UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

RODRIGO MOREIRA PINTO

A TONALIDADE EM SUSPENSÃO: A MÚSICA EM *DUBLINERS* DE JAMES JOYCE

Exemplar Corrigido

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

RODRIGO MOREIRA PINTO

A TONALIDADE EM SUSPENSÃO: A MÚSICA EM *DUBLINERS* DE JAMES JOYCE

RODRIGO MOREIRA PINTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra

De acordo: _____

Exemplar Corrigido

São Paulo

2016

Nome: PINTO, Rodrigo Moreira
Título: A tonalidade em suspensão: a música em *Dubliners* de James Joyce

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr.:_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.:_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.:_____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Universidade de São Paulo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por me conceder a bolsa de mestrado.

Às professoras que compuseram as bancas de qualificação: Profa. Dra. Munira Mutran e Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos.

À Profa. Dra. Laura Patrícia Zuntini de Izarra pela orientação e por ter acreditado em meu potencial como pesquisador.

Aos amigos Marcello Salvaggio, Julio Macedo e Raimundo Expedito dos Santos Sousa, pela leitura dedicada da minha dissertação, pelas sugestões e pela revisão.

Aos meus pais, Maria e José, por tudo o que fizeram por mim até hoje.

RESUMO

Mediante levantamento da fortuna crítica e da leitura atenta da obra de Joyce, este trabalho investiga os empregos da música em *Dubliners*, tanto no âmbito da forma quanto no conteúdo. Quanto aos usos formais, destacam-se estratégias comuns à poesia, como assonâncias, aliterações, ritmos, métricas, onomatopeias, além de elementos estruturais mais complexos, próprios da linguagem musical, como *leitmotiv*, contraponto, tema e variação. A dissolução da causalidade e a maneira diversa de lidar com a tensão para a construção do enredo se assemelham a alguns recursos musicais aplicados pelos modernistas que produziram o gradativo desmantelamento do sistema tonal. Quanto aos usos musicais que atuam diretamente no conteúdo, destacam-se as alusões a obras musicais e tem papel decisivo para a construção da atmosfera, caracterização de personagens, e desenvolvimento do enredo. A hipótese do trabalho é que a utilização de elementos musicais na literatura está atrelada diretamente às recorrências temáticas da morte, da paralisia, do contexto histórico irlandês, do amor, da sexualidade e da cultura celta. A aproximação entre música e literatura é em *Dubliners* seminal e Joyce a desenvolverá amplamente de forma experimental nas obras posteriores, principalmente em *Ulysses* e em *Finnegans Wake*, nas quais as transformações de elementos musicais intersectam com a palavra.

Palavras Chaves: James Joyce, música, Irlanda, morte, paralisia, sexualidade.

ABSTRACT

Through a survey of the critical fortune and the close reading of James Joyce's work, this research investigates the employment of music in *Dubliners*, both in form and in content. Concerning the formal uses, some strategies common to poetry stand out, such as assonances, alliteration, rhythm, metric, onomatopoeia, apart from more complex structural elements, inherent of musical language, such as leitmotiv, counterpoint, as well as theme and variation. The dissolution of causality and the distinct manner to deal with tension, aiming the building of the plot, resembles some musical resources used by the modernists that produced the gradual dismantling of the tonal system. Concerning the musical uses that act directly on the content, the allusions to musical pieces stand out and play a decisive role in building the atmosphere, constructing characters, and developing the plot. The hypothesis of this study is that the use of musical elements in Joyce's text is directly connected with the thematic recurrences of death, paralysis, Irish historical context, love, sexuality, and Celtic culture. The rapprochement between music and literature is seminal in *Dubliners* and Joyce is going to largely develop it in later works, in which the transformation of musical elements intersect with the words.

Keywords: James Joyce, death, music, paralysis, sexuality.

Sumário

Introdução – James Joyce e a Música 8
Capítulo I - A música como forma em *Dubliners* 22
Estratégias comuns à poesia 22
Contraponto 28
Tensão e Tonalidade. 29
Capítulo II - A música como conteúdo em *Dubliners*. 43
Desenvolvendo enredo através da música 44
Caracterizando personagem através da música 51
Edificando atmosfera através da música 54
Ecos do nacionalismo 59
Capítulo III - A cena na escada em *"The Dead"* 69
Conclusão 90
Apêndice – Letras das Músicas 92
Bibliografia 98

Introdução – James Joyce e a Música

A música tem um grande papel nas obras e na vida de James Joyce. O autor irlandês tinha um considerável talento musical que exprimia através do piano e do violão, embora fosse o canto a sua expressão favorita e na qual obteve mais êxito. Sua musicalidade o fez considerar seguir uma carreira profissional, e é a raiz de sua forte adoção da música como uma das maiores forças motrizes de sua ficção. A música é frequentemente encontrada em seu trabalho em forma de alusões ou citações de trechos de peças musicais, como também através de recursos que procuram enfatizar traços musicais na linguagem verbal, como assonâncias, consonâncias, aliterações, onomatopeias, pausas expressivas, ritmos, métricas, rimas (estratégias comuns à poesia), além de elementos estruturais mais complexos, próprios da linguagem musical, como tema e variação, contraponto, *leitmotiv*, entre outros. O avanço das experimentações formais que o gênio modernista logrou ao longo de sua carreira traça uma trajetória na qual é possível formular a hipótese de que há uma gradativa aproximação entre a literatura e a música, culminando em *Finnegans Wake*, um romance que muitos críticos consideram não apenas uma das maiores explorações dos limites formais do gênero romanesco, como também a maior realização musical na literatura. Uma vez que a aproximação entre música e literatura, principalmente no âmbito formal, é amplamente estudada nas obras derradeiras, nos perguntamos como se configuraria o uso que Joyce faz da música em sua coletânea de contos *Dubliners*, considerada o primeiro grande trabalho do mestre irlandês, e em qual medida ela se torna seminal em relação às transformações desses elementos musicais quanto a sua intersecção com a palavra.

James Joyce nasceu em uma família de músicos amadores, e herdou uma boa voz de tenor de seu pai, John Stanislaus Joyce. Aos seis anos, cantou em um concerto com seus pais, e por volta do início da adolescência estava lendo partituras de óperas e cantando árias em uma companhia musical. Joyce estudou canto não apenas durante a juventude em Dublin, mas também em sua estadia em Trieste, e muitos professores o encorajaram a seguir uma carreira musical profissionalmente. Segundo Richard Ellmann (1959, p.151-152), em 1904, no concurso de tenores *Feis Ceoil* (Festival de Música, em

irlandês, mas que era popularmente chamado de “fish coil”), Joyce cantou elegantemente as peças ‘No Chastening’, de *The Prodigal Son,* de Sullivan, e ‘A Long Farewell’, uma ária irlandesa com arranjo de A. Moffat. O juiz do concurso, Professor Luigi Denza, da London Academy of Music, pretendia dar a medalha de ouro a Joyce. Contudo, devido ao fato de Joyce ter falhado em cantar uma peça simples com leitura à primeira vista e ter abandonado o palco, as regras não permitiam que o juiz premiasse o candidato com outra coisa que não fosse uma mera menção honrosa. No entanto, como o segundo colocado foi desclassificado, Joyce recebeu a medalha de bronze.

Além do bom desempenho nesse concurso, incluem-se, entre os momentos de destaque de sua trajetória como cantor, a aparição num concerto com John McCormack no mesmo ano e, em 1909, uma performance em Trieste do memorável quinteto de *Die Meistersinger* de Wagner; uma empreitada razoavelmente sofisticada para um músico amador. (MARTIN, 2009, p. 277).

Vivendo em cidades com vigorosas tradições musicais e teatrais, Joyce e sua família frequentavam com relativa assiduidade esses ambientes. Os gostos musicais de Joyce sempre orbitaram em torno não só da ópera, mas também da canção irlandesa e da música litúrgica. Há poucas evidências, contudo, de que Joyce compartilhava o mesmo entusiasmo pela música de câmera ou pela orquestral (ibidem, p. 277). Apesar de o canto ser a expressão favorita de sua musicalidade (e isso se reflete na abundância de referências a canções e cantores em sua obra), Joyce também era capaz de executar instrumentos como o violão e o piano e, durante a graduação, musicou dois poemas de James Clarence Mangan (ELLMANN, p. 94). A intensa experiência pessoal com a música lhe proporcionou a familiaridade e o necessário conhecimento técnico dessa arte para que pudesse fazer uma apropriação dessa linguagem com considerável competência em sua ficção. Além disso, é possível detectar uma herança simbolista quanto à aproximação dessas duas linguagens distintas.

Os simbolistas terminaram o que os românticos iniciaram. (WILSON, 1943, p.13 apud OLIVEIRA, 2003, p. 20). Segundo Solange Ribeiro de Oliveira (idem, p.19), “o florescimento do romantismo e do simbolismo destaca momentos cruciais para o entrelaçamento de literatura e música, evidente no interesse dos românticos pelas relações entre as artes em geral”. Oliveira (ibidem, p. 20) também pontua que

“sinestesia” era a palavra de ordem para muitos desses artistas e intelectuais que viveram no século XIX. A razão disso pode ser o difundido conceito de arquitetura como “música congelada” usado por Goethe e por Schelling. Termos como “pintura tonal”, “orquestração de cores”, “música verbal” e “planos sonoros” abundaram entre artistas e intelectuais visando à eliminação dos limites entre as artes visuais, música e poesia (ibid. p.20). A *Gesamkunstwerk* wagneriana, a criação de uma obra de arte total, que englobasse a performance teatral, a música, a literatura e as artes visuais, é um ambicioso projeto consoante a esse interesse romântico. Embora a literatura, enquanto expressão estética, possa ser influenciada por diversas formas de linguagem artística, podemos supor uma afinidade mais imediata entre literatura e música, uma vez que o objeto literário é passível de ser compreendido como algo formado a partir do mesmo material básico que a música, isto é, o som[1]. Se, por um lado, a pintura se manifesta na dimensão espacial, por outro, tanto a música quanto a literatura têm o tempo como a dimensão na qual se desenvolvem. É na dimensão temporal que elementos como ritmo e métrica, comum a essas duas artes, podem se realizar. Oliveira (ibidem p. 22) afirma que a proposta simbolista enfatiza aquilo que sempre esteve presente na poesia de todos os tempos: a exploração de recursos fônicos e acústicos. Através de imagens sonoras como assonância, aliteração, rima, *enjambement*, entre outras, os poetas simbolistas procuraram não apenas livrar a lírica da tirania do verso alexandrino como também encontrar um estrato acústico que, em sua expressividade, pudesse melhor comportar a carga semântica do projeto poético.

Alguns desses recursos explorados à exaustão na poesia simbolista podem ser facilmente detectados na prosa madura de James Joyce. Em *Ulysses*, por exemplo, no capítulo primeiro, “*Telemachus”*, imediatamente antes de sair de cena, deixando Stephen isolado na plataforma de tiro da torre Martello, Buck Mulligan tem uma

[1] Segundo o dicionário Aulete, o termo “verbivocovisual” foi cunhado por James Joyce. Este termo foi empregado pelos poetas concretistas para referir-se à apresentação de um poema em que o texto é organizado segundo os aspectos gráficos e fonéticos das palavras, integrando as dimensões verbais, visuais e sonoras que a poesia concreta manipula. Ainda que Joyce não se utilizasse da disposição gráfica do texto literário na página, como mais tarde os concretistas fariam de modo bastante característico, sua obra, evidentemente, não exclui a visualidade, trabalhada, entretanto, de um modo distinto. A visualidade em Joyce é mais eloquente no âmbito do significado e, como analisado no capítulo primeiro dessa dissertação, terá papel fundamental, junto com impressões sensoriais e sonoras, para construir a atmosfera sinestésica do parágrafo de abertura de *“Two Gallants”*. http://www.aulete.com.br/verbivocovisual

conversa áspera com o poeta na qual algumas colocações suas despertarão em Stephen memórias de sua falecida mãe, Mary Dedalus. Antes das recordações, contudo, no seguinte parágrafo destacado a seguir, emergem, em discurso indireto livre, as impressões do poeta ao observar o mar no entorno da torre, preparando o leitor para adentrar em sua subjetividade:

> Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide. (p.9)

A repetição de palavras e sons consonantais e vocálicos, além da regularidade da acentuação em alguns grupos de palavras, o que garante ritmo e métrica, são traços que aproximam a prosa da poesia e que lhe atribuem musicalidade. Além desses recursos, o trecho destacado também faz uso de construções de imagens que remetem ao simbólico. Uma delas, inclusive, é construída justamente a partir de um elemento musical: uma mão tangendo uma harpa. Dentre os ritmos construídos no trecho acima, sobressai a sequência de quatro jambos em "the twining stresses, two by two", que também apresenta a repetição das sonoridades /tu:/, ou sua variação /tw/, em três das quatro sílabas tônicas. A semiconsoante /w/ também se faz recorrente nas sílabas acentuadas da passagem "Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide"; e o final dessa frase, "dim tide", é uma variação das últimas palavras de uma frase anterior "dim sea". A alternação de vogais em "wavewhite wedded words", respectivamente /eɪ/, /aɪ/, /ɛ/, /ɪ/ e /ɜːr/ proporciona a fluência da frase contrastando com a reafirmação insistente da semiconsoante /w/. É importante ressaltar que o tom dessa passagem, que apresenta traços líricos, destoa da linguagem regular desse capítulo, salientando esse momento de introversão sensível que antecede a emersão das memórias da falecida mãe de Stephen.

A aproximação entre as linguagens literária e musical não se dá somente através dessas estratégias muito utilizadas na poesia simbolista. Há apropriações de estruturas e recursos específicos da música para a composição do texto. Timothy Martin (2009,

p.279) escreve que *Ulysses* como um todo é comumente descrito como um exemplo de sonata forma; que a polissemia de *Finnegans Wake* assemelha-se ao contraponto musical; e que a alternância entre os modos narrativo e lírico em *"Cyclops"* é comparado ao recitativo e à ária. Essas analogias, todavia, não são consensuais e difundidas entre os críticos como é o uso da estrutura de *fuga per canonem* para a escrita do capítulo *"Sirens"*, como argumentado por William York Tindall, que identifica cinco vozes distintas e que são esboçadas na abertura do capítulo (KIBERD, 1992, p.1045). Declan Kiberd (ibid., p.1045) pontua que o capítulo inteiro é organizado em torno de um grupo de canções interligadas e dos pensamentos que elas desencadeiam na mente de Bloom. A gramática é frequentemente modificada ou abandonada para assegurar efeitos musicais, para os quais Joyce intentava com obstinação encontrar equivalentes verbais. Especialistas (ibid., p.1045) apontaram diversos exemplos no capítulo: para o efeito *staccato*, podemos citar 'Will? You? I. Want. You'; para o de quinta justa – um acorde com apenas a tônica e a dominante, excluindo a terça –, a condensação de 'Bloom stood up' em 'Blmstup'; para a *fermata,* a prolongação do som final em 'endlessnessnessness'; e para o trinado, podemos destacar 'wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair un combd:'d', que finaliza com uma resolução. Talvez o efeito mais interessante, de acordo com Declan Kiberd (idem, p.1043), seja o *martellato* para capturar a ciência de Bloom acerca do que irá suceder em sua casa nesta tarde ao avistar Blazes Boylan deixando o Ormand Hotel para se encontrar com Molly Bloom: 'did he knock Paul de Kock?' O efeito de martelação se dá não somente pela repetição dos sons em "knock" e "Kock", que são sucessivamente as tônicas dos dois anapestos que constituem a frase, mas também pela alusão de Blazes batendo à porta da casa de Bloom, além da sugestão implícita dos movimentos sexuais condensados nessa construção.

Esse uso consciencioso da evocação que um efeito musical provoca adicionado ao conteúdo da frase pode ser observado facilmente na maioria dos casos, como acontece com a *fermata* que prolonga o sentido de infinitude em 'endlessnessnessness', enfatizando o morfema substantivador do adjetivo 'endless', de maneira que sugere uma permanência; ou, ainda, a ondulação do cabelo despenteado ao usar um trinado que, ao variar as vogais, sugere a irregularidade das ondulações em 'wavyavyeavyheavyeavyevyevy hair un combd:'d'.

Sem embargo, ainda que sejam admiráveis essas realizações de Joyce, a principal impressão deixada para o leitor é que palavras nunca atingirão uma condição plena de música (KIBERD, 1992, p.1045). Tais figuras mostradas acima podem evocar para alguns leitores o efeito desejado, mas ninguém familiarizado com música considerá-los-ia como equivalentes; tampouco pode-se experienciar esse episódio como uma fuga (MARTIN, 2009, p. 282). Alguns leitores podem discordar de algumas soluções verbais para certas figuras musicais. Por exemplo, a *fermata*, para alguns leitores, poderia soar mais próxima de algo como *'endlessneeeeeeeeeeeess', enquanto a repetição de 'ness' pode evocar mais uma nota sendo repetidamente tocada, ao invés de uma nota que foi segurada, tal como uma *fermata* requer. Para Tymothy Martin (ibid., p.282), "Joyce's achievement in 'Sirens' was less to make writing musical than to exploit musical awareness, analogy and allusion in order to foreground the properties that music and language share."

De fato, Jean-Michel Rabaté, por exemplo, pontua que a retórica clássica descreve as "figuras musicais" de *"Sirens"* melhor do que a musicologia faz (apud MARTIN, 2009, p. 283). Para Kiberd, (1992, p.1045), todavia, a condição de música não é alcançada pelas palavras pois essas estão carregadas com camadas de múltiplos sentidos.

Joyce estava ciente de que a música se diferencia da linguagem verbal por não apresentar o elemento referencial. Richard Ellmann (1959, p.703) escreve que, certa vez, Terence White Gervais perguntou a Joyce se *Finnegans Wake* era uma fusão entre literatura e música, e Joyce respondeu categoricamente: "No, it's pure music", ao que Gervais interpela: "But are there not levels of meaning to be explored?" e Joyce mais uma vez responde: "No, no. It's meant to make you laugh."; "I am only an Irish clown, a great joker at the universe." disse Joyce em uma outra oportunidade a Jacques Mercanton (ibid., p. 703). Evidentemente, camadas de sentido e o riso não são mutuamente excludentes, muito pelo contrário, o riso pode ser uma maneira muito eficaz para revelar verdades e pode advir justamente da sobreposição de significadores. Tanto *Ulysses* quanto *Finnegans Wake* são tidos por seus entusiastas como livros profundamente bem-humorados. No caso da obra derradeira, esse traço é condizente com seu caráter dionisíaco, revelado principalmente por seus aspectos noturnos e

oníricos. E, apesar de o riso não ser imprescindível para o seguinte fim, está atrelada à aproximação da linguagem aos sonhos a principal razão para se pensar que *Finnegans Wake* é música: o distanciamento da referencialidade da palavra.

