar uma vibração, um halo. A luz do ocaso é uma carícia de fogo, o dia reclinando-se

nos braços da noite, no sumo das folhas, no reflexo da tarde, nos vultos erguidos, acobreados, numa súplica musical, das árvores meditando. A luz atravessa o espaço, o espaço do trabalho e do quotidiano, mas também o espaço da evasão e do sonho. As águas, metáfora do tempo, estremecem ao calor deste amplexo e guardam a profundidade, a energia do seu nocturno âmago. Transcendência. Ciclo. Ambiguidade. O castelo, silhueta de bruma vigilante. As nuvens sonham. Mundo da luz e da festa da luz que se afirma além das ambivalências, da oscilação entre a vertigem dos abismos, do caos e a suave fascinação de um mundo original.

Por volta de 1837, culmina a evolução estética que transforma a linguagem do artista numa pesquisa poética da cor e do espaço. As conquistas estéticas de Turner identificam a passagem da época clássica para os tempos modernos, da verosimilhança e similitude face ao real, para a exploração de uma mundivivência interior, que embora encontrando uma expressão sucessivamente autónoma, conserva ainda o sentimento poético de uma unidade original entre o homem, a arte, a linguagem, o mundo. O branco oferece-nos íntimas cintilações, uma nova profundidade se abre, feita de uma suave, auroral meditação. Prosseguem as viagens ao coração do vento, dos mares, dos rios, os sonhos marítimos onde se desenham arquitecturas lunares e o homem se torna uma presença cada vez mais vaga, depois uma forma apenas entre outras, para finalmente se diluir num sorriso de brumas e incêndios. O cosmos luta no interior do caos construído, a forma procura um novo porto, um outro espaço.

O que quiserdes, homens ou estátuas, a esfinge, os jardins do tempo, a mitologia dos espaços naturais e das cidades inventadas. Cidades aéreas, líquidas, submersas, evanescentes, perdendo os seus contornos na bruma matinal, os castelos da luz, a fonte primordial, a montanha e o altar e as árvores e a música e por vezes as sombras que se alargam, a bruma que se adensa.

O que quiserdes, a viagem através dos rios do sol, das nuvens e da terra, a confusão primordial ou derradeira, a pureza do início. Nocturnas, aquáticas divagações e o redemoinho das águas, o absurdo e a tranquilidade, o desenho recuperando, por vezes, o perfume das formas. Osmose e cântico, turbilhão das substâncias, da alma das substâncias, substância da alma, não já fogo ou luz, mas paixão e desejo, ascese e queda, corrupção e voo. O perfume do espaço, o seu mistério. A gramática da forma e a sua subversão. Através dos rios da Europa, as aguarelas da alma, os grandes planos, as praças, o movimento difuso das ruas, as danças, o espaço cristalizado e livre, com os seus ritmos, reflexos, cores e formas que já se desvanecem, se reduzem à sua mais íntima natureza de

luz, fogo, água e terra, cor, violência e suavidade, crepuscular e diurna, antiga e presente, toda ouro e azul mágico, distância próxima, maravilhoso habitado, harmonia infinita e ameaça.

No conjunto de obras entre 1835 e 1845 aproximadamente, a subversão, a ruptura, o auge da invenção anunciada dão maior ênfase à vertente romântica de Turner que, no entanto, temos dificuldade em qualificar. Romântica na pesquisa extrema de um absoluto que excede o real e encontra na sensibilidade, intuição e imaginação, o seu ponto de referência, a sua maior garantia de autenticidade. Romântica nos seus grandes temas e na sua expressão, na comunhão da paisagem e do sonho, na apoteose da tragédia, na sua recusa, na sublimação da dor e na afirmação de um espaço de cor e luz, que é também o do espírito. Perturbadora no elo que não deixa nunca de estabelecer com o mundo perceptivo, ainda que este tenha sobretudo o valor de uma metáfora.

Essencialmente única, como toda a autêntica obra de arte, a criação de Turner transporta a vertigem de um novo século exigindo um outro olhar, uma outra ordem. Moderna, na recriação da linguagem plástica, ao encontro de uma visão dialéctica, totalizante. Nas últimas realizações do artista, não temos senão retratos da luz e da noite, definidos e indefinidos, na sua confrontação eterna. A aurora e as trevas, o sol, o fogo e a tempestade, o vazio e a esperança, oásis claros, amálgama de vida nascente. A cor termina o trabalho de subversão da forma, que nas últimas obras de Turner, a custo mantém uma identidade. O cosmos é ainda para o artista um referente privilegiado, mas a esse referente familiar e sempre desconhecido vai-se sobrepondo um outro, de um mistério mais absoluto, traduzindo-se em silhuetas, traços, grandes planos de cor, como se o pintor quisesse aprisionar na rapidez do gesto plástico, o inominável segredo das formas.

Tragédia e esplendor, os ciclos imortais da vida. Núcleo sombrio, a noite espreita a luz, promessa cálida e fecunda e o dia emerge do coração das trevas, como a destruição parece falar de um novo e cintilante génesis. A mitologia encontra o tempo, o fantástico da alma, o maravilhoso dos sentidos, a realidade do mundo, a ficção da vida sobrepondo-se à morte, limiar branco, puro halo onde todo um mundo vibra e parte à deriva. Movimento infinito do olhar, fixando a forma evanescente, magia do começo, inocência reencontrada. Sofrimento e sabedoria, amanhecer solitário da alma humana e cósmica. Viagem sempre recomeçada nos magníficos oceanos do mundo e da cor.