É devido à referencialidade que tanto a pintura quanto a palavra conseguem descrever e representar o mundo de uma maneira mais direta e figurativa. No caso da pintura, a partir do impressionismo, um interesse em retratar não a realidade concreta, mas certas impressões, foi abrindo um caminho que desvinculou essa linguagem de uma representação mimética ou fotográfica, procurando maneiras mais expressivas e abstratas de utilizar linhas, cores e pinceladas. O equivalente desse recurso, no caso das palavras, seria subtrair-lhes os sentidos, esvaziando-as, deixando apenas a parte sonora, o que, por sua vez, poderia resumir a experiência a algo próximo ao contato com um idioma estrangeiro ininteligível. Esse foi o caminho que Joyce trilhou ao escrever *Finnegans Wake*, com a diferença de que, ao tornar estrangeiro o idioma inglês, o escritor se preocupou em mantê-lo inglês o suficiente para que alguma comunicação ainda fosse realizável. Joyce atuou justamente no cerne da declaração de Declan Kiberd (ibid., p.1045) sobre a impossibilidade de as palavras alcançarem a condição de música devido à carga semântica inerente à linguagem verbal. A música, diferentemente, por mais que se esforce, não consegue se ater, imediatamente, à referencialidade que as artes visuais e as palavras conseguem. Não é possível dizer que uma determinada combinação de notas, seja no âmbito melódico, rítmico ou harmônico, por exemplo, represente uma árvore. Todavia, com alguns suportes, como o título - um recurso verbal -, é possível sugerir a um ouvinte atento e imaginativo a percepção de certas impressões, como acontece na peça “Uirapuru”, de Heitor Villa-Lobos, na qual o tema principal na flauta, de fato, emula o canto da ave, e toda a orquestração, em determinados momentos, consegue causar a sensação de estar em plena floresta amazônica.

Na grande maioria dos casos, contudo, a música constitui uma linguagem na qual a forma e o conteúdo são indissociáveis, e, devido a esse caráter, Walter Pater criou sua famosíssima máxima de que “all art constantly aspires towards the condition of

music”[2]. E nisso reside o fundamento para que Joyce afirmasse que *Finnegans Wake* é pura música. O principal recurso utilizado por Joyce para se aproximar desse objetivo foi misturar a sua língua materna com diversos idiomas estrangeiros, afastando, desta forma, o sentido imediato das palavras ou expressões e enfatizando a sonoridade dos mesmos. Podemos citar, por exemplo, ‘Bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnska wntoohoohoordenenthurnuk’, palavra composta de diversas outras, oriundas de idiomas variados, referentes a “trovão”, a fim de representar o som da queda do homem. Esse procedimento transforma as palavras em uma onomatopeia, cujo som tenta evocar a violência da queda e o estrondo do trovão. É por essa razão que *Finnegans Wake* é um livro que deve ser lido em voz alta e, de preferência, com o sotaque irlandês. Quando realizado assim, muitos jogos de palavras de idiomas vários se evidenciam, mostrando a pluralidade semântica criada. Além disso, podemos notar outras estratégias associáveis às musicais, como *leitmotivs* e tema e variação. Por exemplo, a recorrência na apresentação da mãe Anna Livia Plurabelle com imagens de rios, uma vez que “Livia” se associa ao principal rio de Dublin, o Liffey; também sua filha, Issy, aparecer mais de uma vez como *nuvoletta*, pequena nuvem em italiano. Esses recursos podem ser de algum modo comparados ao *leitmotiv* musical. Há também uma espécie de *tema e variação* nas iniciais HCE, que sempre se atualizam quando o pai entra em cena, como, por exemplo, em Humprey Chimpden Earwicker, Here Comes Everybody, Howth Castle and Envrions, Haroun Childeric Eggeberth e Haveth Childers Everywhere.

É importante ressaltar que Joyce não foi o único[3] romancista durante o seu tempo a utilizar estrutura musical para compor um texto literário. Segundo Tymothy Martin (ibid., p.279), acredita-se que Thomas Mann construiu “Tonio Kröger” de acordo com os princípios da forma sonata; que Aldous Huxley, em “Point Counter Point”, realizou um enredo contrapontual; e que George Moore desenvolveu um estilo de narrativa imitando o distintivo *arioso* de Wagner.

---

[2] Essa máxima está presente no ensaio “The School of Giorgione”, em sua obra “The Renaissance: Studies in art and poetry”, que pode ser acessado no seguinte link: http://www.gutenberg.org/files/2398/2398-h/2398-h.htm

[3] O objetivo desta pesquisa, no entanto, antes que traçar paralelos entre os usos que Joyce fez da música em sua literatura e os que seus contemporâneos e antecessores - sejam eles irlandeses ou estrangeiros – realizaram, é contextualizá-los dentro de sua própria obra.

Além de uma aproximação, num nível formal, da linguagem verbal à musical, a música está principalmente evidente nas ficções de Joyce em seu conteúdo, através de alusões e referências a peças conhecidas, como também por meio de personagens que, de alguma maneira, vivenciam a música, por serem profissionais, amadores ou ainda ouvintes. Via de regra, a música contribui para a caracterização dos personagens, para a construção do enredo e também para a criação de atmosferas. A relação intertextual entre a ficção joyceana e as canções utilizadas amplia o espectro de possibilidades semânticas. Os principais tipos de músicas utilizados são a ópera, a música litúrgica, a música de salão, madrigais do século XVI, as canções de ninar, e as canções folclóricas irlandesas. Uma vez que a música figura como uma das principais forças motrizes de sua literatura, estudos relacionados à atuação dessa arte em sua ficção abundam e, de certa forma, parece ser uma fonte inesgotável. Zack Bowen (1974, p. 3) afirma que os estudiosos Hodgart e Worthington listaram em seus trabalhos mais de um milhar de canções nas obras de Joyce. O livro de Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, constitui hoje uma das principais referências para o estudo da música em Joyce, pois não se restringe a uma simples catalogação das alusões musicais, apresentando um pequeno estudo sobre elas, o que fornece ao leitor um material consistente, embora introdutório, sobre o tema.

A obra de Bowen contempla o período de produção que engloba os primeiros poemas de Joyce, passando por *Exiles*, *Dubliners*, *Stephen Hero*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* e detém-se ao chegar a *Ulysses;* não mencionando as alusões musicais que ocorrem em *Finnegans Wake*. Em sua introdução, Bowen (ibid., P. I) pontua que alusões musicais nas obras anteriores a *Ulysses* são em número muito menor do que em sua obra prima. De fato, ao percorrermos o livro de Bowen, encontraremos apenas duas citações de alusões contidas na poesia de Joyce; sendo uma "The Song of Solomon" em *Chamber Music* e a outra "Tutto è sciolto" em *Pomes Penyeach*. De *Exiles*, Bowen cita três referências musicais; de *Stephen Hero*, menciona onze; de *Dubliners*, dezessete; sendo que sete destas ocorrem em *"The Dead"*; por fim, de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, são apontadas 25 alusões. Em contrapartida, Bowen registra por volta de

setecentas[4] referências a canções em *Ulysses*. Ainda que *Ulysses* seja uma obra mais extensa que as demais, é notável um aumento significativo do uso de alusões musicais ao longo de sua literatura. Mesmo Bowen não contemplando em seu livro as referências musicais em *Finnegans Wake* [5], percebemos que, durante a trajetória de seu amadurecimento como autor, Joyce não foi apenas gradativamente se apropriando da música como forma em sua ficção, mas também a tornou cada vez mais presente em seu conteúdo.

É importante mencionar que algumas músicas são aludidas diversas vezes no decorrer dos textos de Joyce e Bowen procurou contabilizar todas as ocorrências. Desta forma, o número absoluto de peças musicais distintas, ainda que essas constituam uma cifra expressiva, somaria uma quantidade muito menor do que os números registrados.

Joyce, todavia, trabalhava de maneira conscienciosa quanto às recorrências que realizava, de modo que um leitor dotado de interesse e curiosidade pudesse identificar em seus usos uma trama de inter-relações que ampliam possibilidades de interpretações. Por exemplo, o pretexto para o encontro de Molly Bloom e Blazes Boylan é o ensaio das canções "La ci darem la mano", dueto da ópera *Don Giovanni*, e "Love's Old Sweet Song", música de J. L. Molloy e letra de G. Clifton Bingham, que irão apresentar em um evento em Belfast. Trechos dessas músicas, como "vorrei e non vorrei", e as palavras que intitulam essas canções recorrem nos fluxos de consciência de Bloom e a cada atualização pode haver uma alteração sendo efetuada, agregando um certo colorido, e pode ou não dialogar com a situação da qual emergiu. Entre as variações, por exemplo, talvez uma das mais reveladoras seja a frequente mudança que Bloom realiza da frase original, "vorrei e non vorrei" para "voglio e non vorrei". "Vorrei" está no condicional, "eu gostaria", enquanto "voglio" está no presente do indicativo, "eu quero". Como essa frase parte da fala da não-tão-relutante Zerlina em relação à sedução de Don Giovanni, o que claramente dialoga com a situação corrente entre Molly e

---

[4] "I will deal with approximately seven hundred allusions to various musical works in *Ulysses*." relata Bowen em seu livro (p. 46)

[5] Zack Bowen (p.3) afirma que em *Finnegans Wake* há três ou quatro vezes mais alusões musicais do que em todo o resto da obra joyceana; motivo pelo qual ele não se deteve na obra derradeira de Joyce; tarefa esta que ficou a cargo da professora Mabel Worthington que em 1971 compartilhou com Bowen o interesse em registrar as alusões musicais em toda a obra de Joyce.

Blazes Boylan, ao se alterar o verbo do condicional para o indicativo presente há uma ênfase na assertividade do desejo. Além disso, um pensamento que assola Bloom conjuntamente é a preocupação se Molly pronunciará corretamente a palavra "voglio". A primeira vez que isto ocorre se dá no episódio *"*Calypso", enquanto Bloom conversa com sua esposa ao levar à sua cama o café-da-manhã: "*Voglio e non vorrei*. Wonder if she pronounces that right: *voglio*. Not in bed." (JOYCE, 1992, p.77).

Já em *"Aeolus"*, Bloom cogita falar com Blazes Boylan sobre a pronúncia: "I could ask him perhaps about how to pronounce that voglio. But then if he didn't know only make it awkward for him. Better not". (ibid., p.153) e em *"Circe"*, ao interpelar sua esposa em seu delírio, Bloom questiona: "Are you sure about that voglio? I mean the pronunciati ..." (p.571). A obsessão com a pronúncia correta de uma palavra que Molly nem sequer irá cantar é sintomática de uma mente consciente da grande probabilidade de que o adultério possa ocorrer, mas que, por outro lado, prefere encontrar maneiras indiretas de lidar com esse quadro. Se por um lado, o seu deslize ao mudar o modo condicional para o indicativo presente é revelador, por outro, sua fixação na pronúncia acoberta o sentido da palavra. É como se Bloom evitasse admitir para si mesmo o desejo de sua mulher por outro homem e, incapaz de ignorar esse fato que seu inconsciente traz à tona frequentemente, desviasse seu foco para outro aspecto da palavra, no caso, a pronúncia, com o pretexto da performance musical. Na passagem em *"Circe"* mencionada acima, Bloom começa com uma frase que poderia ser traduzida livremente por "você tem certeza sobre aquele 'eu quero'", e em seguida, desvia o enfoque, se corrigindo, para a questão da pronúncia: "I mean the pronunciati..." Já em *"Calypso"*, também no trecho mencionado acima, num ato falho, Bloom se contém ao querer se certificar se Molly pronuncia "voglio" corretamente e a frase que se segue, justificando, é a sugestiva: "Not in bed".

O uso das canções "La ci darem la mano" e "Love's Old Sweet Song" contribui tanto para a caracterização de personagem quanto para o desenvolvimento do enredo. Como caracterização de personagem, seu principal resultado é apresentar Molly, sob o ponto de vista de Bloom, de uma maneira que ressalta sua promiscuidade. Como elemento fundamental para o desenvolvimento do enredo, é o programa que contém essas canções que Blazes Boylan irá levar à sua casa, às 16h30, que se apresenta como o

pretexto para o encontro entre os amantes[6] (ibid., p.76). Essas duas canções se constituem como o *leitmotiv* do adultério, e aqui podemos dizer que os usos da música como forma e como conteúdo se encontram. Exemplos como esse abundam em *Ulysses*. Bowen (ibid., p.123) aponta que a ópera *The Rose of Castille* "is destined to play a major role in the explication of the relationship between Bloom and Molly as a revelation of Bloom's character". Além disso, o título da obra também remete à juventude de Molly (Rose) que foi vivenciada em Gilbratar (Castille). Já sobre a canção "Seaside Girls", Bowen (ibid., 85) comenta que "the initial association of Blazes with the song becomes irrevocably planted in Bloom's stream of consciousness."

O autor ressalta ainda que Joyce frequentemente emprega referências musicais não apenas devido às suas conotações intrínsecas musicais, mas também pelo fato de que os títulos e as letras das canções são familiares e podem ser usados como qualquer outro *corpus* de alusões culturais, como situações e obras literárias, mitos, passagens bíblicas e eventos históricos (ibid., p. 46). Mesmo que algumas canções referenciadas fossem muito populares na época, o que tornaria mais fácil para um contemporâneo de Joyce perceber certas alusões do que o público atual, o repertório empregado pelo mestre irlandês é vasto e a probabilidade de que alguém o conhecesse inteiramente de antemão é muito pequena. Não obstante, independentemente do conhecimento prévio do leitor, o texto apresenta, em alguns momentos, alusões musicais de uma maneira explícita, como no trecho em nota de rodapé na desta página, no qual Molly Bloom anuncia as canções que irá cantar. Os títulos dessas canções emergirão esporadicamente ao longo do romance, e o leitor atento se lembrará e saberá que tais frases são na verdade alusões musicais. Em muitos casos, contudo, frases que pertencem a uma canção não são apresentadas de modo que explicitem sua origem musical. Nessas circunstâncias, apenas alguém que conhecesse a letra conseguiria reconhecer a incorporação da mesma na obra de Joyce.

---

[6] "A strip of torn envelope peeped from under the dimpled pillow. In the act of going he stayed to straighten the bedspread.
—Who was the letter from? he asked. Bold hand. Marion.
—O, Boylan, she said. He's bringing the programme.
—What are you singing?
—*La ci darem* with J. C. Doyle, she said, and *Love's Old Sweet Song*." (p.76)

A dificuldade em reconhecer outras referências musicais pode ser ainda acentuada pois, em alguns casos, além do texto não indicá-las como peças musicais, ainda há alterações em suas palavras, o que poderia fazê-las invisíveis mesmo para alguém que as conhecesse.

É importante ressaltar, contudo, que, por mais abrangente que seja o livro de Bowen, o autor concentra-se em registrar tão somente alusões a obras musicais. Bowen não menciona em seu livro momentos em que personagens são descritos cantando, assobiando ou tocando um instrumento, caso não declarada a canção executada. Na primeira página de *A Portrait Of The Artist As Young Man*, é feito uso de uma alusão musical pela primeira vez no romance: "O, the wild rose blossoms/ On the little green place." Esses versos são um recorte infantilizado da canção "Lilly Dale"[7], que o próprio Stephen canta e que lhe é atribuída como *sua* música (p. 1): "He sang that song. That was **his** song." (JOYCE, 1996, p. 1, negrito meu). Essa alusão, como esperado, é registrada por Bowen (ibid., p.35). Todavia, quando Stephen tem sua primeira experiência amorosa de fato, com aquela que será seu amor platônico durante anos, Emma, Stephen se isola e começa a cantar: "But when he[Stephen] had sung **his song** and withdrawn into a snug corner of the room he began to taste the joy of his loneliness." [negrito meu] (ibid., p. 77) Essa canção, que prenuncia sua primeira experiência amorosa, é "Lilly Dale". Esse momento não é computado por Bowen e isso, muito possivelmente, deve-se ao fato de ele não ter associado a construção nessa passagem "his song" com a que aparece na abertura do livro. Devido a essa não associação, esse trecho não se configuraria como uma alusão musical, pois perderia sua referência com a canção e, por isso, mesmo a música tendo um papel importante nessa passagem, não é registrada no livro.

Outro exemplo dessa ordem ocorre na primeira página de *Ulysses*. Buck Mulligan, em sua paródia da missa, ao fazer um chiste no qual emulava o momento de consagração da eucaristia, diz: "Slow music, please", caso que, obviamente, não se configura como alusão a uma obra musical. A função da música nessa passagem, que aparece somente através da palavra *music*, é atribuir um colorido à cena.

[7] "Oh! Lilly, sweet Lilly, dear Lilly Dale, / Now the wild rose blossoms o'er her little green grave, / Neath the trees in the flower'ry vale."

Independentemente da presença musical nas obras de Joyce que não se configuram como alusões, e que, portanto, não aparecem no mencionado estudo por estarem fora do escopo da pesquisa, o autor admite (BOWEN, op. cit., p. 46) que apesar de ter listado uma quantia admirável de alusões musicais, muitas ainda permanecem não descobertas.

Um estudo que procurasse desvendar todos os usos musicais na obra de Joyce, incluindo tanto as alusões musicais que Bowen trabalhou, como também as utilizações formais da música, além dos usos musicais que não se encaixam nestas duas categorias, seria um trabalho de uma vida, exigindo constantes revisões e atualizações. Devido à extensão da incorporação da música em sua literatura, a diversificação do emprego dessa arte é ampla, e ocorre tanto em circunstâncias semelhantes, como também em situações ímpares; o que torna qualquer tentativa totalizante de interpretação da aplicação desse recurso bastante controversa.

Em razão desse quadro, para esta pesquisa foi decidido focar em um recorte delimitado, que mesmo bastante reduzido, apresenta pluralidade de assuntos inter-relacionados. O objetivo é traçar um panorama da inserção da música em *Dubliners*. Portanto, serão descritas, no primeiro capítulo, algumas utilizações musicais, abarcando possíveis usos no âmbito da forma, tal como os delineados nesta introdução. Também serão analisados, no segundo capítulo, os usos que atuam mais precisamente no conteúdo das narrativas, ressaltando-se sua importância para o desenvolvimento do enredo, da caracterização de personagens e da construção de atmosfera. Ademais, as similaridades compartilhadas entre os usos musicais, principalmente no que tange ao contexto no qual estão inseridos, assim como aos assuntos a eles atrelados, serão também, em uma limitada medida, exploradas. Entre os temas suscitados incluem-se amor, sexualidade, morte, história, o cenário político sob o ponto de vista de Joyce, bem como elementos de origem celta. Já no terceiro capítulo, as questões suscitadas nos itens precedentes serão confrontadas com a análise de *"The Dead"*, considerado o conto mais importante da coletânea, e aquele onde a intersecção da música como conteúdo e forma se faz mais evidente. Esta pesquisa trabalha com a hipótose de que é possível traçar uma analogia entre os usos de certas estratégias literárias que Joyce emprega em *Dubliners* com alguns recursos musicais, e que os resultados obtidos nesse âmbito formal convergem no uso da música como conteúdo.

Capítulo I - A música como forma em *Dubliners*

Neste primeiro capítulo, há uma leitura cautelosa que visa aproximar as linguagens literária e musical. Na primeira parte, objetivou-se trabalhar alguns elementos sonoros típicos da poesia, como aliteração e assonância. A leitura da passagem escolhida para o estudo abria-se para possibilidades sinestésicas, e comparações com o impressionismo pictórico e musical foram feitas. Na segunda parte deste capítulo se analisa o emprego do contraponto musical na narrativa. Já na terceira parte, realizou-se uma comparação entre a maneira em que os conceitos de tensão e tonalidade são trabalhados nos contos de Joyce.

Estratégias comuns à poesia

James Joyce, autor muito mais comentado do que lido, tem seu pretígio entre os círculos literários devido principalmente aos êxitos que logrou nas experimentações formais em seus trabalhos de maturidade - *Ulysses* e *Finnegans Wake* - e, como abordado na introdução, uma certa parte de tais explorações estava motivada a realizar uma aproximação entre a linguagem literária e a musical. Esse fato, todavia, não implica que explorações formais desta ordem não ocorressem tanto em *A Portrait* quanto em *Dubliners*, mas que os resultados, concernindo esse tipo de uso, alcançados nesses dois primeiros grandes trabalhos, foram menos evidentes do que os obtidos nas duas obras posteriores.

De fato, realizações que procuravam uma aproximação entre a linguagem musical e a literária, de maneira semelhante às encontradas nos dois últimos romances do mestre irlandês, tal como as abordadas na introdução desta dissertação, não encontram paralelos, em termos de radicalização quanto à exploração formal, em *Dubliners* ou em *A Portrait*. No entanto, existem certas passagens nas quais é possível encontrar certas similitudes com a aplicação de elementos musicais na forma do texto literário. Por exemplo, o primeiro parágrafo de *"Two Gallants"*, sexto conto da coletânea *Dubliners*, no qual é narrada a empreitada bem-sucedida de Corley que objetivava abusar de uma garota, apresenta algumas particularidades comparáveis a uma ambientação impressionista:

> "The grey warm evening of August had descended upon the city and a mild warm air, a memory of summer, circulated in the streets. The streets, shuttered for the repose of Sunday, swarmed with a gaily coloured crowd. Like illumined pearls the lamps shone from the summits of their tall poles upon the living texture below which, changing shape and hue unceasingly, sent up into the warm grey evening air an unchanging unceasing murmur." (JOYCE, 1992, p.43)

Os acontecimentos dessa passagem podem ser resumidos assim: anoitece, é um domingo de agosto, uma multidão toma as ruas cujos estabelecimentos estão fechados e as luzes são acesas. Tais dados factuais, contudo, são sobrepujados pelas evocações que o texto cria. Essa abertura tem por principal objetivo estabelecer o *setting*; as condições do local onde caminharão Corley e Lenehan no desenrolar da narrativa, de maneira que se procura enfatizar mais uma sugestão do clima e da atmosfera do que tecer uma descrição minuciosa dos elementos do ambiente. Claude V. Palisca (1988, p. 984) nos diz que a evocação de um estado de espírito ou um sentimento vago, ao passo em que se evita exprimir emoções profundas ou contar uma história, são traços que caracterizam a estética do compositor impressionista Claude-Achille Debussy. Palisca (ibid., p. 984) prossegue sua descrição definindo o estilo do músico francês como "uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais". A atmosfera criada, no trecho da narrativa destacado acima, conta com palavras, já na primeira linha, que contribuem para sua sugestão: "The grey warm evening of August", locução nominal que inicia o conto, estabelece o período do ano e o momento do dia no qual se situará a história, dispensando, no entanto, a acuidade quanto à data e ao horário. Os adjetivos "grey" e "warm", respectivamente, introduzem a luminosidade e a temperatura, delineando a sensação atmosférica, que será, por sua vez, gradativamente implantada ao longo desse parágrafo, com o auxílio de outros termos que a tonificam, como "a mild warm air", nesse mesmo período, que a reforça através da repetição do mesmo vocábulo que define a temperatura, enquanto que, no entanto, a atenua pela suavidade do ar que circulava nas ruas. Temos também "a memory of summer", ainda nesse período, frisando novamente o clima, porém, sugerindo um sentimento vago, através da palavra que

remete à recordação, como também através da indefinição do determinante escolhido, o artigo indefinido “a”.

Dando continuidade à análise da sentença que abre este conto, se a compararmos com a que inicia a segunda metade desse parágrafo, verificaríamos que, em ambos os casos, os elementos que desencadeiam a ambientação, sucessivamente, realizam um movimento de cima para baixo: “The grey warm evening of August **had descended** upon the city” e “Like illumined pearls the lamps shone **from the summits of their tall poles upon the living texture below** (...)” [negritos meus]. Temos, portanto, no primeiro momento, o cair da noite sobre a cidade, trazendo consigo um certo estado de espírito, caracterizado por uma lembrança do verão, sendo ocasionada pelo ar suavemente aquecido que percorria as ruas e, no segundo momento, em resposta à condição estabelecida, do topo dos postes, as lâmpadas, como pérolas iluminadas, brilham sobre a multidão abaixo. Fechando o ciclo, porém, sem efetuar o movimento descendente, essa multidão, agora descrita como uma textura viva, emitirá a “the grey warm evening” um murmúrio incessante e contínuo.

A dupla ocorrência da locução nominal “the grey warm evening”, na frase que abre o conto e na frase que finaliza esse parágrafo, respectivamente, “**The grey warm evening** of August had descended upon the city” e “the living texture below (...) sent up into **the warm grey evening** air an unchanging unceasing murmur.” [negritos meus], atua como um tema melódico e, por estarem nas extremidades do parágrafo, ainda que no primeiro exerça a função de sujeito e no segundo a de objeto indireto da multidão que à noite emite o ruído contínuo, proporciona uma sensação de unidade, garantida principalmente devido à repetição exata dos vocábulos que compõem a locução nominal. A aproximação à linguagem musical se deve, primeiramente, à reutilização precisa de um grupo de caracteres facilmente reconhecíveis - que na música poderiam ocorrer como clusters de notas organizadas em função do ritmo, da harmonia ou da melodia; sendo esta última, aparentemente, a mais adequada para realizar esta comparação -; em segundo lugar, ao emprego desses elementos comuns em uma extensão delimitada e relativamente curta, e devido a essa restrição espacial, suas regularidades se sobressaem; e, por último, ao posicionamento em que se inserem dentro do corpo do texto: a abertura e o fechamento. Poderíamos dizer, em decorrência

da distinta função sintática que efetuam nas duas utilizações, além do desenvolvimento frasal a partir dessa locução, que se trataria de um caso comparável ao recurso musical denominado tema e variação; estratégia muito utilizada na música para desenvolver o seu texto sonoro.

A aplicação diferenciada de termos praticamente idênticos, ou seja, uma variação de um emprego já realizado, também ocorre com outros vocábulos, nessa última frase, na qual o tema "the grey warm evening" é utilizado de um modo particular em relação à sua primeira aparição. O grupo de palavras que constituem o objeto direto que termina o parágrafo, "an unchanging unceasing murmur", é uma variação dos vocábulos que finalizam a frase antecedente, o aposto "changing shape and hue unceasingly", que caracteriza o sujeito, o pronome relativo "which", que se refere à textura vívida; à multidão: "Like illumined pearls the lamps shone from the summits of their tall poles upon the living texture below which, **changing** shape and hue **unceasingly**, sent up into the warm grey evening air an **unchanging unceasing** murmur" [negritos meus]. A repetição das palavras chaves - diferente da locução nominal que atua como um tema melódico "the grey warm evening", - no entanto, não é literal, e uma pequena mudança acontece: o verbo utilizado no aposto, "changing", apresentará um prefixo de negação no objeto direto, "unchanging"; enquanto o advérbio de modo "unceasingly" ocorrerá como o adjetivo "unceasing". Dessa forma, o que corresponderia aos clusters de notas musicais nessa passagem são algumas palavras específicas e grupos de vocábulos que, ao ocorrerem mais de uma vez dentro de um espaço curto, evidenciam o seu uso e criam um senso de unidade, tal como uma paleta de cores na pintura, delimitando e enfatizando não apenas o campo semântico, mas também os termos empregados e suas sutis variações.

As palavras chaves destacadas, "changing" e "unceasingly" e suas variações, descrevem, no primeiro momento, a multidão, acentuando seus aspectos visuais, "shape" and "hue" e, no segundo momento, com a variação desse mesmo vocabulário, qualificam um elemento sonoro, "murmur", que provém precisamente dessa mesma multidão. A variação a que esse léxico se submete, portanto, também se ramifica de uma maneira a abarcar sentidos sensoriais distintos, traço esse característico da sinestesia. A sinestesia se perfaz nesse parágrafo através de outras soluções formais que

o narrador elegeu. As duas expressões que se referem à multidão, "gayly coloured crowd" e "living texture below", destacam sentidos diferentes: a visão, através das cores; e o tato, por meio da textura. Dessa forma, o caráter sinestésico do trecho é construído através da escolha lexical empregada que, por sua vez, em seu desdobramento, transita por três dos cinco sentidos. Essas transições sutis ocorrem dentro de uma mesma paleta, cujos limites entre os campos semânticos e os sentidos sensoriais se sobrepõem e, devido a isso, cria-se uma impressão de que as margens não são bem definidas, ainda que tenham como núcleo a multidão. Este resultado final pode ser comparado às pinceladas soltas *(blurred)* de Monet ou às progressões harmônicas de Debussy[8], cujas tensões e dissonâncias dos acordes nunca se resolvem por completo. Consoante a essa impressão descrita, temos a passagem que delineia precisamente o caráter dessa mesma multidão, que prefere a impressão evocada e a mudança incessante das formas e das nuances das cores, à acuidade de uma descrição objetiva e quiçá naturalista: "(...)texture below which, changing shape and hue unceasingly".

Essa multidão, que é uma textura vívida que muda de forma e matizes incessantemente e que emite um murmúrio com essas mesmas características, é introduzida no cenário com uma palavra que realiza uma ligação com a caracterização do espaço e do tempo: "a mild warm air, a memory of summer, circulated in the streets. The streets, shuttered for the repose of Sunday, **swarmed** with a gaily coloured crowd". Recorrendo pela segunda vez no parágrafo, "warm" ressoa na palavra que insere a multidão no texto, "swarmed". A ligação entre as duas palavras, além da evidente aproximação sonora, se dá também pela fácil possibilidade de compartilhar os campos semânticos a elas relacionados. Calor e verão podem, sem muito esforço, ser associados com alegria e colorido. Além disso, mais à frente, essa multidão será referida como uma textura vívida, que por sua vez também ecoa "gaily" e "coloured". Desta forma, devido à sonoridade das palavras, elementos distintos do texto são aproximados através de pinceladas soltas e evocativas que compartem uma mesma paleta lexical e sonora,

[8] Para efeito de exemplificação, sobre a peça *Nuages*, de Debussy, Palisca (p. 685) comenta: "A peça inicia-se com uma sequência de acordes extraída da canção de Mussorgsky *As Férias Acabaram* (NAWM 158), com a diferença de que, enquanto Mussorgsky alterna sextas e terceiras, Debussy alterna, de forma mais áspera, quintas e terceiras. **Tal como em Mussorgsky, há uma impressão de movimento, mas sem direcção harmônica, numa analogia perfeita da lenta deslocação das nuvens**." [Negritos meus]

aproximando a multidão da descrição da atmosfera, diluindo suavemente as arestas que as separam.

A configuração da paleta das palavras utilizadas, além do recorte semântico e da repetição lexical, também ressalta a sua sonoridade. Na primeira metade do parágrafo, que se enfoca na descrição da noite, temos como palavras chaves “warm” e “summer”, que compartilham o som de /m/, o som de vogais tônicas posteriores, /ɔ:/ e /ʌ/, e também o /r/ na posição pós-vocálica. “Warm” aparece duas vezes nesse trecho, e a segunda ocorrência destaca sua importância, ao passo que delimita a paleta. Essas palavras são pinceladas juntas no trecho “a mild warm air, a memory of summer”, que por sua vez é caracterizado pela evidente repetição da consoante bilabial nasal /m/ e pelas semelhanças sonoras de “warm air”, “memory” e “summer”. Ao pronunciarmos como um cluster, “warm air” ressoa tanto a sonoridade de “memory” como a de “summer”, causando a sensação de um contínuo desdobramento musical de um mesmo grupo de caracteres sonoros comuns. Desta forma, ao posicionar seguidamente essas palavras, a aproximação de seus constituintes formais, dentro dessa cadência, atua como se essas fossem manchas de um quadro que se desenlaçam progressivamente sugerindo silhuetas; ou ainda, uma sequência melódica de pequenos clusters, que mantêm as mesmas relações intervalares internamente, mas cada um começa, em seu turno, em uma nota distinta ascendentemente. A adequação desse uso formal com o sentido das palavras impressiona, uma vez que “a memory of summer” é um aposto explicativo que desenvolve “a mild warm air”.

O uso de aliterações também ocorre em outros momentos desse parágrafo, como na frase seguinte “The streets, shuttered for the repose of Sunday”. A regularidade sonora da frase é garantida pela recorrência das sibilantes /ʃ /, /s/ e /z/; da aproximante /r/; e também das plosivas dentais /t/ e /d/. O último grupo de palavras desta primeira metade do parágrafo, “gaily coloured crowd”, repete as oclusivas velares /g/ e /k/; além das aproximantes /l/ e /r/; e também a oclusiva dental /d/. A cadência conclusiva que caracteriza essas palavras que finalizam a primeira metade é semelhante à que encerra o parágrafo: “unchanging unceasing murmur”. Em ambos casos, temos dois adjetivos antepostos a um substantivo. Os adjetivos, na última frase, repetem os prefixos de negação “un”, e ainda que não seja exata, sua sonoridade é próxima à das vogais de

“murmur”. O sufixo “-ing”, que nesse caso é um morfema adjetivador, também contribui para regularidade sonora. O que garante a cadência conclusiva nos dois casos, antes que qualquer atributo inerente das palavras que os formam, é o posicionamento em que se encontram em seus períodos, que por sua vez salienta seus atributos formais, como tom, ritmo, aliterações e assonâncias, aproximando a finalização desses períodos com a finalização de frases musicais.

Contraponto

Outra estratégia comparável à musical é o espelhamento contrapontístico para estabelecer os personagens principais Lenehan e Corley. O contraponto, na música, é uma técnica usada na composição na qual duas ou mais vozes melódicas são criadas levando-se em conta, simultaneamente, o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição de duas ou mais melodias. No cânone, que é um modo de composição contrapontístico, há uma linha melódica principal, cantada por uma primeira voz, e, uma após outra, as vozes sucedem ao retomar ao que a outra acabou de dizer, enquanto a primeira continua o seu caminho. As duas vozes, em “*Two Gallants”,* seriam os dois personagens centrais, Lenehan e Corley, e a melodia que compartilham é a caracterização como pessoas abusivas que tiram proveito dos seus próximos. Lenehan é apresentado no conto como “Most people considered Lenehan a leech but, in spite of this reputation, his adroitness and eloquence had always prevented his friends from forming any general policy against him.” (p. 44) Contudo, apesar de Lenehan ser descrito como uma sanguessuga, quem realiza no conto um abuso é Corley, que convence uma garota, a qual ele seduz, a pegar uma moeda na casa onde trabalha, cujo valor é muito acima dos honorários esperados para sua ocupação[9]. É devido às habilidades sociais, as quais são exaltadas na caracterização de Lenehan destacada no trecho acima, que Corley consegue atingir seus interesses. Tal como no contraponto musical, onde vozes distintas caminham juntas, se separam, e

[9] Segundo Terence Brown (1992, p. 266), a pequena moeda de ouro provavelmente era uma “sovereign”, a única moeda de ouro em uso na época. Valia 20 shillings ou 1 libra, uma quantia considerável para uma “slavey” e mais do que Corley e Lenehan poderiam esperar. Os serviçais, neste período, em geral ganhavam por volta de 4 ou 8 libras por ano; contudo, jovens garotas do interior poderiam receber ainda menos.

depois se reúnem, assim também ocorre na trajetória dos dois rapazes. O conto se inicia com eles caminhando juntos, porém Corley se aparta de Lenehan para cumprir seu intento com a garota. Desse ponto em diante, o leitor acompanha Lenehan, até que seu amigo volte com seu prêmio. A relação contrapontística, de vozes distintas que glosam o mesmo tema melódico, pode ser encontrada, evidentemente, nas atitudes de Corley que, não estando em primeiro plano, atua, neste momento, como um baixo, em sua trajetória para realizar seu intento, enquanto Lenehan, em primeiro plano, passando seu tempo comendo e jogando conversa fora com conhecidos, desenrola esse mesmo tema ao cogitar "He [Lenehan] might yet be able to settle down in some snug corner and live happily if he could only come across some good simple-minded girl with a little of the ready." (p.52) A expressão "a little of the ready" é uma gíria para "com acesso imediato a uma quantidade significativa de fundos". (BROWN, 1992, p. 264), ou seja, Lenehan também deseja se aproximar de uma garota que tenha acesso a posses e dela aproveitar-se. Desta forma, enquanto esse tema está sendo executado como um cantochão através da busca de Corley, Lenehan o retoma em seus pensamentos nesta pequena passagem.

Tensão e Tonalidade.