Da criação plástica de Turner guardamos o mistério das suas interrogações, o encanto das suas evidências. A sua obra una e múltipla revelou-nos o drama lírico de uma existência e dos seus espaços, nascendo por milagre simultâneo do gesto e da imaginação.

No início, era o mundo recriado, quase virgem, com os ecos perdidos das suas criaturas. No final será a luz, repousando ainda no fascínio do mundo, mas evadindo-se, num convite a um Além absoluto, metáfora cujo sentido apenas a imagem plástica pode sugerir. Vivemos os contrastes da obra de Turner, da sua natureza que a natureza espelha, o interminável diálogo de reflexos entre a mesma e o homem. Jogo perigoso, indecifrável, trajectória plástica de um destino, o do artista, o nosso. Destino real e virtual, feito de signos roubados à ameaça do vazio, à atracção do nada. Mistério do destino, destino do mistério.

Assim, e reforçando a nossa linha de argumentação explanada na Introdução do presente trabalho, consideramos que Joyce e Turner, apesar de cronologicamente apartados, passaram por estádios similares de descoberta do mundo, partindo de uma mesma necessidade orgânica de atribuir coerência, ainda que a realidade aparente se revelasse caótica: ambos partilhavam um mundo em acelerada evolução e a sua arte emerge, precisamente, desse mundo que a criação artística ajudava a definir.

Retratando cenas de acordo com a era do realismo, mas “inventando” técnicas de uma época posterior, enfatizando simultaneamente a continuidade e a mudança, Turner e Joyce, ambos a seu modo, proclamam a centralidade da visão na sua arte, do olhar discriminador que tudo vê e tudo revela, embora de forma não muito óbvia, sem “contar” demasiado. Eis uma das definições possíveis de modernismo. As pinturas de Turner e as primeiras narrativas de Joyce são a um tempo “ordinárias” e “extraordinárias”: cores brilhantes e tons de preto e branco; imagens e contornos definidos e esbatidos; padrões complexos e superfícies planas; o espectacular abraçado ao banal e emergindo dele. Tudo, produto de uma sensibilidade única comum aos dois artistas. Turner progrediu para além das suas fontes, ergueu as fundações de uma nova era à semelhança de Joyce que avançou do onisciente e convencional eduardiano *Stephen Hero* para os relatos modernistas e chocantes de *A Portrait of the Artist*, uma mudança que exigiu (vf. Capítulo Dois) novos requisitos e uma nova postura da parte do leitor / espectador.

No seguimento do exposto e para concluir, segundo W. J. T. Mitchell (1994), em *História de Arte*, a ideia de que as imagens podem ser “lidas” enquanto textos não representa, nos dias de hoje, novidade alguma: é, provavelmente, o método mais prudente. Já no âmbito dos Estudos Literários, ler os textos enquanto “imagens” não será o mais recomendável: é tido quase como um paradigma ultrapassado, um reduto de abordagens psicologistas da experiência literária e de estratégias rotineiras, como a procura de motivos

e a selecção de imagens, em que é sobrevalorizada a análise figurativa e formal em detrimento do contexto histórico-cultural. Temos consciência disso e aceitámos correr o risco. No entanto, o conceito de meio visual / verbal como um campo heterogéneo de práticas representacionais não nos interessa aqui pela sua novidade (ou não-novidade), mas pela sua resistência enquanto tradição teórica, a sua sobrevivência enquanto característica premente da Poética, da Retórica, da Estética e da Semiótica. Foi esta tradição que nos cedeu os modelos da comparação inter-artes e que possibilita, ainda hoje, o estabelecer de novas relações entre os textos escritos e as imagens visuais, mas também a destituição de divisões disciplinares entre a cultura visual e verbal.

Mais: reconhecemos que ficámos muito aquém de demonstrar estas e outras pretensões a propósito do estatuto da imagem / texto. Esperamos, ainda assim, com estas deambulações algo introdutórias e a tentação / provocação de fazer dialogar dois autores, aparentemente tão distantes, quer temporal, quer espacialmente, ter despertado suficiente curiosidade para motivar um maior aprofundamento da temática. Nunca garantimos certezas. O objectivo é a plausibilidade. E assim como Aristóteles referiu que mesmo nas coisas mais humildes há algo de maravilhoso, se algum proveito podemos retirar desta experiência a “duas vozes”, desta caminhada conjunta com Joyce e Turner é a mensagem de uma profunda humildade inspiradora.

Notas Finais

- Introdução: págs 1-12

¹ Vf. a propósito da pintura “revolucionária” de Turner, Mike Giuliano (2003: disponível online).

² Há, contudo, que referir o primeiro ensaio de Joyce sobre a arte dramática, “The royal Hibernian Academy ‘Ecce Homo’”, de Setembro de 1899: nesse mesmo ensaio, Joyce faz a aproximação entre a pintura e o teatro através da análise de um quadro do pintor húngaro Michael Munkácsy, da escola naturalista de Courbet. Cf. Aubert (1998) 26.

³ John Cage, *Writings: 1973-1977*.

⁴ A propósito das influências românticas em Joyce, cf. esp. a obra *The Sacred River* (1949) de L. A. Strong.

⁵ Vf. esp. *Reauthorizing Joyce* (1988) 62.

- Capítulo Um: Arte e Criação Artística – Conceptualização Teórica.

I – A Arte como Objecto Semiótico: págs 13-19

¹ In Matejka and Titunik, eds. (1976).