Um traço importante que caracteriza *Dubliners*, mas que é preponderante em *"The Dead",* e que, por sua vez, é possível emparelhá-lo a um fenômeno que vinha ocorrendo na música erudita a partir de Wagner e que gradativamente se tornaria um dos principais atributos da música e também da literatura moderna, é a tendência a diluir as relações de causalidade e, em decorrência, afetar a maneira em que a intensidade e a tensão são geradas no desenrolar do texto musical e literário. As relações de causalidade implicam que uma determinada circunstância engendrará uma única ou uma certa gama de possibilidades de consequências. A tensão é resultante das forças opostas que geram o conflito na situação estabelecida e, de modo geral, principalmente como ocorria na música e na literatura do século XIX e de alguns séculos antes, objetiva, de maneira clara, o seu desenlace ou resolução, muitas vezes implícitos[10] ou sugeridos já desde o

[10] No sistema tonal, é esperado que uma música se inicie e termine no acorde tônico. Além disso, era bastante usual que o tema melódico apresentado no início fosse retomado no final; ainda que, seguindo a ele, viessem algumas poucas notas com o objetivo claro de pontuar a conclusão da peça. O primeiro movimento da famosíssima e prestigiada Sonata ao Luar de Beethoven e a Polonaise Nº6 l'heroique de Chopin são alguns dos muitíssimos exemplos a serem dados acerca do uso dessa estratégia musical.

início da obra ao estabelecer a questão central ou o tema. A intensidade, por sua vez, está relacionada à maneira com que a tensão será conduzida durante o desdobramento das consequências do conflito, de modo que será acentuada ao inserir complicadores visando o ponto central onde o conflito seria resolvido; ou será dissolvida se divagar por caminhos nos quais o vislumbre desse ponto a se chegar se perder durante esse processo. Essa maneira de construir o texto narrativo ou musical, anterior às experimentações modernizantes, é mais simples de ser acompanhada e, devido à linerariedade resultante dessa configuração, consegue captar e manter com mais eficiência o interesse dos leitores e ouvintes e, apesar dos artistas que buscaram, cada um à sua maneira, a diluição dessas relações, a partir dos meados do século XIX até as vanguardas modernistas, ainda serve de estrutura para a maior parte da música popular produzida hoje, assim como também é a base para a produção de roteiros para filmes, desenhos animados, histórias em quadrinhos, telenovelas e séries de larga veiculação.

O sistema musical que permite as relações de causalidade[11], intensidade e tensão referenciado acima, do qual Wagner em sua obra tardia, assim também como Debussy, Stravinsky e Schoenberg, entre outros, estavam procurando desvencilhar-se é o diatônico tonal. Schoenberg, em seu livro *Harmonia*, (1999, p. 69) define: "A tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência mesma da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade" O mestre alemão, conhecido principalmente devido ao dodecafonismo, prossegue: "Para se alcançar esse objetivo é preciso que sejam usados, no curso de uma peça musical, somente determinados sons e determinadas sucessões de sons (e tudo numa certa ordenação), de tal modo que, nesse dito tom, a dependência da fundamental (a tônica) possa ser percebida sem dificuldades". Uma das características mais fortes da música tonal é a relação entre os acordes Dominante-Tônica[12]. A música essencialmente tonal

[11] Checar a nota seguinte, sobre "Dominante-Tônica".

[12] Acerca da relação tônica-dominante e da sensação de **causa e efeito** que engendram em seu uso, Schoenberg (1999, p.76) nos diz que "A expressão 'dominante' para o V grau não é, a bem dizer, inteiramente correta. 'Dominante' quer dizer 'que domina', entendendo-se assim que o V grau 'domina' outro ou outros graus. Obviamente, isto só pode ser uma imagem; contudo, nem como tal parece-me adequada. Pois o quinto som da escala, que no caso é a quinta na formação da tríade, aparece na série dos harmônicos evidentemente depois da fundamental, sendo, portanto, de menor importância no complexo sonoro do que a própria fundamental. (...) Logo, para a relação sonora é mais característico que a quinta dependa da fundamental do que o contrário, o predomínio da quinta sobre a fundamental." Schoenberg

procura evitar o uso de notas fora de sua escala[13], fazendo com que os ouvintes, mesmo que inconscientemente, se acostumem com as relações intervalares das notas utilizadas, além da própria tonalidade em si, e devido a esse condicionamento, sempre que um acorde do tipo dominante é soado, a tensão que ele gera é perfeitamente resolvida na tônica. A relação dominante-tônica, por exemplo, é recorrente para pontuar o final de uma composição, sendo, não obstante, geralmente os dois últimos acordes em peças desde Mozart, Beethoven e Chopin, até grande parte da música popular contemporânea. Devido ao uso exaustivo na música ocidental, mesmo os ouvidos de quem não tem formação musical estão de alguma maneira condicionados a essa paleta sonora e suas relações. Dessa forma, sempre que um acorde dominante for tocado – o que, evidentemente, não ocorre somente no final de uma peça, mas também em seu desenvolvimento, sendo bastante comum antes da retomada de uma repetição do tema - nossos ouvidos esperam um acorde tônico para sua resolução. A tensão é perfeitamente gerada e perfeitamente resolvida.

(ibid., p.77) continua: "habitualmente, a expressão 'dominante' é justificada com a afirmação de que o I grau aparece introduzido como **efeito** do V. Portanto, o I grau seria uma consequência do V. Mas isto não pode ser aceito, uma vez que nada pode ser **causa** de um fenômeno e ao mesmo tempo, **efeito** desse mesmo fenômeno; e o I grau é, isto sim, **causa** do V, visto que este é seu harmônico. Por certo o I grau **segue** o V. Mas aqui existe uma confusão entre os dois significados da palavra 'seguir'. Seguir significa obedecer, mas também alinhar-se, ir após. E se a tônica 'segue' a dominante, o faz como um rei, ao qual precede seu vassalo, mestre de cerimônia, boleteiro, que efetua os preparativos necessários à entrada do rei, o qual então lhe segue. Porém, o vassalo lá se encontra em consequência do rei, e não o contrário" [negritos meus]

[13] A escala diatônica é uma escala de sete notas, com cinco intervalos de tons e dois intervalos de semitons, que tem suas origens na antiga Grécia. Tanto os sete modos gregos, usados na música religiosa medieval, como as modernas escalas maior e menor são diatônicas. Essas duas escalas modernas, na Era Medieval e no começo da Renascença, eram apenas dois dos sete modos litúrgicos: modos jônio e eólio, respectivamente. Na passagem da Renascença para o Período Barroco, a noção musical de tonalidade já se consolidava, sustentada na ideia de uma tríade central – provinda do processo em que lentamente a polifonia dava origens à harmonia - em vez de uma nota simples como tom central de cada modo. O grande marco para o estabelecimento do sistema diatônico tonal é a obra "O Cravo Bem Temperado", de Johann Sebastian Bach, que devido a um avanço técnico que permitia o que foi denominado como temperamento igual - um esquema de afinação musical adotado atualmente no ocidente, em que a oitava é dividida em 12 semitons exatamente iguais, em contraste com a escala pitagórica de sete notas - compôs sua obra para experimentar as 24 tonalidades - 12 maiores e 12 menores – com um intuito, a priori, de estudo e ensino. (PALISCA, 1982, p.455)

No caso da literatura, mais especificamente do conto como gênero, os conceitos de intensidade e tensão aqui abordados estão baseados no texto de Júlio Cortázar a respeito desse gênero de narrativas curtas. Em "Alguns Aspectos do Conto", o escritor e crítico argentino nos diz que "não existem tais leis [do conto]; no máximo pode-se falar de pontos de vista, certas constantes que dão uma estrutura a este gênero tão pouco classificável (...)" (CORTÁZAR, 2011, p.150). No entanto, mais à frente nessa passagem, ele tenta definir o conto como "uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada." (ibid., p.150). Ao comparar com o romance, declara que esse se desenvolve no tempo de leitura, sem limites para sua extensão em páginas, enquanto o conto parte da noção de limite, primeiramente, do limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*. (ibid., p.151). Ao comparar também o romance com o cinema, uma vez que este é, segundo ele, também romanesco e de "ordem aberta", Cortázar pontua que o romance está para o cinema, assim como o conto está para a fotografia, e ao traçar um paralelo entre esses dois gêneros curtos, declara que o conto e a fotografia apresentam:

> "um aparente paradoxo: o de recortar certo fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de maneira tal que esse recorte opere como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmera." (ibid., p.151)

O romance se desenvolve de forma acumulativa, pois conta com o espaço de leitura a seu favor, mas o conto deve "escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não tenham apenas valor em si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura." (ibid., p.151-152). Como o contista opta por não desenvolver sua obra na extensão, seu único recurso é trabalhar em profundidade: "O tempo e o espaço do conto precisam estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar a "abertura"" (ibid., p.152). É justamente devido à limitação de espaço inerente do conto, sua ânsia e capacidade para sintetizar, que a intensidade e tensão são garantidas. Cortázar nos diz: "um conto é ruim quando é escrito sem a tensão

que deve se manifestar desde as primeiras palavras ou as primeiras cenas." (ibid., p.152).

Cortázar prossegue dizendo que "O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige" (ibid., p.157). Cortázar nos dá como exemplo desse conceito o conto "*A Cask of Amontillado*", de Poe, no qual já nas primeiras linhas, sabemos quais são as principais diretrizes da história: "The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could, but when he ventured upon insult I vowed revenge". (POE, 1985, p.542). Nessas primeiras palavras do conto de Poe, já ficamos cientes de que essa é uma história na qual o protagonista tentará realizar uma vingança contra Fortunato, porque esse passou dos limites. Já sabemos, logo nas primeiras duas linhas do texto, quem são os personagens envolvidos no acontecimento principal, suas motivações e seus objetivos. Sabemos também qual é o evento central do conto: a vingança. A narrativa se desenvolverá em torno dessa, criando tensão e intensidade, justamente porque já conhecemos desde o início essas diretrizes, incutindo expectativas no leitor, e porque, como dito acima, Poe abre mão de situações intermédias e de fases de transições. Cortázar (2011, p. 124), ainda acerca do contista norte-americano no texto "Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico", complementa: "Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para **recebermos em cheio o impacto do acontecimento**" [negritos meus] Para efeitos de comparação, mencionemos como essa configuração aparece em *"The Boarding House"*. O acontecimento central desse conto é o casamento que a mãe, Mrs. Mooney, arranja para a filha Polly com o jovem Doran, que teve um intercurso sexual com a garota, e a mãe quer uma "reparação". Este conflito, evidentemente, engendra a tensão sobre a qual o conto se edificará. Contudo, tal conflito, diferentemente do que acontece em *"A Cask of Amontillado"*, no exemplo dado acima, não é revelado desde as palavras de abertura do conto. Em *"The Boarding House"* o acontecimento principal da narrativa só começa a ser sugerido para o leitor no final do quinto parágrafo[14]. É como se ao

[14] "Polly knew that she was being watched, but still her mother's persistent silence could not be misunderstood. There had been no open complicity between mother and daughter, no open understanding but, though people in the house began to talk of the affair, still Mrs. Mooney did not intervene. Polly

acorde tônico da narrativa - aquele que a ela imprime a sua tonalidade – fosse postergada a exerção da função que lhe é própria. Desses cinco parágrafos, nos três primeiros, nos é apresentada Mrs. Mooney, de modo que são delineadas sua história e personalidade, com a finalidade de traçar o perfil da personagem, destacando seu pragmatismo e assertividade, uma vez que neste conto ela é a pessoa com maior capacidade de agência, e com a qual submeterá, à sua vontade, a sua filha e o amante da garota. Já nos dois parágrafos subsequentes, o foco cai sobre Polly, apresentando a jovem de uma maneira que enfatiza a sua vivacidade e como, devido a essa, Mrs. Mooney aproveitou-se para empregar sua filha para lidar com os clientes, os quais costumavam ser flertados por Polly. Como pode ser notado, o conteúdo desses parágrafos é completamente consoante ao cerne da narrativa. Dessa forma, utilizando a terminologia musical, se o conto não se inicia na tônica, ou talvez na dominante, estaria certamente começando com o acorde do grau II, III ou VI, ou seja, pertencente à tonalidade, mas, ludibriante[15], evitando afirmá-la de imediato. Ainda que não vá direto ao assunto, evidentemente, nesses parágrafos há uma tensão própria, resultante das seleções que apresentam Mrs. Mooney e Polly. A maneira escolhida para dispor alguns momentos chaves do conto não é linear. Além dessa abertura, que resulta na postergação do delineamento do conflito central, podemos citar, como um outro exemplo dessa estratégia, o fato de que, entre o momento no qual Mrs. Mooney decide que a reparação será o casamento[16] - deliberação esta que toma em decorrência da

---

began to grow a little strange in her manner and the young man was evidently perturbed. At last, when she judged it to be the right moment, Mrs. Mooney intervened. She dealt with moral problems as a cleaver deals with meat: and in this case she had made up her mind." (p. 58)

[15] Por exemplo, o grau II da tonalidade de dó maior é ré menor dórico. Se uma música se inicia no acorde de ré menor, é sugerido que esta é sua tonalidade. O que distingue a tonalidade de ré menor da de dó maior é que na primeira o si é bemol, equanto que na segunda é natural. Logo, se todas as outras seis notas são tocadas, mas o si, sendo ele natural ou bemol, for omitido, não conseguiríamos precisar em qual tonalidade está e, portanto, o acorde soado, o ré menor, faria as vezes da fundamental. No entanto, a partir do momento que o si natural aparecesse, não haveria dúvidas sobre a tonalidade, mesmo que o acorde tônico, o dó maior, ainda não tivesse sido estabelecido. Trazendo essa imagem para o trecho do conto, a nota si natural apareceria no quarto parágrafo, quando o caráter paquerador de Polly fosse delineado para o leitor. A partir desse momento todos os preparativos para acentuação da tonalidade – do acorde tônico; da exposição do conflito central – já estão em seus devidos lugares. Oportunamente, a nota de grau VII, também chamada sensível, que no caso da tonalidade de dó maior é o si natural, é uma das notas mais tensas e instáveis dentro da escala, e a que mais direciona-se rumo à tônica, sendo comumente empregada como a penúltima nota – a última é a fundamental – em uma melodia ou tema essencialmente tonal.

[16] "There must be reparation made in such cases. It is all very well for the man: he can go his ways as if nothing had happened, having had his moment of pleasure, but the girl has to bear the brunt. Some mothers would be content to patch up such an affair for a sum of money; she had known cases of it. But

conversa que teve com sua filha na qual Polly revelou o que havia acontecido entre ela e Doran -, e o momento no qual haverá a resolução desse impasse, há uma longa divagação que finalmente apresenta Doran, por seu ponto de vista, ao leitor. A resolução de Mrs. Mooney tem uma função semelhante ao de um acorde dominante, incitando expectativas no leitor, ao passo que o desfecho, que só ocorrerá quatro páginas adiante, atuando como um acorde fundamental, resolveria a tensão por ela criada. No entando, ainda que logo após sua resolução Mrs. Mooney peça para Mary falar com Doran, há um grande espaçamento entre esses dois momentos. Há tensão, evidentemente, pois a questão do casamento está sempre presente, porém, ao longo desse interlúdio, de maneira digressiva, nos é apresentado parte da história de Doran; de sua vivência com Polly; e de algumas conversas que teve com outras pessoas na pensão. A plasticidade da linearidade dos acontecimentos é elástica e, ainda que, no decorrer da leitura, não percamos o cerne da narrativa, o narrador nos conduz por caminhos adjacentes.

A configuração exposta no parágrafo anterior, na qual o conto *"A Cask of Amontillado"* apresenta já em suas primeiras palavras o conflito central que norteia a narrativa, delineando também as motivações dos personagens envolvidos, é dialogada de uma maneira particular por outro conto de *Dubliners:* "*Counterparts"*. Num primeiro momento, *"Counterparts"* parece proceder de um modo deveras semelhante ao que ocorre no conto de Poe: nas linhas iniciais, de um modo bastante incisivo, temos já apresentado o conflito entre dois personagens, ainda que a natureza da relação entre ambos, quem afinal eles são, e a motivação que balizará tal conflito, só serão apresentados adiante:

> The bell rang furiously and, when Miss Parker went to the tube, a furious voice called out in a piercing North of Ireland accent:
> - Send Farrington here! (p.82)

Talvez como um acorde estridente de metais, com o auxílio da percussão, o conto inicia-se lançando o leitor em uma tempestade, preocupado mais com o uso de elementos que auxiliam a construir a sua intensidade do que explicitar a natureza do

---

she would not do so. For her only one reparation could make up for the loss of her daughter's honour: marriage." (p. 60)

conflito e seus envolvidos. Entre os elementos que garantem a intensidade destacam-se o passo rápido com que se desenrola a situação –uma ação em cada frase -; a repetição de duas palavras com a raiz "fury"; a palavra "piercing"; e o imperativo. O radical "fury", que aparece duas vezes, em "furiously" e em "furious", assim como "piercing", nos três casos, estão adjetivando elementos sonoros: o sino, a voz e o sotaque. De fato, as ações descritas nesse trecho desenvolvem em torno da comunicação, e delineam a maneira com a qual essa era realizada internamente nas empresas dublinenses na virada do século XX. É através da comunicação que temos a primeira característica de Mr. Alleyne: seu sotaque. O norte da Irlanda, lugar de onde provém, é caracterizado por uma presença maior de população de origem inglesa e protestante – motivo pelo qual a região preferiu ficar com o Reino Unido quando o sul formou a República da Irlanda em 1922 –, e devido a isso, um teor colonizador muitas vezes está imbricado no emprego de elementos relacionados a este grupo social na obra joyceana. Ao caracterizar a voz furiosa que profere o imperativo com esse sotaque específico, um tom social já é agregado ao conflito antes mesmo que o nome do vociferador seja pronunciado. Não sabemos quem ele é; sabemos apenas que ele está furioso e que quer que Farrington, seja ele quem for, esteja lá [em seu escritório, informação dada posteriormente], em função de uma razão também ainda não expressada. Não sabemos também, a partir do trecho destacado, exatamente o tipo de relação que eles têm, no entanto, devido à maneira com a qual Mr. Alleyne usou os meios de comunicação, o fato de estar enfurecido de tal modo, de exigir a presença de outrém, e o seu sotaque, lhe atribuem uma posição dominante, a qual será melhor especificada nos próximos parágrafos do conto.

Tal como em *"The Boarding House"*, o conflito central que engendra a narrativa aparece no nono[17] parágrafo: "May I ask you why you haven't made a copy of that contract between Bodley and Kirwan? I told you it must be ready by four o'clock." (p. 82) Mr. Alleyne está cobrando o trabalho de Farrington e, junto com o prazo, é estabelecido um lugar a ser chegado na narrativa. Sem embargo, o principal obstáculo para Farrington realizar a sua tarefa é ele mesmo; sua displicência e seu alcoolismo,

[17] Apesar de o número nove sugerir que tal informação virá muito depois do que ocorre em *"The Boarding House"*, uma vez que o conflito começa a ser delineado nesse conto no quinto parágrafo, na verdade o nono parágrafo de *"Counterparts"* se encontra no final da primeira página, enquanto que o quinto parágrafo de "*The Boarding House*" está na terceira página do conto.

ainda que o conflito entre empregado e empregador, e a postura autoritária desse último, atuam de maneira decisiva para o desfecho dessa questão. Quando interpelado pela questão acima que assenta o tipo de relação entre os dois, o conflito e o objetivo da narrativa, Farrington esquiva-se com desculpas esfarrapadas, as quais irrita bastante o chefe. Assim que Farrington volta a seu posto, é tentado a beber. Mesmo estando com o serviço atrasado, vai ao bar, bebe, retorna ao escritório. Quando volta, Mr. Alleyne está com dois clientes. O rastro do perfume de Miss Delacour, indicando a sua chegada, é percebido de imediato ao retornar do bar, e é enfatizado de tal modo que essa presença não compórea da cliente exerce pressão sobre Farrington; afinal, ela já estava lá e o trabalho ainda não tinha sido feito. Mr. Alleyne continua cobrando Farrington e o copiador escreve o texto incorretamente, tendo que refazer todo o trabalho. Finalmente no momento da entrega, o empregado acaba afrontando seu chefe, em consequência de duas cartas que não conseguiu fazer a tempo, sobre as quais alega que não sabia nada a respeito e, devido à sua dissimulação, Mr. Alleyne o questiona: "do you think me un utter fool?" (p. 87), e o copiador por sua vez responde "I don't think, sir, (...) that's a fair question to put to me." (p. 87). A discussão ocorre na frente dos clientes e dos funcionários, e toda intensidade e tensão, desenvolvidas através do encadeamento[18] dos acontecimentos acima citados, culminam nesse instante, no qual o empregado, impudente, afronta o patrão em público. A tensão da cena é tamanha que o narrador diz: "There was a pause in the very breathing of the clerks." (p.87) A cliente sorri largamente, o que deixa Mr. Alleyne ainda mais furioso e constrangido. Ele, então, vocifera com o punho fechado diante do rosto de Farrington, exigindo que o empregado se desculpe ou que saia do lugar.

A tônica que o conto estabelece em seu início; o conflito a partir do qual toda tensão e intensidade é construída objetivando o seu desenlace, tem o seu ponto final nas duas opções que Mr. Alleyne deixa para Farrington. Não obstante, o relato não finaliza nesta sexta página: há ainda outras sete. Para efeito de comparação, *"The Cask of Amontillado"*, que tem a vingança anunciada em suas primeiras palavras, é finalizado

[18] Observe como exemplifica a definição da maneira como a intensidade atua dada na página 31: "A intensidade, por sua vez, está relacionada à maneira com que a tensão será conduzida durante o desdobramento das consequências do conflito, de modo que será acentuada ao inserir complicadores visando o ponto central onde o conflito seria resolvido; ou será dissolvida se divagar por caminhos nos quais o vislumbre desse ponto a se chegar se perder durante esse processo."

quando o narrador sepulta, vivo, Fortunato nas catacumbas. No entanto, após o dilema imposto pelo empregador ultrajado, há a presença de uma cisão gráfica, denotando, visualmente, que algo ali, naquele momento, foi acabado. De fato, do ponto de vista dos acontecimentos que são diretamente articulados pela tônica, que é a execução do serviço no prazo previsto, não há nada mais a ser feito. Farrington sai da empresa sentindo-se humilhado; lamentando, para si mesmo, acerca da situação à qual se sujeitou. Apesar de tudo, acabou desculpando-se para Mr. Alleyne, e sabe que para ele a empresa será, desse dia em diante, um ninho de vespas. A despeito do desfecho dos acontecimentos, a tensão e a intensidade, que no final desse trecho são transferidas para o estado emocional de Farrington, não se dissiparam com o perdão pedido ao chefe. A partir desse momento, o conto não mais se desenvolverá em torno da tônica, mas o contrário: seu movimento agora é de afastamento daquilo que foi estabelecido como o conflito central da narrativa. A tônica, sem embargo, não é imediatamente esquecida: esse conflito reaparecerá, como um eco; uma reverberação, nas muitas vezes que Farrington recontar a situação para seus colegas, enfatizando, de um modo compensatório, a situação sob seu ponto de vista; vangloriando-se pela reposta impudente ao chefe e retratando Mr. Alleyne de um modo caricato. Tais ocorrências se dão imediatamente após sua saída do serviço, - uma vez que o calor do embate ainda está ardendo -, ao encontrar seus amigos, com os quais vai beber, objetivando, não de forma declarada, dissipar a tensão. Conforme outros eventos vão se se sobrepujando, - como o aparecimento da charmosa dama de chapéu, a qual Ferrington queria chamar-lhe a atenção; e a disputa de braço de ferro com o jovem - aquilo que foi o conflito central não é mais mencionado. Mesmo assim, a tensão não se dissipa quando não há mais vestígio algum da tônica. Na forma da raiva e da frustração que acompanham Farrington o tempo todo, a tensão e intensidade vão se ressignificando e recontextualizado através das malogradas situaçãos que se sucedem. No entanto, por não haver mais uma tônica, a narrativa não tem mais um objetivo claro a se chegar e, diferentemente do que ocorria no primeiro momento do conto, a sucessão de eventos pode, intencionalmente, parecer aleatória ou ocasional, uma vez que não direciona a um fim anunciado. A tonalidade está em um processo de suspensão devido ao motivo que mantém a unidade da narrativa: o movimento de afastamento, com o qual - seja ao beber, difamar, flertar ou competir no braço de ferro – Ferrington procura uma forma de aliviar a tensão que está

atrelada aos sentimentos de raiva e frustração que, por sua vez, têm origem no conflito original. Por não ter mais uma tônica, a tensão, que no final do conto a ela é agregada fracassos distintos, não pode ser resolvida, naturalmente, dentro de um sistema coerente – como o tonal. Portanto, no final, injustamente, bradando o significativo pretexto de não conseguir manter o fogo aceso, Farrington, o pai, descarrega em um dos seus cinco filhos, o qual teve dificuldade de identificar, com uma bengala, toda a tensão apurada ao longo de conto. O pobre garoto, que prontamente estava fazendo o jantar do pai, desesperado, enquanto é espancado, implora perdão e clama que rezará uma Ave Maria para seu genitor.

Seguindo com a premissa da tônica como um ponto central onde o conflito principal da narrativa seria resolvido, norteando a ação do conto e articulando as relações de intensidade e tensão em função desse núcleo, em *"The Sisters"* temos um caso interessante no qual, apesar de haver uma relação polêmica entre o menino narrador e o finado padre, - a qual gera tensão -, a narrativa, em momento algum, estabelece claramente um lugar a se chegar. Como já abordado, esse ponto em *"The Boarding House"* é o casamento e em *"Counterparts"* é a execução do serviço no prazo previsto. Nos outros dois contos de infância, *"An Encounter"* e *"Araby"*, esse ponto é, respectivamente, a aventura que consiste na ida para um lugar um pouco mais ermo da cidade, e a compra de um presente para a amada no bazar. No entanto, o mais próximo desse ponto a ser chegado que encontramos em *"The Sisters"* é a descoberta acerca do que havia de errado com o padre Flynn. Através dos diálogos entre os adultos e as lembranças do menino narrador, vamos recuperando algumas informações sobre o padre e seu relacionamento com o garoto, delineando, de maneira incompleta e misteriosa, o seu retrato. No entanto, não existe uma busca para descobrir o que, afinal, estava desajustado no padre. O menino, detentor do ponto de vista da narrativa, em momento algum apresenta algum tipo de interesse em desvendar[19] o que os adultos a sua volta

[19] Quando volta para o quarto, antes de dormir o garoto tenta entender o que Old Cotter disse: "I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences." (p. 3). Nesse parágrafo, a imagem do padre aparece para ele antes de dormir e o garoto diz: "I understood that it[a imagem do padre] desired to confess something." Porém, apessar desses momentos que indicam um direcionamento do garoto em relação ao problema do padre, não há outros que, de modo assertivo, fossem de encontro ao desenlace do enigma. De fato, antes de tentar desvendar o enigma sugerido por Old Cotter, o garoto nos diz que estava com raiva do velho, logo, tal sondagem seria apenas uma reação à interação com Old Cotter, ao invés de uma busca por razões próprias. No dia seguinte, o garoto vai até o lugar onde costumava se encontrar com

denunciavam; na verdade, a maior parte das informações que sugerem o problema do padre são dadas por eles, ao acaso, e apenas coincidia de o garoto estar presente no lugar para testemunhar as insinuações dos adultos. Apesar da ausência de um objetivo declarado a se chegar, como na segunda parte de *"Counterparts",* o que mantém a unidade narrativa são justamente os diálogos e as memórias que vão traçando a silhueta de quem foi o sacerdote, e o que gera a intensidade da tensão é justamente os constantes comentários reticentes que apontam que havia algo de errado com ele. A curiosidade do leitor acerca mistério é cautelosamente conduzida e, para sua frustração, ao terminar o relato, não é revelada. Dessa forma, aquilo que seria a tônica do conto está completamente ausente e, por ser aludida diversas vezes, acaba configurando-se como um tipo de ausência que que se torna uma presença. É como se fosse oco; como se o núcleo fosse, de propósito, removido. No entanto, os diversos contornos delineam a sua existência, de modo a gerar mistério e tensão.

Ainda que a motivação e o método sejam distintos, a maneira que Joyce lidou com os conflitos centrais em seus contos encontra um paralelo em algumas estratégias usadas na música sob o rótulo de moderna, que caminhava rumo ao desmantelamento do sistema tonal diatônico. Segundo Claude V. Palisca (1988), em *História da Música Ocidental*, esse processo começou com as últimas obras de Wagner:

> "No *Tristão* as complexas alterações cromáticas de acordes, a par da constante mudança de tonalidade, das resoluções imbricadas e das progressões dissimuladas por meio de retardos e outras notas não harmônicas, dão origem a um tipo de tonalidade novo e ambíguo, que só com muita dificuldade pode ser explicado nos termos do sistema harmônico de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven." (ibid. p.650)

Palisca prossegue dizendo que "este desvio em relação à concepção clássica da tonalidade numa obra tão famosa e musicalmente tão conseguida pode hoje ser perspectivada historicamente como o primeiro passo no sentido dos novos sistemas harmônicos que marcaram a evolução da música a partir de 1890" (ibid., p.650) Dessa

---

o padre, mas sua motivação está mais relacionada com o óbito do amigo do que desvelar o mistério que os adultos aludem.

forma, poderíamos tomar o vocabulário distinto que Wagner utilizou em seu "Tristão" como ponto de partida para novas formas de lidar com a harmonia dentro do sistema tonal e que, eventualmente, na virada para o século XX, culminariam em escolas musicais como o atonalismo e o dodecafonismo; passando por artistas menos extremos - mas não menos originais -, principalmente no que diz respeito às invenções para além do sistema tonal e ao engenho como compositor, como Claude-Achille Debussy. Ao analisar *Prélude à l´Après-Midi d´un Faune*, um poema sinfônico composto entre 1892 e 1894, baseado em um poema de Mallarmé, Paul Griffiths (1994), em seu livro *A Música Moderna*, também pontua a questão da dissolução harmônica tradicional:

> "Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Nesse sentido, o *Prèlude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna. Suavemente, ele se liberta das raízes da tonalidade diatônica (maior – menor), o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo".

Em *Prèlude*, Debussy oscila entre as notas da escala de Mi maior e Mi menor, o que evita a conformação a uma tonalidade apenas, assim também como não enfatiza as relações harmônicas com as quais o ouvinte está acostumado. Devido a essas estratégias, o ouvinte não percebe mais a tonalidade diatônica da música; não é possível dizer, com exatidão, em qual tom está e, por causa disso, quando um acorde dominante aparecer e for resolvido em sua tônica, não causará a mesma sensação de resolução perfeita de outrora. Esse efeito é gerado na sucessão das pequenas cenas em "*The Dead*"[20]. Assim como na música de Debussy, na qual a harmonia é formada também

[20] Mesmo a história sendo centrada no baile anual, vários episódios menores ocorrem ao longo da narrativa, centralizados em diversos personagens, mostrando distintos aspectos da vida dublinense, como religião, política, o movimento nacionalista e a música, sem que haja um fio condutor claro, do ponto de vista do enredo linear, que alinhavasse essas cenas, com a esperada construção da tensão e da intensidade rumo a um desfecho direcionado desde as primeiras linhas. A impressão que temos quando estamos lendo o conto é muito parecida com a que teríamos caso assistíssemos a um vídeo de uma festa de casamento. Não há uma trama clara, mas sim sketches que vão se desdobrando gradativamente, cada qual com seus núcleos dramáticos próprios, que dialogam sim, uns com os outros, mas são desprovidos de um fio que os

por dissonâncias, notas fora da escala, por sequências de acordes desvinculados das relações tonais diatônicas convencionais, as pequenas cenas que abundam em *"The Dead"*, ou as cenas da segunda parte de *"Counterparts",* são formadas de elementos díspares, que se sucedem sem resolver sua tensão interna, mas também não construindo ganchos evidentes para a cena seguinte, de modo que contribuem de um modo distinto para a macro tensão de todo o conto e, em ambos os casos, sem visar um objetivo final previamente exposto. Em geral, a mudança da situação é bastante sutil, as pequenas cenas vão deslizando umas sobre as outras e por isso não passam a sensação de resolução. Ao mesmo tempo, algumas cenas e questões que foram deixadas para trás são retomadas – tal como no exemplo citados na nota de rodapé número 20 envolvendo Freddy Malins -, mas, devido ao modo como são conduzidas, são destituídas de maior força dramática. É uma resolução amena, tal como é na música de Debussy; uma resolução que não é de fato uma resolução, mas apenas uma transição para um outro estágio. Logo, poderíamos dizer que, da mesma maneira que as digressões e os rodeios, além da não colocação clara das motivações e objetivos dos personagens, contribuem para que a tensão no conto seja desarticulada do conflito central, assim como também o uso de cromatismos, mudanças de tonalidades entre outros, mina a maneira de construir tensão e resolução no discurso musical baseado nas relações harmônicas diatônicas convencionais.

---

direcionem a um fim com objetivo claro. Temos a impressão de que o narrador, como um cameraman durante as filmagens de uma festa, focaliza aleatoriamente os convidados, gravando alguns momentos e mudando o foco sem que a situação finalize de fato, e sem apresentar deixas que contribuam para a tensão geral do enredo. Por exemplo, quando Freddy Malins, o bêbado, aparece, Tia Kate manda Gabriel ir até ele checar se ele está bem (p. 182). Tia Kate, em seguida, transita entre os convivas, algumas conversas fragmentadas emergem, e ela procura dois cavalheiros e três damas para dançar no baile (p.183). Miss Daly, que estava tocando piano até então, é requisitada por Tia Kate para dançar com Mr. Bartell Darcy. Então Tia Julia chama atenção de Tia Kate a respeito de Freddy, e a narrativa volta a focar nele, distanciando-se da questão do baile. "*The Dead*", mais do que os outros contos da coletânea, devido à sua extensão, resultado da inclusão de diversos episódios menores, apresenta uma maior indefinição de objetivo da narrativa. Temos a sensação de que estamos flutuando dentro das banalidades da noite descrita, ainda que, Gabriel, o protagonista, centralize a narrativa. Afinal, apesar de desde o começo ele anunciar ao leitor que realizará um discurso, não é possível tomar esse pequeno fim como o macro objetivo do conto, - talvez sugerindo uma tonalidade que não abarque o todo do conto e, portanto, não funcionando como tal - e apesar de o discurso ter um papel importante no momento da sua performance, não existe, tal como em *"Counterparts"* uma construção da tensão gerada por um conflito principal para culminar nesso momento. Isso se deve ao fato de que, apessar de o baile unificar os eventos da festa, não há, concretamente, um um objetivo gerado para um conflito exposto desde o começo para se chegar. Devido a essa característica, é muito comum ouvir comentários como "não há histórias sendo contadas em *Dubliners*". No entanto, como será abordado no último capítulo dessa dissertação, a partir da cena na escada no final de *"The Dead"*, surgirá, finalmente, um objetivo; um conflito, e a partir desse momento o relato toma um rumo diferente.

Capítulo II - A música como conteúdo em *Dubliners*.

Diferentemente do uso da música no âmbito formal, a sua utilização na esfera do conteúdo é evidente e desempenha um papel importantíssimo, seja para criação de atmosfera, desenvolvimento de enredo ou caracterização de personagens. Bowen (1974) listou dezessete alusões musicais em *Dubliners*, sendo que, desse total, sete ocorrem em *"The Dead".* As alusões musicais que Bowen registra são:

"I'll sing thee songs of Araby", à qual, segundo o crítico (ibid., p. 14), o conto *"Araby"* deve seu título, além de fazer alusão a um bazar que de fato ocorreu em Dublin, entre 14 e 19 de maio de 1894; do conto "*Eveline"*, Bowen registra a ópera *The Bohemian Girl*, à qual o marinheiro Frank levou Eveline para assistir, e "The Lass That Loves a Sailor", uma balada que Frank cantou para Eveline; "Cadet Roussel" é a canção anotada do conto "*After the Race"* e, segundo a nota de Terence Brown, (1992, p. 258), "Cadet Roussel [is] a French marching song associated with the revolutionay 1790s, about a volunteer in the republican army named Rousselle."; de *"Two Gallants",* é registrado "Silent, O Moyle", cujo baixo é tocado por uma harpa enquanto Lenehan transita pelas ruas; de *"The Boarding House*", "I'm a Naughty Girl", que Polly Mooney costumava cantar; "I Dreamt that I Dwelt" é a canção cuja primeira estrofe Maria canta repetidamente quando deveria prosseguir para a segunda em *"Clay"*; de *"A Mother"*, Bowen registra duas canções: "Maritana" e "Killarney"; e de "The Dead", as canções "Arrayed for the Bridal", "Yes! Let Me Like a Soldier Fall", "For He's a Jolly Good Fellow" e "The Lass of Aughrim", e as óperas *Mignon, Dinorah* e *Lucrezia Borgia*.

Essas alusões musicais são utilizadas de maneiras distintas nos contos, e podem ajudar na construção do enredo, personagem e/ou atmosfera; ou apenas serem mencionadas de passagem, como acontece com as óperas *Dinorah* e *Lucrezia Borgia*, o que, todavia, não as torna menos relevantes. Essas duas óperas são citadas[21] durante o jantar, no qual os convivas falavam de cantores já falecidos, elogiando seus talentos artísticos em comparação ao medíocre estado da cena musical dublinense atual. Ainda que Mr. Bartell Darcy, o cantor que interpretará "The Lass of Aughrim", discorde dos

[21] "Why did they never play the grand old operas now, he asked, *Dinorah, Lucrezia Borgia*? Because they could not get the voices to sing them: that was why." (p. 200)

outros convidados, a opinião que predomina se coaduna com a nostalgia que impera em um senso comum irlandês, que os torna ávidos por sua história e que, portanto, está atrelada à tendência de ver o passado com bastante apreço. Esta postura é particularmente acentuada entre os nacionalistas que apoiam o *Celtic Revival*, e seus entusiastas enfatizam o resgate de elementos autóctones que caíram em desuso ao longo do tempo, como esportes de origem gaélica, o idioma irlandês, entre outras expressões culturais tidas como essencialmente hibérnicas. O contra-argumento, contudo, de Mr. Darcy vai ao encontro da postura anti-provincianista que tanto o autor, quanto os personagens Gabriel e Stephen Dedalus compartem: Mr. Bartell Darcy presume que há tantos cantores bons hoje quanto houve no passado, e quando perguntado sobre onde eles estavam no momento presente, Darcy responde calorosamente que em Londres, Paris e Milão, ou seja, em algumas das cidades cosmopolitas da Europa. Darcy também exemplifica seu argumento ao mencionar o tenor italiano Caruso, muito prestigiado e que veio a falecer em 1921, e ainda acrescenta a hipótese de que Caruso poderia até ter sido melhor que seus antecessores (p.200). Desta forma, as óperas *Dinorah* e *Lucrezia Borgia* não são mencionadas arbitrariamente, mas sim inseridas em uma discussão que se abre, de um modo modesto, para um panorama no qual a crítica que Joyce faz aos seus contemporâneos irlandeses se pontua. Esse pequeno quadro se relaciona à discussão maior, também figurada neste conto, entre Gabriel, que prefere estar na Europa continental e praticar idiomas como o francês, e Miss Ivors, nacionalista militante que convida Gabriel e sua esposa a viajarem para o oeste da Irlanda, onde o idioma gaélico é ainda falado, com o intuito de que eles estejam mais conectados às suas raízes irlandesas. Gabriel, contudo, advoga que o irlandês não é a sua língua.