² In Matejka and Titunik, eds. (1976).

³ Wendy Steiner (1982) 19. Segundo ainda W. J. Mitchell (1994), abordagens tradicionais ao método comparativo incluem autores como Wylie Sypher (*Rococo to Cubism in Arts and Literature*. New York: Random House, 1960), Mario Praz (*Mnemosyne: the Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton, NY: Princeton Univ. Press, 1970), Chauncey Brewster Tinker (*Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting*. 1938. reprint: Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1969). A obra de Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric* é o melhor exemplo da aplicação dos métodos estruturalistas e semióticos à comparação inter-artes, na literatura moderna e nas artes visuais. Cf. também Goran Sonneson, *Pictorial Concepts* (Sweden: Univ. of Lund, 1989).

⁴ Obra cit. por Mitchell (1994) 86.

⁵ Vf. Mitchell (1994) esp. p. 87.

⁶ Sobre os títulos, cf. Gérard Genette, “Structure and Function of the Titles in Literature”. *Critical Inquiry*, 14: 4 (Summer 1986) 692-720. Obra cit. por Mitchell (1994) 98; de Mitchell (1994) vf. esp. cap. 8, “Word, Image, and Object”, a propósito dos rótulos, objectos e imagens.

⁷ Vf. Mitchell (1994) 99, 100, 112, e cf. também cap. 7, “Ut Pictura Theoria”. Do mesmo autor cf., ainda, “Spatial Form in Literature”. *The Language of Images* (Chicago: Chicago Univ. Press, 1980) e “What is an Image?”. *New Literary History*, 15: 3 (Spring 1984: 503-537).

⁸ Cf. os inúmeros trabalhos de Rudolf Arnheim na área da estética e das artes visuais, sobretudo *Visual Thinking* (1969).

II – Perspectiva Psicanalítica: págs 20-26

¹ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu* (1949) 179.

² Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves* (1947) 6.

³ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu* (1949) 44.

⁴ Lacan, *Écrits* (1966).

- Capítulo Dois: Arte e Estética em Turner e Joyce: Pontos de Ruptura com a Normalidade.

I – Turner ou o Esplendor do Espaço: o Realista que foi contra a Maré: págs 27-32

¹ Vf. Eric Shanes (1990) 9.

² Vf. Michael Bockemuhl (1993) 84-88.

³ David Hill (1993) 94.

⁴ David Hill (1993) 96.

II – Joyce à Margem: Reequacionando o Modernismo: págs 32-39

¹ In D. J. Evright and Ernst de Chickera, eds. 233.

² Vf. Morton P. Levitt (2000) 244-258: de entre os tropos declaradamente naturalistas de *Dubliners* – para além da linguagem clínica – estão Eveline como um “animal” encurralado, o rapaz de “Araby”, «glazing up into the darkness», e a noção de que cada personagem – Farrington, Bob Doran, Mrs Sinico, Mr Duffy – está encurralada, não pelas forças da natureza, mas por opção própria. Tal acontece, geralmente, na engrenagem das revoluções literárias: a dialéctica que começa com o romantismo e que depois passa a realismo, e depois ao extremo realismo, (o naturalismo), regressa, novamente, ao seu extremo oposto, o romantismo. Joyce mantém uma certa sensibilidade romântica na sua escrita, havendo aspectos da sua concepção que não podem ser explicados racionalmente.

III – A Narratividade de Imagens ou a Nova Linguagem Plástica na Viragem do Século: págs 39-45

¹ Vf. Schwarz (1997) 32.

² Vf. do mesmo volume, “The Russian Point of View”, 219-231.

³ Vf. do mesmo volume, “Modern Fiction”, 184-195.

- Capítulo Três: *Dubliners* e Paralisia Moral: Prolegómenos a uma Abordagem Psico-Semiótica: págs 46-61

¹ Vf. Susan Kramer, *The Theme of Paralysis in the Epiphanies of the Stories of Childhood in James Joyce's 'Dubliners'* (disponível online).

² Vf. Susan Kramer, doc. cit.

³ Vf. “A Paralysed City”, de Anthony Burgess (1965), in *Here Comes Everybody*: 35-47, disponível, também, in Morris Beja (1973) 224-240.

⁴ Louis Althusser, “Idéologie et Appareils Idéologiques d’État », in *Positions* (1976) 73.

⁵ Vf. Kevin Walsh, *Faith and Reason in James Joyce's 'Dubliners'* (disponível online).

⁶ Vf. Francesca Valente, *Joyce's Dubliners as Epiphanies* (disponível online); cf. também, Jean Paris (1998).

⁷ Vf. James Joyce, *A Portrait of the Artist*: 281: «I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland or my church...».

⁸ A propósito de *Dubliners* tido como um romance, vf. de Brewster Ghiselin, “The unity of Joyce's *Dubliners*”, in Morris Beja (1973). Segundo ainda G. J. Watson (1974), este artigo encontra-se também reproduzido na íntegra, em *Twentieth Century Interpretations of 'Dubliners'*, de Peter K. Garrett, ed. (New Jersey: prentice Hall, Englewood Cliffs, 1968), e na *Accent*, vol. 16 (1956) 75.

⁹ Vf. W. Karrer, in Mary Power e Ulrich Schneider (1997) 63-65; vf. também, de Susan Kramer, *The Triangular Structure in 'Dubliners'* (disponível online).

¹⁰ Vf. Susan Kramer, doc. cit.