Desenvolvendo enredo através da música

Como exemplo de música utilizada para criação de enredo, podemos citar "I Dreamt that I Dwelt", em *"Clay";* para caracterização de personagem, "I'm a Naughty Girl", em *"The Boarding House";* e para construção de atmosfera, "Silent O'Moley", em *"Two Gallants*". O deslize que Maria comete, no final de *"Clay",* ao repetir a primeira estrofe, pode ser tomado por muitos como um ato falho, e sem dúvidas é o ponto chave dessa narrativa. Maria, assim como Tia Julia em *"The Dead"*, é uma

solteirona e ambas compartem dois traços em comum nos contos: cantam e tiveram uma vida de servidão àqueles que Joyce define como os responsáveis pela paralisia: a Igreja Católica e o Império Britânico[22]. Tia Julia, que era talentosa o suficiente para ter seguido uma carreira profissional, optou por dedicar-se a um coral da igreja, contudo, por decreto do papa, as mulheres foram removidas da liturgia, exonerando-a da sua função musical[23]. Maria, por sua vez, trabalha para uma lavanderia protestante[24], que metonimicamente funciona como uma alusão aos dominadores ingleses. Maria é apresentada de maneira ambígua e irônica ao longo do conto. Se por um lado, a pretensa castidade[25] e a postura doce e pacificadora, além do seu nome, fazem alusão à mãe de Jesus, por outro, tais características são postas à prova na narrativa e falham. Maria não consegue estabelecer a paz entre os irmãos e durante um encontro casual no transporte público com um "colonel-looking gentleman", Maria fica encantada e acaba perdendo o bolo que havia comprado. Ademais, a alusão à imagem da grande mãe cristã também é subvertida pela descrição física de Maria, que a aproxima do que o imaginário popular estabeleceu como fisionomia de bruxa, uma vez que caricaturalmente o nariz e o queixo são descritos como alongados a ponto de, ao rir, quase se tocarem[26]. Contudo, ainda que dentro do panorama medieval as bruxas e seu paganismo fossem opostas e inimigas do cristianismo, com exceção de que o conto se passa no Halloween[27], não existe nenhuma

---

[22] Stephen Dedalus, em *Ulysses*, diz: "I am a servant of two masters, Stephen said, an English and an Italian. (...)The imperial British state, Stephen answered, his colour rising, and the holy Roman Catholic and apostolic church." (p.24)

[23] "I know all about the honour of God, Mary Jane, but I think it's not at all honourable for the pope to turn out the women out of the choirs that have **slaved** there **all their lives** and put little whipper-snappers of boys over their heads. I suppose it is for the good of the Church if the pope does it. But it's not just, Mary Jane, and it's not right." (p.195) [negritos meus]

[24] "The *Dublin By Lamplight* laudry at which, we learn, Maria works, was a Protestant charitable instituition which sought to rescue fallen women and drunkards. It was run by a board of governors (two of whom are referred to here) with its Chaplain and Secretary, one Ver. J. S. Fletcher D. D. and it set the women in its charge (who otherwise might have been in goal) to useful work in the laundry. It is clear that Maria is not such a one, since she is granted permission to go out for the evening. She would in fact see to have a job as a scullery maid in this less than genteel environment." (BROWN, 1992, p. 278)

[25] "Maria had to laugh and say she didn't want any ring or man either" (p. 97)

[26] "Maria laughed and laughed again till the tip of her nose nearly met the tip of her chin." (p.101)

[27] Halloween é a forma usual da expressão original "All Hallowed Eve", ou a "Vigília de Todos os Santos". O dia de Todos os Santos ocorre no dia primeiro de novembro e no dia seguinte celebra-se o dia de finados. Terence Brown (idem, p.279) pontua que todo All Hallow's Eve cai no mesmo dia do ano em que ocorria o antigo festival celta que marca o fim da temporada de colheita e o início do inverno

possível correlação entre Maria e a feitiçaria ou o mal. A descrição desagradável do rosto de Maria contrasta com sua doçura de caráter, e talvez sua principal função no conto seja sugerir uma razão para seu celibato compulsório. Antes de encontrar com o cavalheiro, contudo, há duas sugestões no conto que incintam dúvidas acerca de sua declaração (p. 97) que afirmava que não queria nem anel e tampouco homem: a frase que segue tal colocação, na qual seus olhos são descritos[28] através da frase "brilharam com uma desapontada timidez", e mais à frente, enquanto está comprando os doces, é interpelada se o bolo é de casamento e o rosto de Maria se enrubesce[29].

No final de *"Clay"*, ao cantar "I Dreamt that I Dwelt", todos os presentes percebem o descuido de Maria, mas nenhum quer interrompê-la e alertá-la de seu erro. O ato falho de Maria é provavelmente um reflexo de dois eventos decisivos que antecedem sua performance musical. O primeiro é o encontro com o cavalheiro, e o segundo é o momento em que ela participa dos jogos de adivinhação. O primeiro, por um lado, desperta suas pulsões de vida, as quais podem ser percebidas principalmente pela maneira como o cavalheiro é referenciado pelo ponto de vista de Maria:

> "She thought she would have to stand in the Drumcondra tram because none of the young men seemed to notice her but an elderly gentleman made room for her. He was a stout gentleman and he wore a brown hard hat; he had a square red face and a greyish moustache. Maria thought he was a colonel-looking gentleman and she reflected how much more polite he was than the young men who simply stared straight before them. The gentleman began to chat with her about Hallow Eve and the rainy weather. He supposed the bag was full of good things for

---

chamado *Samhain. Samhain* era uma festa de três dias dedicada aos mortos, coincidindo com as datas acima apontadas, e também incluía práticas divinatórias.

[28] "Lizzie Fleming said Maria was sure to get the ring and, though Fleming had said that for so many Hallow Eves, Maria had to laugh and say she didn't want any ring or man either; and when she laughed her grey-green eyes sparkled with disappointed shyness and the tip of her nose nearly met the tip of her chin". (p.97)

[29] "[a atendente] asked her was it wedding-cake she wanted to buy. That made Maria blush and smile at the young lady". (p.98)

> the little ones and said it was only right that the youngsters should enjoy themselves while they were young. Maria agreed with him and favoured him with demure nods and hems. He was very nice with her, and when she was getting out at the Canal Bridge she thanked him and bowed, and he bowed to her and raised his hat and smiled agreeably, and while she was going up along the terrace, bending her tiny head under the rain, she thought how easy it was to know a gentleman even when he has a drop taken." (p.98-99)

Maria, tendo permissão da lavanderia para visitar Joe, passa numa loja para comprar os doces para as crianças e o bolo para o casal e, em seguida, no caminho rumo ao seu destino, toma um bonde. Enquanto nenhum dos jovens a notou para ceder seu lugar, fazendo de Maria uma invisível, - uma experiência à qual talvez ela já esteja acostumada -, o cavalheiro não apenas a percebeu, como a ela cedeu seu lugar e investiu na interação entre eles, de modo que a maneira gentil e interessada com a qual ele abordou Maria pode ser interpretada como um flerte velado, principalmente por alguém que não está acostumado com jogos de sedução. Tal impressão é mostrada no momento em que Maria percebe que perdeu o bolo no bonde: "how confused the gentleman with the greyish moustache had made her" (p.99) Apesar da gentileza, não existe nenhuma indicação concreta de que o cavalheiro estava de fato romanticamente interessado por Maria. É importante levar em consideração que a maneira como ela percebeu o cavalheiro, como "colonel-looking", implica que (BROWN, 1992, p.280) ele teria um ar de um oficial aposentado do exército britânico, e como tal, ele provavelmente seria um membro da classe alta, ou média alta anglo-irlandesa protestante. Desta forma, o cavalheiro, ao menos na impressão de Maria, pertenceria à classe social do dominador, à qual ela servia como trabalhadora da lavanderia. Ainda que seu porte, possível classe social e polidez engrandecessem e romantizassem o momento de gentilezas com Maria e que caracterizassem o homem como algo próximo a um bom pretendente, ela o percebe como tendo um "drop taken"; um eufemismo dublinense para pessoas com problemas com álcool (ibid., p. 280).

Por outro lado, os jogos de adivinhação, típicos deste feriado, já na casa de Joe, são assaz desafortunados. Tais brincadeiras consistem em que o participante, de olhos vendados, selecione, pelo toque, um dos itens oferecidos nos pires. Esses podem incluir um livro de orações, que pressagiaria uma entrada num convento ou monastério; um anel, que prometeria casamento; água, que asseguraria vida prolongada; e, por fim, intitulando o conto, o barro, que indicaria uma morte em pouco tempo (BROWN, 1992, p.280). Lizzie Fleming (p.97) disse que tinha certeza que Maria pegaria o anel, contudo, como ela dizia a mesma coisa por tantos anos, Maria riu e, com aqueles olhos brilhando com desapontada timidez, afirmou que não queria o anel e tampouco um homem. Na casa de Joe, antes de as crianças insistirem para que Maria participasse, uma delas pegou o livro de orações, outras três pegaram a água e uma garota pegou um anel. Maria, no entanto, toca o barro. Mrs Donnelly censura as garotas e manda jogar fora o conteúdo do recipiente, dizendo que aquilo não era brincadeira e Maria tenta a sorte novamente, desta vez pegando o livro de orações (p. 101). Mrs Donnelly toca para as crianças "Miss McCloud's Reel", uma música irlandesa para rabeca que Bowen não registra em seu livro, Joe faz Maria pegar uma taça de vinho e depois de estarem todos alegres novamente, após o momento constrangedor com o barro, Mrs Donnelly diz que Maria entraria num convento antes que o ano acabasse devido à prenda sorteada. Com este panorama, se torna compreensível por que na hora de cantar Maria evita a segunda estrofe:

> I dreamt that suitors sought my hand;
> That knights upon bended knee,
> And with vows no maiden heart could withstand
> They pledged their faith to me;
> I dreamt that one of the noble host
> Came forth my hand to claim. (BOWEN, 1974, p.17)

A maneira como o conto é construído sugere que a voz do eu lírico dessa música e da cantora se fundem, o que explicaria por que, não podendo dizer o que a letra significa em decorrência dos últimos acontecimentos, Maria repete a primeira estrofe quando deveria cantar a segunda. Ainda que fosse somente uma brincadeira de Halloween, tanto o barro quanto o comentário acerca do livro de orações, além do

contexto das datas festivas pelas quais estão passando, enfatizam a questão da mortalidade e a amarga ideia de que não há mais espaço e tempo para o amor. A segunda estrofe de "I Dreamt that I Dwelt" aborda justamente o sonho de ter nobres pretendentes que buscam sua mão em casamento, além de cavaleiros que se curvam e juram lealdade. A canção revela um sonho de pertencer à alta aristocracia, cujo contexto onírico no qual é apresentado e o tom de confissão de um desejo lhe garantem certos contornos feéricos, e que por sua vez atua como uma voz sintomática da condição social e civil na qual Maria se encontra. Ainda que a primeira estrofe, a qual ela canta duas vezes, também fale deste sonho de ser aristocrata, somente a segunda toca na questão do casamento[30]. A repetição, antes que enfatizar o desejo de pertencer à aristocracia[31], da qual pudesse vangloriar-se pela sua grande fortuna e por seu nome de família - a legitimação inquestionável do poder devido à sua condição de nascimento - é mais uma forma de esconder a questão matrimonial que a segunda estrofe aborda. É importante ressaltar, contudo, que nos dois versos finais da estrofe que Maria canta duas vezes reside um amor nostálgico: "But I also dreamt, which pleased me most, / That you loved me still the same" (p.102). Se por um lado a não menção da segunda estrofe indicaria uma descrença no casamento, por outro, tais versos da primeira ao pronunciar que sonhou que um amor antigo permaneceu o mesmo, com certa liberdade, poderiam ser lidos como uma alusão ao possível interesse amoroso que o cavalheiro teve por ela antes dos dois funestos sorteios nos jogos de adivinhação, uma vez que é o único envolvimento amoroso que a narrativa sugere. Em termos estruturais, é importante pontuar que "I Dreamt that I Dwelt" é uma canção da ópera *The Bohemian Girl*, a qual Frank, no conto "Eveline", leva a garota cujo nome intitula a narrativa para assistir[32]. Eveline, como Maria, cuidou de irmãos na ausência da mãe. Logo, a referência musical é parte da sugestão intencional de Joyce de que na Irlanda as Evelines de hoje se

---

[30] Primeira estrofe, como aparece no corpo do conto "Clay": I dreamt that I dwelt in marble halls, /With vassals and serfs at my side, /And of all who assembled within those walls,/ That I was the hope and the pride. / I had riches too great to count / Could boast of a high ancestral name, / But I also dreamt, which pleased me most, / That you loved me still the same. (p.102)

[31] A ênfase na posição aristocrática pode ser também tomada como uma maneira mais expressiva de revelar um desejo de ser alguém importante, em contraste com a condição serviçal.

[32] "He [Frank] took her [Eveline] to see *The Bohemian Girl* and she felt elated as she sat in an unaccustomed part of the theatre with him." (p. 31)

tornarão as Marias de amanhã (BOWEN, 1974, p.18). Tomando este momento como uma fusão entre a voz da protagonista e do eu lírico da canção, é possível traçar um paralelo com a configuração político-social na qual a Irlanda se encontrava. Arline, a personagem principal da ópera, canta "I Dreamt that I Dwelt" no ato 2, quando estava há 12 anos abduzida pelos ciganos. De modo similar, os irlandeses contemporâneos de Joyce encontravam-se destituídos de sua autonomia e liberdade; estado esse que Joyce denominou como paralisia, cujos responsáveis são os dominadores político-econômico e moral-intelectual. A música revela um estado nostálgico em relação à posição nobre e soberana que Arlina, filha do conde Arnheim, detinha antes do sequestro. Por analogia, referir-se-ia ao estado anterior à presença dos dois dominadores, no qual a Irlanda era ainda soberanamente celta; estado esse que os nacionalistas por meio do *Celtic Revival* gostariam de, à sua maneira, trazer de volta do passado. A letra da música, portanto, ainda que inconscientemente, funcionaria como uma expressão sintomática do desejo de libertação da paralisia.

Desta forma, este episódio com a música atua como uma epifania, por meio da qual, de modo velado, paradoxalmente, revela-se a ressignificação da experiência relatada em *"Clay"*. As pessoas em volta percebem o deslize de Maria, mas tanto essas quanto a própria protagonista não são apresentadas de modo que evidencie que eles estavam cientes acerca do conteúdo da epifania, deixando a cargo do leitor a tarefa de compreender o ocorrido. Este modo de construção de epifania é bastante recorrente em *Dubliners.* Tais epifanias são caracterizadas pelo fato de o texto levantar os elementos necessários para fazer a sugestão, mas nem os personagens que as experienciam, nem o narrador ou personagens periféricos dão ao leitor o arremate de tais pontos; diferente de uma epifania em Clarice Lispector, como em *A Paixão Segundo G.H.,* em que temos várias páginas descrevendo, de modo magistral, a revelação que a protagonista teve ao comer as entranhas de uma barata. A ressignificação que as epifanias promovem implica uma mudança na postura e na forma de ver o mundo, porém, ao não permitir que seus personagens sejam agentes conscientes desta experiência, Joyce deixa a nefasta sugestão de que os irlandeses estão paralisados a tal ponto que são incapazes da necessária conscientização da sua condição para que uma transformação sistemática ocorresse. Deste modo, além de contribuir significativamente para a construção da

personagem, essa canção tem um papel decisivo para o fechamento do enredo, alinhavando deixas que foram sugeridas ao longo do desenvolvimento do conto.