- Capítulo Quatro: A Paisagem Joyceana em *Dubliners* e a Paisagem Turneriana: Intersecções Simbólicas do Real.

I – “The “Sisters” / *The Sun Setting among dark Clouds* – O Intertexto da Luz e da Sombra: págs 62-83

¹ Para Marvin Magalaner, por exemplo, Joyce ilustra através do padre moribundo o «decadente Deus católico irlandês»: cf. *Joyce: The Man, the Work, the Reputation* (New York: Glhier Books, 1962) 84; obra cit. por Brandabur.

² A propósito da temática do silêncio e do vazio, em “The Sisters”, Laurent Milesi (“Joyce's Anamorphic Mirror in ‘The Sisters’”), in Power e Schneider (1997) 108, remete para o artigo de Jean-Michel Rabaté, “Silence in ‘Dubliners’”, disponível em *James Joyce: New Perspectives* (ed. por Colin MacCabe. Bloomington: Indiana University Press, 1982) 52.

³ Cf. Lucia Boldrini, “The Sisters and the *Inferno*: an Intertextual Network”, in *Style*, 25 (1991) 453-65: através de referências intertextuais ao Canto 15 de *Inferno*, em que Dante relata o seu encontro com Brunetto Catini e os sodomitas, Boldrini estabelece uma relação entre sodomia e simonia em Joyce e Dante, uma

interpretação que Jean-Michel Rabaté leva ainda mais longe ao considerar que a simonia se encontra enredada entre a paralisia e a sodomia (Rabaté, *James Joyce*. Paris: Hachette, 1993: 31-36). Obras cit. por Laurent Milesi, in Power e Schneider (1997) 96.

⁴ Vf. de Freud, o ensaio “The Dream-Work”, in *Introductory Letters on Psychoanalysis* (1974) 204-218.

⁵ A propósito das relações entre repressão, impossibilidade de recordar e repetição, vf. de Freud “The Censorship of Dreams”, do mesmo volume, p. 172: «Omission, modification, fresh grouping of the material – these then, are activities of the dream-censorship and the instruments of dream-distortion».

⁶ Vf. de Lacan, “Fonction et Champ de la Parole et du Langage”, in *Écrits* 242-322.

⁷ A propósito do inconsciente, vf., sobretudo, “Subversion du Sujet et Dialectique du Désir dans L’inconscient Freudien” e “Position de L’inconscient”, in *Écrits* 793-850.

⁸ Lacan, *Le Séminaire* (1973) 72.

⁹ Lacan, *Le Séminaire* (1973) 79.

¹⁰ Lacan, *Le Séminaire* (1973) 76.

¹¹ Cf. Florence L. Walz, “Joyce’s ‘The Sisters’: A Development”, in *JJQ*, 10 (1973). Obra cit. por Laurent Milesi, in Power e Schneider (1997) 107-108.

¹² Lacan, *Le Séminaire* (1973) 83.

¹³ Lacan, *Écrits* (1977) 226.

¹⁴ Sobre a análise pictórica do quadro, vf. Michael Bockemuhl (1993).

¹⁵ John Ruskin, “Turnerian Mystery”. *The Elements of Drawing*, vol. IV, parte V, 1857. In *John Ruskin, the Works*, 34 vols. E. T. Cook e A. Wedderburn, eds. (Londres: 1903-1912). Obra cit. por Michael Bockemuhl (1993).

¹⁶ Vf., sobretudo, *La Psychanalyse du Feu* (1949) 179-184.

¹⁷ Bachelard, *L’Eau et les Rêves* (1947) 252.

II – “Eveline” / *Crossing the Brook*: O Contraponto da Fé e da Razão: págs 84-98

¹ Vf. W: Wicht, “Eveline and / as ‘A Painful case’: Paralysis, desire, Signifiers”, in Power e Schneider (1997) 116-129.

² Para aprofundar esta questão, vf. de Lacan “Subversion du Sujet et Dialectique du Désir dans L’inconscient Freudien », in *Écrits* : «Le désir s’ébauche dans la marge où la demande se déchire du besoin : cette marge étant celle que la demande, dont l’appel ne peut être incondicional qu’à l’endroit de l’Autre, ouvre sous la forme du défaut possible qu’y peut apporter le besoin, de n’avoir pas de satisfaction universelle (ce qu’on appelle : angoisse)» 814.

³ Para aprofundar a problemática da construção de significados, cf. Robert Scholes, “Semiotic Approaches to a Fictional Text: Joyce’s ‘Eveline’”, in *JJQ*, 16 (1978/79) 79-80; cit. por W: Wicht, in Power e Schneider (1997) 124.

⁴ Ulrich Schneider, “Titles in ‘Dubliners’”, in *Style*, 25 (1991) 407-408; cit. por W. Wicht, in Power e Schneider (1997) 125.

⁵ Cf., por exemplo, Donald Torchiana, *Backgrounds for Joyce’s ‘Dubliners’* (Boston: Allen & Unwin, 1986); cit. por W: Wicht, in Power e Schneider (1997) 125.

⁶ Vf. o cap. 2 da obra, “Uncle Charles Principle”, 15-38.

⁷ A propósito da estética turneriana, vf. sobretudo Michael Bockemuhl (1993) e Diana Hirsch (1982).

III – “The Dead” / *Snowstorm*: O Fechar de um Ciclo: págs 98-115

¹ M. E. Kronneger, “Joyce’s Debt to Poe and the French Symbolists”, *Revue de Littérature Comparée*, 39 (1965) 120; cit. por Walter T. Rix (1989) 147.