Caracterizando personagem através da música

Em *"The Boarding House"* temos um exemplo de música usada para caracterização de personagem. Nesse conto há um caso excepcional na coletânea, no qual a protagonista é apresentada de um modo que revela uma postura mais liberal e vivaz diante dos assuntos amorosos. Em contrapartida, impressiona o número de celibatários em *Dubliners.* Tanto Tia Julia quanto Maria, como já mencionado, vivem uma vida de castidade compulsória. Mr. Duffy, em "*A Painful Case"*, após compartilhar suas ideias por um tempo com Mrs Sinico, termina por se afastar completamente da amiga, casada, depois que ela tem um gesto de afeto que o incomodou profundamente. Já Eveline, no conto homônimo, de modo similar, no porto, abandonou o marinheiro Frank por quem estava enamorada e que lhe prometia uma vida a dois em Buenos Aires para ficar em casa, dando continuidade ao fardo de sua mãe, sacrificando-se para cuidar da família. Enquanto Eveline é referida, no trabalho, por sua chefe através da interpolação "Look lively, miss Hill, please" (p. 30); e após a longa reflexão, convicta a fazer a viagem a Buenos Aires, é dito que "He [Frank] would give her life, perhaps love, too. But she wanted to live" (p. 33); e as últimas palavras que descrevem Eveline, estando no porto enquanto Frank partia no barco, sejam "She set her face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition." (p. 34); ou seja, expressões que enfatizam que a condição de Eveline é destituída de vida, entusiasmo e iniciativa para tomar as rédeas de seu próprio destino, Polly, a protagonista de *"The Boarding House",* diferentemente, em uma primeira instância, caracteriza-se praticamente como o oposto de Eveline, apesar de as duas terem aproximadamente a mesma idade. Polly é bastante vivaz e flertava (p.58) com alguns homens que frequentavam a pensão. Esse lugar era um ponto que muitos artistas gostavam de frequentar e isso, neste ambiente católico e moralista que era Dublin daquele tempo, gerava a impressão de um lugar com inclinações devassas. Como se ainda não bastasse, a mãe de Polly era conhecida como "*The Madam*" (p.57), título esse que muitas cafetinas recebiam. Polly é descrita como *lively* (p.57) e apresenta outros

traços que enfatizam sua sexualidade, como tendo "a small full mouth" (p.57) e também como se olhasse com os olhos de uma *"little perverse madonna"* (p.57). Além disso, a música que ela canta é deveras insinuante:

> "I'm a... naughty girl.
>
> You needn't sham:
>
> You know I am." (p.57)

É importante notar que a primeira menção de Polly no conto, além de referir-se a ela como "a filha da Madame", está atrelada diretamente a essa canção: "Polly Mooney, the Madam's daughter would also sing. She sang" (p. 57) A letra da música tem como principal função caracterizar a garota de dezenove anos e o fato de a personagem ser apresentada ao leitor conjuntamente com uma canção é um dado bastante importante. Comparando com as narrativas que os quatro celibatários anteriormente referidos protagonizam, percebemos que a música ocupa um lugar relevante em suas vidas: é através de um evento musical que Mr. Duffy encontra, casualmente, Mrs. Sinico[33]; enquanto Frank e Eveline estavam se enamorando um pelo outro, o marinheiro a levou para assistir a ópera *The Bohemian Girl* (p.31) e como gostava de música, cantou para Eveline a canção "The Lass that Loves a Sailor" (p.32); já Tia Julia, em *"The Dead"*, tem sua melhor performance, como reconhecido pelas pessoas na festa, ao cantar "Arrayed for the Bridal", que fala de uma noiva se arrumando para o casamento, e a figura apresentada na música contrasta com a cantora, uma vez que a solteirona é descrita como tendo uma "haggard looking". Talvez o que impulsione Tia Julia a cantar tão bem é o pequeno evento que antecede a performance: "Mr. Browne[34] was advancing

---

[33] "His liking for Mozart's music brought him sometimes to an opera or a concert: these were the only **dissipations of his life**. (...) One evening he found himself sitting beside two ladies in the Rotunda. The house, thinly peopled and silent, gave distressing prophecy of failure. The lady who sat next him looked round at the deserted house once or twice and then said: "What a pity there is such a poor house tonight! It's so hard on people to have to sing to empty benches." (p.104-105) [negrito meu]

[34] Mr Browne, assim como o "colonel-looking gentleman" de *"Clay"*, é um protestante; o que por sua vez traria um outro paralelo entre as histórias dessas duas solteironas. O trecho em *"The Dead"* no qual sua religião é especificada ocorre logo após a apresentação de Tia Julia e ao discutirem sobre a atitude, na opinião de Tia Kate, equivocada do papa, Mary Jane alerta: "Now, Aunt Kate, you're giving scandal to Mr. Browne who is of the other persuasion" (p.195) Terrence Brown (1992, p.312), sobre "of the other persuasion" afirma que é "Euphemistic, and in this context courteous, reference to the fact that Mr Browne is a Protestant."

from the door, gallantly escorting Aunt Julia, who leaned upon his arm, smiling and hanging her head." (p.193). A maneira como Mr. Browne, um velho galanteador que estava interessado em dançar com as moças na festa, tratou Tia Julia, ainda que sutil, despertou excitação e teve reflexo na performance musical; e como já explorado, em *"Clay"*, a canção "I Dreamt that I Dwelt" funciona como uma voz que revela certos pontos acerca da questão amorosa na vida de Maria. O que percebemos em comum em todos esses casos é que a música está evidentemente atrelada ao amor, seja pelo conteúdo da letra ou pelo contexto em que dela é feito uso e, quando não proporcionam uma epifania, de alguma maneira são responsáveis para enlevar os personagens, momentaneamente, de suas vidas monotonamente paralisadas, tirando-os de suas rotinas e oferecendo-lhes novas perspectivas. Polly, que dentre estes cinco personagens é a que apresenta uma postura mais aberta à sexualidade, é inserida no conto com a música e através da música temos a primeira e importante informação acerca da personagem, caracterizando-a, com o auxílio da sugestão do apelido de sua mãe, Madame, como uma jovem com inclinações devassas. Apesar de ter a vivacidade e a liberdade sexual que todas suas outras contemporâneas mencionadas não têm, Polly apresenta um obstáculo ainda maior que impede sua autorrealização: sua mãe. A mãe de Polly, assim como a protagonista de "*A Mother"*, é uma mulher de personalidade forte que acabou executando também as funções de pai. Mrs. Mooney obriga sua filha a casar-se com Doran após o caso deles vir à tona. Talvez a figura da mãe que luta pelo que considera o melhor, segundo às convenções sociais e morais vigentes, ou apenas o que fosse melhor para seu bolso, em detrimento da auto-realização dos filhos, seja uma forma de representar uma das definições que Joyce tem sobre a Irlanda: uma porca velha que devora seus filhotes[35]. Cabe ressaltar que tais decisões tomadas por essas duas mães vão ao encontro da paralisia; no caso de Polly, o mesmo moralismo católico que levou à queda de Parnell[36]. A figura da mãe funciona como uma representação do país, e o que

[35] Em *A Portrait of The Artist as Young Man*, Stephen declara: "Ireland is the old sow that eats her farrow" (p. 231).

[36] Charles Stewart Parnell que, tanto na obra de Joyce como na vida real, foi o ícone da tão desejada liberdade política foi, ironicamente, traído pelo próprio povo devido a um escândalo adúltero. Joyce tinha 9 anos quando Parnell caiu, e a classe social a qual Joyce pertencia, a classe média católica, seria a maior beneficiária da luta de Parnell, e foi exatamente essa mesma classe que, devido ao moralismo católico, o abandonou quando o escândalo adúltero veio à tona. Uma personagem que representa muito bem esse quadro é Dante, de *A Portrait*. Parnell, que poderia ter exercido um papel de "pai da nação", em seu

se sobressai nessas duas histórias é que, mesmo tendo potencial para serem livres, diferentemente de Eveline, Maria e Tia Julia, fica uma sugestão de que a Irlanda é um lugar fechado e nada pode fugir dela. Há uma força maior atuando sobre o indivíduo, encolhendo a sua capacidade de agência.

Edificando atmosfera através da música

A música "Silent O' Moyle" é usada para construção de atmosfera em um trecho de *"Two Gallants"*, em que se destacam o clima soturno e uma inesperada referência de um mito tradicional irlandês, associado a Tuatha Dé Danann:

> "They walked along Nassau Street and then turned into Kildare Street. Not far from the porch of the club a harpist stood in the roadway, playing to a little ring of listeners. He plucked at the wires heedlessly, glancing quickly from time to time at the face of each new-comer and from time to time, wearily also, at the sky. His harp, too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers and of her master's hands. One hand played in the bass the melody of Silent, O Moyle, while the other hand careered in the treble after each group of notes. The notes of the air sounded deep and full. / The two young men walked up the street without speaking, the mournful music following them. When they reached Stephen's Green they crossed the road. Here the noise of trams, the lights and the crowd released them from their silence." (p.48)

---

fastidioso destino, acaba revelando-se impotente contra o moralismo da terra-mãe: "He was no longer worthy to lead, said Dante. He was a public sinner." (p. 36) Suzette A. Henke (1990, p.57) diz: "As Ireland's perverted Eve, Dante defends this ecclesiastical apple against an adulterous republican leader, a scandalous sinner crushed by an irate populace. Her [Dante's] impassioned ravings, bred of puritanical self-righteousness, suggest a formidable aliance between the Catholic Church and the inflexible ideals of bourgeois morality guarded by a Scyllan horde of devout Irishwomen. 'God and morality and religion come first', shrieks Dante (p. 38). Mr Casey counters with his own incendiary slogan: 'Very well, then, (...) if it comes to that, no God for Ireland!' (p.39). Dante retorts: 'We won! We crushed him to death! Fiend!' (p.39). In the battle between male and female, Mother Church emerges as a bastion of sexual repression defended by hysterical woman."

Terence Brown (1992, p.262) pontua que a harpa como um símbolo da Irlanda e de seu passado legendário foi popularizada pelo poeta Thomas Moore em seu trabalho *Irish Melodies*. "Silent O Moyle" é uma das canções que compõe essa obra. Intitulada "The Song of Fionnuala", essa peça musical alude a uma história do folclore irlandês. Fionnuala, a filha de Lir, senhor dos mares e um dos deuses pertencentes a Tuatha Dé Danann, foi, através de algum poder sobrenatural, transformada em cisne e condenada a vagar, por centenas de anos, sobre certos lagos e rios na Irlanda, até a chegada do cristianismo. Após os quatro filhos do rei terem sido transformados em cisnes pela malvada madrasta, Aoife, eles mantiveram ainda a habilidade da fala humana e também tinham a dom da música. Eles primeiramente foram para o lago Derryvaragh, onde permaneceram por trezentos anos vivendo pacificamente. Mas os próximos trezentos anos eles passaram sem um abrigo no tempestuoso "Straits of Moyle" (entre Irlanda e Escócia), e os últimos trezentos anos foram passados perto de Inishglory, longe do Straits of Erris, no Atlântico. A vida nos mares do oeste era fria e turbulenta. O sinal de que a maldição estava prestes a findar-se veio quando o eremita Mo Caemóc chegou em Inishglory e numa manhã os sinos da cristandade tocaram pela primeira vez. O ermitão ouviu os cisnes cantarem lindamente, então, quando a maldição abandonou Fionnuala e seus irmãos, ficou espantado pelo sinal dos quatro anciãos, seres humanos muito envelhecidos e moribundos, em que eles haviam se tornado. O eremita prontamente os batizou e então puderam ascender ao paraíso, e seus corpos foram enterrados numa única tumba[37].

Esse mito que é referido na canção "Silent O Moley" apresenta semelhanças com o momento da ópera *The Bohemian Girl* no qual Arline canta "I Dreamt that I Dwelt": em ambos os casos, os indivíduos foram destituídos de sua posição ou forma original, e passaram a viver numa espécie de prisão ou exílio. Assim como no caso da ópera *The Bohemian Girl*, é possível fazer uma leitura dessa condição como uma possível alusão ao estado paralisado da Irlanda. A transformação em cisnes é claramente uma forma de encarceramento que não possibilitava o decurso de uma vida humana normal; o que, de modo alegórico, pode ressoar, dentro do conto joyceano, os traços sintomáticos que caracterizam a paralisia, entre os quais incluem-se, primeiramente, a

[37] (adaptado de http://www.james-joyce-music.com/song02_lyrics.html)

incapacidade de ações soberanas e autônomas e também a alienação do corpo físico através do castrador moralismo católico acerca de questões sexuais. É curioso notar que, mesmo estando destituídos de sua humanidade, a única coisa que os ligava a sua origem humana era a voz, que permitia tanto que dialogassem quanto cantassem. A letra da canção possibilita uma equiparação entre a Irlanda e a condição de Fionnuala e expressa um desejo pela chegada do dia do seu renascimento:

> Sadly, oh Moyle, to thy winter-wave weeping,
> Fate bids me languish long ages away;
> Yet still in her darkness doth Erin lie sleeping,
> Still doth the pure light its dawning delay.
> When will that day-star, mildly springing,
> Warm our isle with peace and love?
> When will heav'n, its sweet bell ringing,
> Call my spirit to the fields above?[38]

Mesmo estando a Irlanda, Erin, dormindo em suas trevas, a luz pura adiava a sua aurora. Então o eu lírico questiona quando esta estrela diurnal aqueceria a ilha com amor e paz, e também se pergunta – e aqui provavelmente a voz de Fionnuala toma a vez - quando os céus, com seu doce sino soando, chamará seu espírito para as alturas. A descrição da Irlanda dormindo na escuridão aguardando a alvorada é condizente com o estado de Fionnuala, que anseia pelo dia em que deixará de ser cisne e voltará a ser humana. Uma vez libertados do encarceramento na forma de cisnes, os filhos de Lir não poderiam viver, a partir daquele momento, a vida que eles não puderam devido à sua sentença, já que se encontravam corroídos pelo tempo em um estado moribundo. A sugestão que nos resta, ao aproximar esse mito da situação política da Irlanda, é que, caso a tão desejada independência política e econômica do Império Britânico acontecesse, a nação irlandesa, tendo sido radicalmente adulterada por séculos nesta condição, jamais conseguiria voltar a ser quem ela foi. Esta questão identitária é bastante importante, uma vez que os revolucionários nacionalistas, para enfrentar o dominador e enfatizar a sua alteridade, procuravam resgatar diversos elementos autóctones, sendo que muitos desses entraram em desuso durante o processo de

[38] http://www.james-joyce-music.com/song02_lyrics.html

colonização, o que consequentemente resulta numa espécie de esperança em poder trazer de volta do passado essa nação legitimamente irlandesa.

No trecho destacado acima de *"Two Gallants"*, é narrado um momento soturno que decorre num hiato entre a conversa dos dois protagonistas, Lenehan e Corley. Os dois rapazes, que tagarelavam, estão silentes e a música mórbida os segue. O silêncio nesse trecho é devido ao questionamento que Lenehan faz a Corley sobre se esse teria certeza de que conseguiria realizar sua pretensão com a garota. Corley responde "I'll pull it off. Leave it to me, can't you?" (p.47) E por causa dessa resposta, "Lenehan said no more. He did not wish to ruffle his friend's temper, to be sent to the devil and told that his advice was not wanted." (p.47) É importante notar que o que antecede o momento com a harpa é esse questionamento sobre o sucesso em abusar da garota, pois sobre a passagem "His harp, too, heedless that her coverings had fallen about her knees, seemed weary alike of the eyes of strangers[39] and of her master's hands."(p.48), Terence Brown (1992,p.262) observa: "Ireland in tradition, poetry and ballad is often portrayed as wronged or abused woman." Desta forma, a harpa na cena, que é uma alusão à Irlanda, descrita como exausta dos olhares dos estranhos e das mãos de seu senhor, também faz referência à garota com quem Corley irá se encontrar para explorá-la. A imagem da figura feminina seminua esculpida na frente da harpa, juntamente com o modo desonesto e mercenário com que Corley trata as mulheres, emblematiza uma Irlanda prostituída, traída, confundida e definhando serena em seu estado de degradação. Brown, (1992, p.XXIV), acerca desse trecho, expande: "the image of Ireland as a wronged woman which this passage brings to mind links Joyce in fact with a tradition of nationalism in which Ireland has variously been entered as the Poor Old Woman, the Hag of Beare and Kathleen ni Houlihan, all legendary figures in the tragic narratives the country's history has generated." Terence Brown (ibid., p. XXIV) prossegue dizendo: "But there is perhaps a more immediate pertinence in this choice of imagery in a text where it is women who so frequently bear the brunt of male oppression, which in the sexual sphere may be the moral and actual equivalent of

[39] "Strangers: Traditional mode of reference to the English invasion and occupation of Ireland." (BROWN, 1992, p.262)

imperial domination in the political.”. Em outras palavras, esse é mais um dos recorrentes casos representados em *Dubliners* no qual a posição subalterna das personagens femininas pode ser lida, incluindo a opressão sexual, de um modo expansivo, como uma possível alusão ou sugestão ao estado social, econômico e político no qual o país como um todo se encontrava.

A atmosfera é construída a partir do mal-estar gerado na conversa entre os dois rapazes e o silencio decorrente, enquanto caminham, é ocupado pelo som da harpa: “The two young men walked up the street without speaking, the mournful music followed them”. (p. 48). A palavra “mournful” traz um caráter mórbido à música que, por ser descrita como seguindo os rapazes e por ter sido especificada com um adjetivo que a remete à morte, cria uma sugestível imagem fantasmagórica. Além disso, o trecho “playing in the bass the melody of *Silent, O Moyle*, while the other hand careered in the treble after each group of notes”. (p. 48) ressalta que o harpista, que “was plucking the wires heedlessly” (p.48), não está executando a música inteiramente, mas apenas dedilhando algumas de suas notas. Mesmo assim, “The notes of the air sounded deep and full.” (p.48) O ponto de destaque nesse trecho é o baixo que, na música em geral, pode exercer algumas funções, dentre elas, devido ao seu caráter grave, um entreposto entre a percussão e os instrumentos harmônicos e melódicos, através do caráter rítmico e melódico de suas frases. Além disso, o baixo também funciona como sustentação. Por causa desses traços, o baixo pode ser interpretado como uma voz visceral, que jaz debaixo do arranjo harmônico e melódico que os outros instrumentos realizam, sendo, de certa forma, o alicerce e o porão do edifício musical. Devido a essa peculiaridade, com todo o contexto do conteúdo da canção “Silent, O Moley”, e a maneira como o harpista a executa no contexto do conto, parece-nos que esse baixo é como a voz da própria Fionnuala, da harpa personificada, da *wronged woman* e da Irlanda que, cansada, deixa de alguma forma escapar o seu *canto do cisne*, enquanto está nas mãos daquele que dela faz uso. Ao aparecer, inesperadamente, ao dobrar uma esquina, fica a sugestão de que esta antiga Irlanda, mitológica, mesmo que praticamente obliterada durante o processo colonizador, está latente na civilização irlandesa moderna, e mesmo que não percebam, em algum momento propício, pode vir à tona, assombrando-os ao lamentar a sua condição. Essa interpretação ressaltaria a morbidez da música fúnebre que seguiu Lenehan e Corley em seu silêncio. Por outro lado, o canto do cisne que essa

cena configura enfatiza a ideia do estado moribundo e irreversível em que os filhos de Lir estavam sob a condição anseriforme. É importante ressaltar que, ainda que esse mito esteja associado a Tuatha Dé Danann, o que retomaria a ideia da Irlanda primordial e inteiramente celta, ele apresenta um elemento cristão, o que por sua vez o desvirtuaria de sua origem. O ponto chave nessa questão parece ser que, mesmo que essa voz represente a voz autóctone do país, em oposição ao dominador inglês, essa também não é pura e apresenta elementos do dominar moral e intelectual, ou seja, a igreja católica. Esta postura está de acordo com a crítica efetuada ao cidadão em *Ulysses*; o ciclope que apenas enxerga os ingleses como inimigos, ignorando a igreja católica como o outro pilar da paralisia. De forma geral, para antagonizar a religião protestante - que é associada aos ingleses -, os irlandeses enfatizavam o catolicismo como elemento essencial da identidade irlandesa tanto quanto outras características provenientes da origem celta.

Além dos usos para construção de enredo, personagem e atmosfera, é possível destacar que, a priori, o principal conteúdo das alusões musicais ou o contexto no qual são utilizadas estão de alguma forma relacionados ao macro tema do amor, como explorado nos exemplos protagonizados por Eveline, Tia Julia, Maria e Mr. Duffy, e, num segundo plano, é possível detectar associações com ideias de cunho político, geralmente com um teor nacionalista ou revolucionário. Esse segundo tipo pode ser verificado em contos como *"Araby"*, "*After the Race"* e *"A Mother".* Assim como no exemplo abordado em *"Two Gallants",* no qual além do mito tradicional irlandês havia também uma referência à exploração sexual feminina, é possível também encontrar casos em que o macro tema do amor e o nacionalismo se cruzam.