² Para uma leitura complementar a propósito desta questão, cf., por exemplo, de J. P. Houston, o capítulo “Death, Renewal and Redemption in Apollinaire, Montale, Lorca, Yeats and Rilke”, da obra *French Symbolism and the Modernist Movement*. Vf., sobretudo, de Coleen Jaurrette, *The Sensual Philosophy. Joyce and the Aesthetics of Mysticism* (1997) 8, 9, 25, em que a autora estabelece uma comparação entre os escritos do místico S: João da Cruz, esp. “La Noche Obscura del Alma”, e o tratamento exemplar conferido por Joyce à noite: segundo a autora, S. João representa os ideais da tradição mística medieval, da procura nocturna por Deus como um abandono cognitivo, contribuindo, desta feita, para a exegese da natureza da noite e do papel da mente no erotismo da aproximação a Deus. “La Noche Obscura del Alma”. A imagem da crucificação e os desenhos da ascensão que acompanham o poema, colocam S. João da Cruz, aos olhos de Joyce, como a figura contemplativa ideal, na qual a sexualidade, o sentido estético e o potencial para uma epistemologia reordenada, convergem.

³ A autora estuda em detalhe a imagética angelical em “The Dead”, concluindo que, apesar de nem sempre o fazer de modo consistente, Joyce quis estabelecer um paralelo entre Gabriel e o arcanjo benevolente de Deus, e entre Michael e o anjo que representa a austeridade deífica (17-31).

⁴ Vf. Brandabur, 124; cf. também, sugerido pelo mesmo autor, James R. Baker, “Ibsen, Joyce and the Living Dead”, in *A James Joyce Miscellany*, ed. by Marvin Magalaner (Carbondale, 1962) 19-32.

⁵ Richard Ellmann, “The Backgrounds of ‘The Dead’”, in *James Joyce ‘Dubliners’ and ‘A Portrait of the Artist as a Young Man’*, ed. by Morris Beja (1973) 181.

⁶ In Diana Hirsch (1969) 38-39.

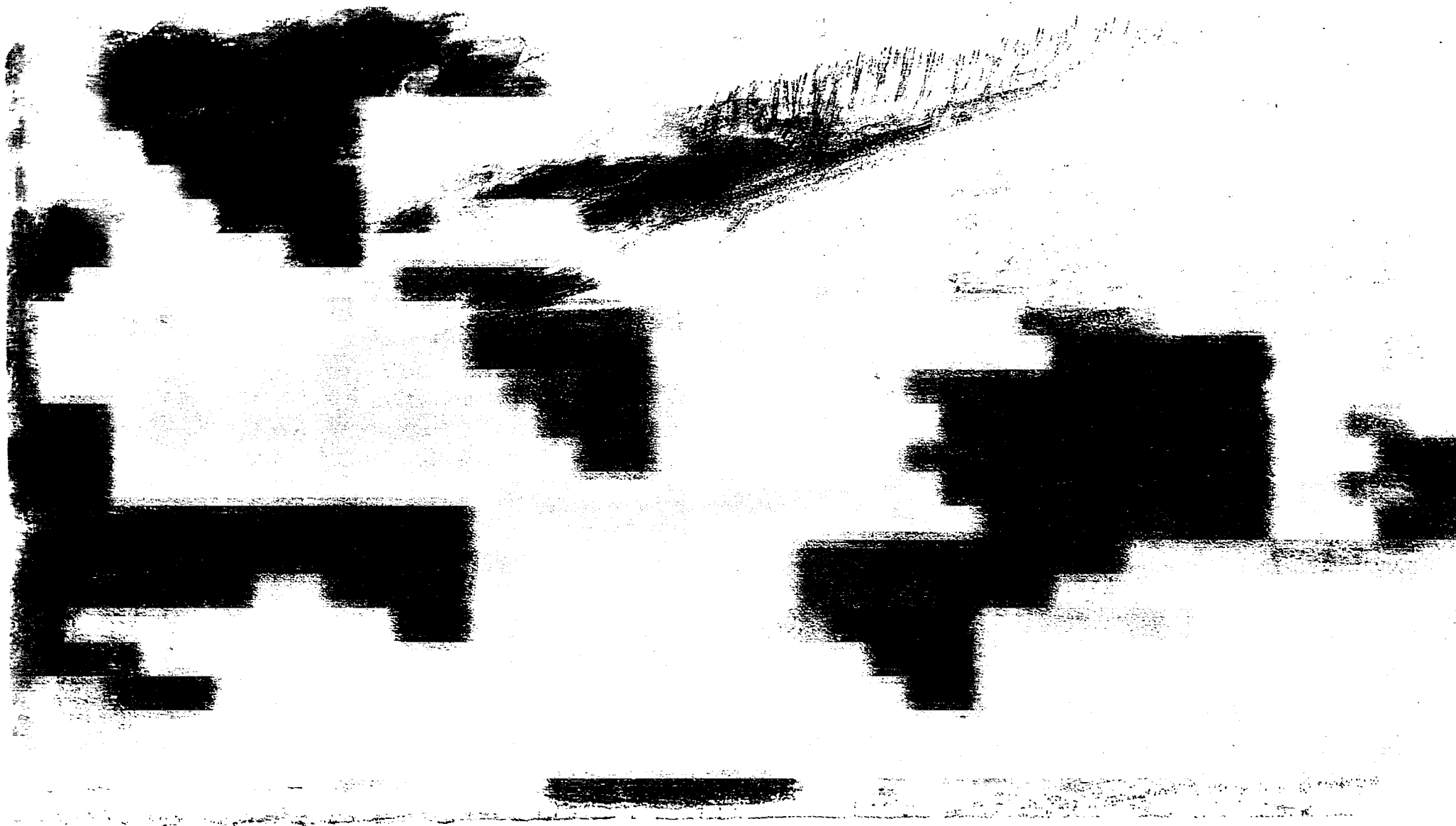
⁷ Vf. esp. Michael Bockemuhl (1993) e Diana Hirsch (1969). Como leitura complementar a propósito da análise pictórica deste quadro e motivações pessoais subjacentes (do autor), vf. Mike Giuliano, *Waves of the Future e Shipwreck Imagery* (disponível online) e o cap. sobre Turner do volume *Vidas de Grandes Pintores*, Henry Thomas e Dana Lee Thomas, eds., 201-220.

⁸ Vf. Michael Bockemuhl (1993).

- Reflexão Final: págs 116-124

¹ Vf. esp. cap. 2, “Representation in a Postcolonial Symbolic”, 31-73.

GRAVURAS



The Sun Setting among dark Clouds – 1826 (aguarela) – Londres, Tate Gal



Crossing the Brook.

1815 (óleo sobre tela) – Londres, Tate Gallery



Snow Storm – Steam Boat off a Harbour's Mouth making Signal in Shallow Water, and going by the Lead. The Author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich, 1842 (óleo sobre tela) – Londres, Tata Gallery.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GERAL:

ANÁLISE LITERÁRIA/SEMIÓTICA/CRÍTICA DE ARTE

- ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York: Norton, 1958.
- AGUIAR E SILVA, Victor. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.
- ALTHUSSER, Louis. *Positions (1964-1975)*. Paris: Éditions Sociales, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Critica de Arte*. Lisboa: Editorial estampa, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. 1954. Berkeley: University of California Press, 1974.
- _____. *Toward a Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- _____. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- BACHELARD, Gaston. *La Psychanalyse du Feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- _____. *L'Eau et les Rêves: Essai sur L'imagination de Matière*. Paris: Corti, 1947.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BLOOM, Harold, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman and J. Hillis Miller. *Deconstruction & Criticism*. New York: The Seabury Press, 1979.
- BOSANQUET, Bernard. *A History of Aesthetic*. London: Allen & Unwin Ltd (rp.), 1934.
- CHEVALIER, Jean, e Alain Gheerbrant. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1982.
- COSGROVE, Denis. *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures Antropologiques de L'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- ECO, Umberto. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio*. Lisboa: Difel, 1985.
- ELLIOTT, Anthony, ed. *The Blackwell Reader in Contemporary Social Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- ELLMANN, Maud. *Psychoanalytic Literary Criticism*. London: Longman, 1994.

- EVRIGHT, D. J. and Ernst de Chickera, eds. *English Critical Texts. 16th to 20th Century*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus. L'invention du Goût à L'âge Démocratique*. Paris: Grasset, 1990.
- FOCILLON, Henri. *Vie des Formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.
- FREUD, Sigmund. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Angela Richards, ed. England: Penguin Books, 1974.
- FURBANK, P.N. *Reflections on the Word "Image"*. London: Secker & Warburg, 1970.
- GENETTE, Gérard. *L'oeuvre de L'art. Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil, 1994.
- HOGG, J. *Psicologia y Artes Visuales*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- HUNT, John Dixon. *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts*. London: Studio Vista Publishers, 1971.
- JR, William K. Winsatt, and Cleanth Brocks, eds. *Literary Criticism: A Short History*. U.S.A.: Vintage Books, 1957.
- JUNG, C. G. *Psicologia y Religión*. Ilse T. M. de Brugger, trad. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1972.
- KAYSER, Wolfgan. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- KLARER, Mário. *An Introduction to Literary Studies*. London: Routledge, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Révolution du Langage Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- _____. *Semiótica do Romance*. Lisboa: Arcádia, 1977.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *Le Séminaire*. Jacques-Alain Miller, ed. Paris: Seuil, 1973.
- MATEJKA, Ladislav, and Irwin R. Titunik, eds. *Semiotics of Art*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1976.
- MELLARD, James M. *Using Lacan. Reading Fiction*. Chicago: University of Illinois Press, 1991.
- MENDES, João. *Estética Literária*. Lisboa: Verbo, 1982.
- MILLER, J. Hillis. *Victorian Subjects*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica de Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*. Transl. by R. J. Hollingdale.

London: Penguin Books, 1961.

PARLEJ, Piotr. *The Romantic Theory of the Novel. Genre and Reflection in Cervantes, Melville, Flaubert, Joyce and Kafka*. Baton Rouge: Louisiana University Press, 1997.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. London: Oxford University Press, 1933.

REIS, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Almedina, 1981.

RICOEUR, Paul. *De L'interprétation: Essai sur Freud*. Paris : Seuil, 1965.

RORTY, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. New Jersey: Princeton University Press, 1979.

ROSTON, Murray. *Modernist Patterns in Literature and the Visual Arts*. London: MacMillan, 2000.

SCHEFER, Jean louis. *Scénographie d'un Tableau*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

SCHWARZ, Daniel. *Reconfiguring Modernism – Explorations in the Relationship Between Modern Art and Modern Literature*. New York: St. Martin's Press, 1997.

STEINER, Wendy. *The Colours of Rhetoric*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.

TRABANT, Jurgen. *Elementos de Semiótica*. Lisboa: Presença, 1976.

VARGA, A. Kibédi. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Presença, 1981.

VERDIGLIONE, Armando. *Psychanalyse et Sémiotique*. Paris: Union Générale D'Éditions, 1975.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. London: The Hogarth Press, 1968.

JAMES JOYCE

ATTRIDGE, Derek. *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. *Joyce Effects on Language, Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

AUBERT, Jacques. *The Aesthetics of James Joyce*. London: The John Hopkins University Press, 1973.

BEJA, Morris, ed. *James Joyce: 'Dubliners' and 'A Portrait of the Artist as a Young Man'. A Selection of Critical Essays*. London: MacMillan, 1973.

BENSTOCK, Bernard. *Narrative Con/texts in Dubliners*. London: MacMillan Press,

1994.

BLADES, John. *How to Study James Joyce*. London: MacMillan Press, Ltd, 1996.

BLAMIRE, Harry. *Studying James Joyce*. Essex: Longman York Press, 1987.

BOLT, Sydney. *A Preface to James Joyce*. U.K.: Longman Group, 1981.

BRANDABUR, Edward. *A Scrupulous Meanness. A Study of James Joyce's Early Work*. U.S.A: University of Illinois Press, 1971.

BURGESS, Anthony. *Here Comes Everybody. An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. London: Faber and Faber, 1965.

CAGE, John. *Empty Words – Writings 73-78*. UK: Robert Machehose & Co. Ltd, 1974.

CARDOSO, Abílio Hernandez. *De Ítaca a Dublin. Ulysses ou a Odisseia da Palavra*. Coimbra: 1991.

CASAL, M. Teresa Correia. “*Lame and Useless Words*”: ler ‘*The Dead*’, reler ‘*Dubliners*’. Ed. de autor, 1994.

CHACE, William, ed. *Joyce. A Collection of Critical Essays*. Usa: Prentice-Hall Inc., 1974.

CHENG, Vincent J. *Joyce, Race and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CHENG, Vincent J., Kimberley J. Devlin and Margot Norris. *Joycean Cultures / Culturing Joyces*. Newark: University of Delaware Press, 1998.

COLUM, Mary and Padraic. *Our Friend James Joyce*. London: Chatto & Windus, 1955.

CURRAN, C. P. *James Joyce Remembered*. London: Oxford University Press, 1968.

DETTMAR, Kevin J. H. *The Illicit Joyce of Postmodernism. Reading against the Grain*. USA: Wisconsin University Press, 1996.

ELLMANN, Richard. *Four Dubliners*. London: Hamish Hamilton, 1982.

_____. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

_____. *Selected Letters of James Joyce*. New York: The Viking Press, 1976.

GARRETT, Peter K. *Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce: Studies in Changing Fictional Mode*. New Haven. Yale University Press, 1969.

GIFFORD, Don. *Joyce Annotated: Notes to ‘Dubliners’ and ‘A Portrait of the Artist as a Young Man’*. Berkeley: University California Press, 1982.

GILBERT, Stuart, and Richard Ellmann, eds. *Letters of James Joyce*. London: Faber and Faber, 1957-1971.

GODFREY, Michael J. *The Sisters*. 10 January 1992. Online. Internet. Janeiro 2004.

Disponível em: www.joycean.org.

_____. *The Dead*. 10 January 1992. Online. Internet. Janeiro 2004.

Disponível em: www.joycean.org.

GROSS, John. *James Joyce*. London. Evans Brothers, 1975.

JACKSON, Tony E. *The Subject of Modernism. Narrative Alterations in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf, and Joyce*. Michigan: the University of Michigan Press, 1994.

JAURRETCHE, Colleen. *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*. Madison: University of Wisconsin press, 1997.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. London: Penguin Books, 1996.

_____. *Dubliners*. 1914. London: Penguin Books, 1996.

_____. *Stephen Hero*. John Slocum and Herbert Cahoon, eds. New York: New Directions, 1963.

_____. *Ulysses*. 1922. London: Penguin Books, 1992.

KENNER, Hugh. *Dublin's Joyce*. London: Chatto & Windus, 1955.

_____. *Joyce's Voices. A Quantum Book*. Berkeley: University of California Press, 1978.

KERSHNER, R. B. *Joyce, Bakhtin and Popular Literature. Chronicles of Disorder*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1989.

KRAMER, Susan. *Triangular Structure in James Joyce's 'Dubliners'*. 16 October 1996. Online. Internet. Janeiro 2004. Disponível em www.modjournal.brown.edu/Sullivan/critical.

_____. *The Theme of Paralysis in the Epiphanies of the Stories of Childhood in James Joyce's 'Dubliners'*. 16 October 1996. Online. Internet. Janeiro 2004. Disponível em: www.modjournal.brown.edu/sullivan/critical.

LEONARD, Gary M. *Reading 'Dubliners' Again: a Lacanian Perspective*. New York: Syracuse University Press, 1993.

LERNOUT, Geert. *Joyce as a Reader*. Lecture given at the 1996 James Joyce Summer School, Dublin. Online. Internet. Janeiro 2004. Disponível em: www.antwerpjamesjoycecenter.com/articles.

LEVITT, Morton P. *James Joyce and Modernism. Beyond Dublin*. New York: The Edwin Mellen Press, 2000.

MAGALANER, Marvin. "Dubliners". *Joyce: the Man, the Work, the Reputation*.

Online. Internet. Disponível em: www.questia.com.

MAHAFFEY, Vicki. *Reauthorizing Joyce*. Cambridge: University Presses of Florida, 1995.

_____. *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce and the Irish Experience*. New York: Oxford University Press, 1998.

MAJALUT, Joseph. *James Joyce*. Paris: Éditions Universitaires, 1963.

MACCABE, Francis. *James Joyce and the Revolution of the Word*. U.K.: MacMillan, 1979.

PARIS, Jean. *James Joyce*. Lisboa: Circulo de Leitores, 1998.

POWER, Mary, and Ulrich Schneider, eds. *European Joyce Studies: New Perspectives on 'Dubliners'*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1997.

REYNOLDS, Mary. *James Joyce. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.

RIX, Walter T. "James Joyce's 'The Dead': The Symbolist Inspiration and its Narrative Reflection". In: Allen, Michael, Wilcox, Angela, eds. *Critical Approaches to Anglo-Irish Literature*. Buckingham: Colin Smythe, 1989.

ROUGHLEY, Alan. *James Joyce and Critical Theory. An Introduction*. UK: Harvester Wheatsheaf, 1991.

SPURR, David. *Joyce and the Scene of Modernity*. Gainesville: University Press of California, 2002.

STRONG, L.A.G. *The Sacred River. An Approach to James Joyce*. London: Methuen & Co. Ltd, 1949.

VALENTE, Francesca. *Joyce's 'Dubliners' as Epiphanies*. Online. Internet. Janeiro 2004. Disponível em: www.joyceanorg.

VAN BOHEEMAN-SAAF, Christine. *Joyce, Derrida, Lacan and the Trauma of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WALSH, Kevin. *Faith and Reason in James Joyce's 'Dubliners'*. December 12, 2002. Online. Internet. Janeiro 2004. Disponível em: www.modjourn.brown.edu/sullivan/critical.

WALZ, Florence L. "Gabriel and Michael: The Conclusion of 'The Dead'". *James Joyce Quarterly*, Fall (1966): 17: 31. Online. Internet. Janeiro 2004.

WATSON, G. J. 1979. *Irish Identity and the Literary Revival. Synge, Yeats, Joyce and O'Casey*. U.S.A.: The Catholic University of America Press, 1994.

YEE, Cordell D. K. *The Word According to James Joyce. Reconstructing Representation*. London: Associated University Press, 1997.

J. M. W. TURNER

ASH, Russel. *Victorian Masters and their Art*. U.K.: Pavilion Books, 1999.

BOCKEMUHL, Michael. *Turner*. Koln: Taschen Verlag, 1993.

BROWN, David Blaney. *Turner in the Tate Collection*. London: Tate, 2002.

EINZBURG, Sílvia. *Turner*. Paris: Éditions du Montparnasse, 1990.

FERNANDES, Maria João. "Turner e o Esplendor do Espaço". JL, Lisboa, 1983.

GAGE, John. *J.M. W Turner: "A Wonderful Range of Mind"*. Yale University Press, 1987.

GIULIANO, Mike. *Waves of the Future. Celebrating the Realist who went against the Tide*. 20th Febr. 2000. Online. Internet. Janeiro 2004.

Disponível em: www.citypaperonline.com/arts/story.

_____. *Shipwreck Imagery*. Online. Internet. Janeiro 2004. Disponível em: www.citypaperonline.com/arts/story.

HERMANN, Luke, and Colin Harrison. *J. M. W. Turner: Watercolours, Drawings and Paintings*. Ashmolean Handbooks, 2000.

HILL, David. *Turner on the Thames*. Yale University, 1993.

HIRSCH, Diane, ed. *The world of Turner, 1775-1851*. Nederland: Time-Life International, 1969.

LE GONCOURT, Edmond. *Turner*. Paris: Éditions Cercle d'art, 1996.

LEMAITRE, Henri. *Le Paysage Anglais a L'aquarelle*. Paris: Bordas, 1955.

MAJOUX, Jean-Jacques. *La Peinture Anglaise*. Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1988.

MITCHELL, W. Y. T. *Landscape and Power*. Chicago; University of Chicago Press, 1994.

MOSER, Fernando Mello. *Turner e o Mundo do Romantismo*. Lisboa, 1973.

O Mar e a Luz. Aguarelas de Turner na Colecção da Tate. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

SELZ, Jean. *Turner*. Paris: Éditions Flammarion, 1983.

SHANES, Eric. *Turner*. Lisboa : Estampa, 1990.

_____. *Turner's Human Landscapes*. London : Heinemann, 1990.

_____. *Turner. The Great Watercolours*. Royal Academy books, 2000.

- SOTO, Victoria. *Dicionário de Pintura. Século XIX*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- THOMAS, Henry e Dana Lee Thomas, eds. *Vidas de Grandes Pintores*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- TOWNSEND, Joyce. *Turner's Painting Techniques*. London: Tate Gallery Publishers, 1993.
- VENNING, Barry. *Turner*. London: Phaidon, 2003.
- WALLACE, Robert K. *Melville and Turner: Spheres of Love and Fright*. U.S.A.: The University of Georgia Press, 1992.
- WHELCHER, Harriet, ed. *John Ruskin and the Victorian Eye*. New York: Abrams / Phoenix Art Museum, 1993.
- WILTON, Andrew. *Turner in His Time*. London: Thames & Hudson, 1987.