Ecos do nacionalismo

"Araby", terceiro conto da coletânea, é a primeira narrativa de *Dubliners* que faz uso de música em sua composição. Além do título, como indicado por Bowen (1974, p.14), que é uma referência à canção "I'll sing thee songs of Araby", temos, primeiramente, a alusão a uma peça musical que Bowen não registra e à qual o conto se refere como "a come-all-you", uma obra de um forte tom revolucionário e nacionalista. Mais à frente, no mesmo parágrafo, encontramos uma passagem em que uma bela

construção simbólica se perfaz a partir da imagem de uma harpa. O trecho em que a música aparece pela primeira vez em *Dubliners* ocorre no momento em que o menino narrador está andando pelas ruas, acompanhando sua tia às compras, enquanto pensa em sua amada, e tal como abordado anteriormente sobre o conto "*Eveline"* e *"A Boarding House*", há a presença de uma ideia relacionada à "vida":

> We walked through the flaring streets, jostled by drunken men and bargaining women, amid the curses of labourers, the shrill litanies of shop-boys who stood on guard by barrels of pigs' cheeks, the nasal chanting of street-singers, who sang a *come-all-you* about O'Donovan Rossa, or a ballad about the troubles in our native land. These noises converged in a single sensation of **life** for me: (p. 23). [negrito meu]

Segundo as notas de Terence Brown (1992, p.252), os revolucionários nacionalistas tinham, para obter apoio popular, um vasto repertório de canções sobre os problemas nacionais. *Come-all-you*, por exemplo, faz referência a um tipo de balada popular que começava com a frase "Come all you gallant Irishmen and listen to my song", que funcionava como chamariz para angariar simpatizantes à causa. O próprio O'Donovan Rossa, mencionado no trecho acima, objeto da balada em questão, foi um revolucionário feniano. Um ponto a ser destacado é que aqueles ruídos, que englobam tanto os sons da cidade, como também dos cantores de rua, convergiam em uma sensação singular de vida para o menino narrador. Esse dado é importante, uma vez que é característica do discurso nacionalista a ideia de reavivar a nação, já que, estando sob o jugo do dominador, não apenas a autonomia política, que é a pedra de toque de uma condição soberana, como também a identidade irlandesa baseada em sua origem celta, são gradativamente suprimidas ao longo do processo colonizador, o que por sua vez resulta na sensação constante de alienação e perda de si mesmo, como se a sua própria existência, como tal, deixasse de sê-la. A ideia de vida está no nome do movimento cultural de resgate da identidade irlandesa - o *Celtic Revival* - e ao longo da obra de Joyce é possível encontrar alguns exemplos em que, para representar a corrente condição, o autor faz uso de elementos que ressaltam a ausência de vida, como nos trechos em *"Eveline"*, "Look lively, miss Hill, please" (p. 30), e "He [Frank] would

give her life, perhaps love, too. But she wanted to live" (p. 33); e também na caracterização de Mr. Duffy em *"A Painful Case"*, cuja postura ascética que procurava tanto o distanciamento da sociedade em que era cidadão[40], assim como de seu corpo[41], e também de si mesmo por referir-se a ele mesmo no passado e em terceira pessoa[42], pode ser, em conjunto, interpretada como uma espécie de mortificação. Além disso, certas descrições de sua aparência física[43] e de sua casa[44], e também o fato de que seu sobrenome, que provém do irlandês *Dubh*, termo que significa preto/negro, atenuariam essa característica.

O garoto, evidentemente, não experiencia a sensação de vida atrelada a essa canção de cunho nacionalista como um jovem idealista e militante. Mais do que um apelo sentimental e intelectual, o garoto apenas apreende uma sensação, que talvez seja uma reação primordial, e ainda destituída da ressignificação cultural que esses elementos têm, uma vez que ele é ainda uma criança e pode não compreender essas questões como um adulto faria. A segunda vez que a música é mencionada, o que acontece neste mesmo parágrafo, traz de volta a questão nacional e desdobra a temática de "vida", desta vez associada ao macro tema do amor e da sexualidade: "But my body was like a harp and her words and gestures were like fingers running upon the wires." (p.23). Apesar de haver sugestões sutis sobre pedofilia no primeiro conto, "*The Sisters"*, e também alusões à masturbação no segundo, "*An Encounter"*, é somente em "*Araby"*, o terceiro conto, que um protagonista realmente vivencia, de um modo consciente e na primeira pessoa, uma experiência amorosa pela primeira vez; e como é também a primeira vez em que a música é utilizada na coletânea, e é usada justamente para fazer essa construção alegórica, parece-nos que o autor está sugerindo uma chave pela qual poderíamos interpretar certas passagens em sua obra, sendo que, como já explorado, o

---

[40] "he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen." (p.103)

[41] "He lived at a little distance from his body, regarding his own acts with doubtful side-glances." (p.104)

[42] "He had an odd autobiographical habit which led him to compose in his mind from time to time a short sentence about himself containing a subject in the third person and a predicate in the past tense." (p.104)

[43] "A medieval doctor would have called him saturnine. His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets. On his long and rather large head grew dry black hair and a tawny moustache did not quite cover an unamiable mouth. His cheekbones also gave his face a harsh character." (p.104)

[44] "He lived in an old sombre house" (p.103)

macro tema do amor e da sexualidade, junto com a música, ocorre nos sete contos até aqui abordados. É importante ressaltar que a imagem construída nesta cena faz com que o personagem corporifique a música, acentuando o caráter sexual, ainda que a experiência vivenciada pelo garoto seja bastante inocente e deveras lírica. O uso da harpa, evidentemente, como já mencionado, também permite uma associação com o país e que, junto com o uso anterior da música, que aborda uma canção de cunho nacionalista cujo ruído causa uma sensação de vida, acarreta um possível entrelaçamento entre os temas música, vida, nacionalismo e amor.

Os protagonistas de *"The Sisters", "An Encounter"* e *"Araby"* apresentam características semelhantes. Todos os três são garotos, sendo que, devido à maneira como cada um lida com as experiências de teor sexual nos contos, é possível dizer que o primeiro protagonista é mais jovem do que o segundo, o qual, por sua vez, é mais jovem que o terceiro. Os três protagonistas são também os narradores de suas histórias e em momento algum os seus nomes são citados. É importante notar que essas duas características somente estes três contos apresentam, distinguindo-os. Para a construção alegórica, todavia, o traço em comum mais importante é o fato de que o evento principal em cada uma dessas histórias é centralizado no contato com um adulto que corresponderia a um dos três grandes invasores do país, em ordem cronológica: o padre, o marinheiro e a vendedora inglesa. Tradicionalmente, a conversão ao cristianismo dos povos celtas que habitavam a ilha é atribuída à missão de São Patrício, no século quinto. (LYDON, 1998, p.3) Os vikings, que aparecem referenciados no segundo conto através da busca dos garotos pelos marinheiros noruegueses, saquearam as ilhas britânicas entre os séculos oitavo e décimo primeiro e fundaram alguns assentamentos, sendo o mais importante deles aquele que se tornaria a capital, Dublin (ibid., p.21). Já a dominação inglesa começou no ano de 1170, com a vitória do exército de Richard de Clare, conde de Pembroke, mais conhecido como Strongbow, que, através do casamento, se uniu com Leinster, tornando-se herdeiro da coroa de Leinster (ibid., p.58-59). A partir desses dados, poderíamos inferir que as referências presentes nos contos sugerem uma leitura alegórica sobre o contato com grupos sociais importantes para a configuração da Irlanda moderna e paralisada. O fato de os protagonistas não terem nomes poderia implicar uma recusa à individualização, já que quando um autor opta por não nomear um personagem geralmente há um interesse de fazê-lo "um indivíduo qualquer" ou, o que parece ser

mais adequado para esses contos, uma pessoa que ainda não tem uma individuação definida. Esse ponto é enfatizado pelo fato de os contos serem narrados em primeira pessoa, pois, neste caso, esse traço acentua a ausência de amadurecimento dos narradores-personagens, uma vez que reflexões com a sofisticação da ciência ou da filosofia, ou simplesmente reflexões adultas, geralmente implicam um afastamento do observador em relação ao objeto ou à vivência. Além disso, narrar em primeira pessoa enfatiza o calor e a intensidade da experiência, pois essa se manifesta diretamente, sem o intermédio de um observador. Seguindo este raciocínio, poderíamos afirmar que os contos da infância são alusivos à nação ainda não paralisada, mas que já estava a caminho de sê-lo. O conto seguinte, "*Eveline*", pode corroborar essa ideia.

"Eveline" faz parte do que o autor denominou "contos da adolescência", sendo, na ordem, o primeiro deles. A partir de "*Eveline*", todos os contos são narrados em terceira pessoa e os protagonistas apresentam nome e sobrenome. O autor salienta a importância desse fato ao intitular o conto com a graça da personagem central. Esse é também o único conto cujo título é o nome de um indivíduo. Ora, esses dados ressaltam a individuação que não ocorria nos contos anteriores. É uma novidade e o indício de que uma identidade se formou. Logo, a garota tem uma personalidade definida; condicionada pela cultura do lugar onde cresceu e, como vemos na narrativa, impossível de ser alterada; do mesmo modo como é apresentado o país ao longo da obra. É curioso notar que, "Evvy" (p. 34), apelido carinhoso pelo qual o marinheiro Frank a chama, é homófono de "Eve", a palavra inglesa para "Eva". Como já mencionado, é tradicional representar a Irlanda como uma mulher e, neste caso, a garota tem em seu nome uma referência à mulher primordial cristã. Esse pequeno dado poderia acentuar o caráter da formação recente da nação. Além disso, Aoife MacMurrough, mais conhecida como Eva de Leinster, foi a mulher que se casou com Strongbow. Eveline, portanto, poderia funcionar como uma alusão a esse primeiro momento em que, ainda que de uma forma não consciente, a Irlanda se reconhece completamente paralisada, submissa ao colonizador inglês e à religião católica. Quanto ao uso do narrador em terceira pessoa, cabe dizer que seu caráter impessoal é adequado para representar as experiências paralisadas, uma vez que esse recurso narrativo restringe o envolvimento direto do protagonista com a experiência que é relatada, evidenciando a falta de autonomia e o alheamento de si mesmo. Em *"Eveline"*, por exemplo, a maior parte do conto constitui-

se de um discurso indireto livre no qual Eveline pondera sobre seu passado e futuro, além de questões afetivas e pessoais, porém todos estes dados da subjetividade da protagonista são apresentados ao leitor por intermédio de um narrador.

"A Mother" é outro conto que permite, com certa facilidade, leituras alegóricas referentes ao país. O enredo se desdobra em torno de um evento musical promovido por uma sociedade nacionalista batizada com o sugestivo nome *Eire Abu*, que em irlandês significa "Irlanda rumo à vitória". Mrs. Kearney, a mãe que intitula o conto, é introduzida na narrativa através da seguinte descrição: "As she was naturally pale and unbending in manner she made few friends at school." (p. 134). A palidez e a inflexibilidade, além de serem elementos que podem ser tidos como opositores a uma ideia de vivacidade, são também dados como a causa da sua inabilidade social, que será responsável pelo seu fracasso no conto. Contudo, como vemos na narrativa, se não fosse por sua intransigência, a carreira musical de sua promissora filha, Kathleen, não estaria findada (p.146). A inflexibilidade de Mrs. Kearney acaba também se manifestando como um desajustado empreendedorismo burguês, que procura se afirmar de maneira forçosa e autoritária, de um modo muito semelhante ao de Mrs. Mooney em "*The Boarding House*", e quanto a esse aspecto, estas duas mulheres personificam a definição da Irlanda que Stephen dá em *A Portrait of The Artist As Young Man*: "Ireland is the old sow that eats her farrow" (p. 231). As duas mães interferem de forma castradora ou mortificadora na vida de suas filhas. A Polly Mooney sua mãe não dá outra escolha além do casamento com o homem com o qual a jovem teve uma aventura. Já Kathleen não terá mais espaço na cena musical dublinense. É importante notar um paralelo nesses casos: o primeiro é que a atitude de Mr. Mooney é motivada pelo moralismo católico, já a de Mrs. Kearney estaria mais próxima de uma tentativa de realizar a capacidade de gestão britânica.

Outro ponto que podemos observar em "*A Mother*" é que a narrativa denuncia essa postura, facilmente associável ao capitalismo britânico, demonstrando-a como desajustada ao contexto irlandês. Mrs. Kearney, assim como sua filha, tem uma formação educacional tipicamente inglesa, aprendendo francês e piano – apesar de ocorrer em um convento - o que poderia ter também algum reflexo em sua conduta, o que o conto não explicita. O trajeto da mãe neste conto alude a uma configuração na

qual, mesmo tendo as ferramentas em mãos, os irlandeses não conseguem reproduzir com sucesso a performance de seus colonizadores ao utilizarem-nas[45]. Ao perceber a popularidade do movimento nacionalista, ela que já havia abandonado o idealismo referente às questões conjugais, tenta também tirar proveito material desta situação: "When the Irish Revival began to be appreciable Mrs Kearney determined to take advantage of her daughter's name and brought an Irish teacher to the house." (p. 135) Kathleen é o prenome da mulher que personifica a Irlanda na peça de Yeats *Cathleen Ni Houlihan.* A jovem musicista personifica um aspecto diverso do de sua mãe, sendo mais facilmente alusivo à tradicional representação da Irlanda. Além do nome, outro traço que reforçaria a construção alegórica é o fato de Kathleen ser musicista, já que a música é também um símbolo corrente para representar a Irlanda – o brasão do país apresenta uma harpa – ademais, diferente da sua ambiciosa mãe, Kathleen acreditava no movimento. A garota tinha vários amigos nacionalistas e esses usavam expressões em gaélico durante suas conversações. "Soon the name of Miss Kathleen Kearney began to be heard often on people's lips. People said that she was very clever at music and a very nice girl and, moreover, that she was a believer in the language movement[46]" (p. 135). Entre todos os personagens da coletânea, Kathleen é a que apresenta traços mais evidentes para se fazer uma interpretação simbólica quanto uma personificação da Irlanda nos moldes convencionais. A garota tem bastante potencial, contudo, falta-lhe autonomia, relegando à sua mãe a incumbência de administrar a sua carreira.

Ainda neste conto, um terceiro aspecto associável a uma representação alegórica do país se dá através da cantora madame Glynn. É curioso notar que, mesmo sendo londrina, e talvez justamente por causa disso, é a única cantora cuja performance o narrador faz questão de relatar. Essa é também a única que foi insatisfatória. A artificialidade de toda a situação protagonizada por Madam Glynn - uma londrina cantando "Killarney", uma música que evoca a paisagem natural "In that Eden of

[45] Declan Kiberd (2009, p.55), sobre a questão do aprendizado na obra joyceana, faz um arguto apontamento sobre um episódio de *Ulysses*, mas que cabe bem quanto à situação de Mrs. Kearney: "A lad named Cyril Sargent copies the answers to sums without understanding the underlying process. This type of external rule-keeping without inner conviction is all too symptomatic of a colonial system of schooling which produces mimic-men but not people prepared for life."

[46] "language movement" é referência ao Gaelic League, um grupo que buscava a revitalização do uso do idioma irlandês.

West[47]" num evento nacionalista, fingindo sotaque e emulando sem sucesso um estilo já fora de moda – configura-se como uma contundente crítica a esta tentativa de trazer de volta a antiga Irlanda em que os nacionalistas insistiam. A construção vai além. Madame Glynn é descrita com traços facilmente associáveis à ideia da morte: "pale face"; "bodiless gasping voice"; "she looked as if she had been resurrected from an old stage-wardrobe." (p.145). Esta última é bastante icônica e em suas possibilidades de criar imagens pode evocar o quadro de um vampiro saindo de seu caixão ou ainda uma múmia de sua tumba. O termo "old stage-wardrobe", do qual ela foi trazida de volta à vida, traz em si o conceito de figurinos a serem encenados num palco e que já estão datados. Logo, é nos sugerida uma alegoria que denuncia a teatralidade e artificialidade de tentar ressuscitar os elementos que caracterizavam o país antigo, tal como promulgado pelo *Celtic Revival* e, ao escolher uma inglesa para personificar esse papel podemos extrair dois pontos: o primeiro é que Joyce acreditava que o movimento nacionalista, contraditoriamente, favorecia os ingleses[48]. O segundo é que, ao escolher uma não-irlandesa, o autor evidencia o quão estrangeiros os irlandeses são em relação às suas raízes, e mais, o quanto já assimilaram da cultura do dominador. É vasto o número de elementos ingleses na cultura irlandesa: a começar pelo idioma que se tornou língua materna. Porém, como vimos com Mrs Kearney, os irlandeses se apropriaram de tais elementos a seu modo: "this is a language that is foreign to the native situation it describes." (DEANE, 1991 p. 2).

Para finalizar, um uso de uma música de cunho revolucionário, porém associado à Revolução Francesa e não ao contexto específico irlandês, ao menos de uma maneira

---

[47] Trecho da letra de "Killarney". O oeste, por ser o território da Irlanda onde sofreu menos a colonização britânica, principalmente em termos culturais e linguísticos, é tradicionalmente assumido como a parte da Irlanda que ainda permaneceu irlandesa mesmo durante a dominação inglesa.

[48] Declan Kiberd, em *Ulysses and Us*, nos diz que "For Joyce such a revival could be nothing more than a celebration of the backwardness of Ireland, 'the most belated race in Europe'". (p.46) mais a frente, acrescenta: "Behind all these scene is a simple truth later expressed by Patrick Kavanagh: that much of the writing of the Irish revival was 'a thorough-going English-bred lie' got up by public schoolboys in order to prevent the Irish people from modernising their culture and country. The Wildean tradition of performing funny one-liners was being reimported into the colony from London by the Haineses of the world, who became for Stephen just one more reason to get out. 'I will not sleep here tonight,' he says of the tower: 'Home also I cannot go'." (p.47) Outra colocação que Declan Kiberd faz sobre este ponto, mas nas notas em *Ulysses*, é que "Joyce's subversive hint that the Revival was largely an English invention, intended to stabilize and mummify the native culture at just that moment when it was about to modernize itself." (p.947)

direta, ocorre no conto *"After the Race".* Segundo a nota de Terence Brown, 1992, "Cadet Roussel [is] a French marching song associated with the revolutionary 1790s, about a volunteer in the republican army named Rousselle." (p. 258) A letra, contudo, apesar de estar associada à Revolução Francesa, não apresenta um tom panfletário, mas sim constitui-se numa sátira. Esse caráter está de acordo com a postura não revolucionária do autor, mas o uso dessa letra também tem como função caracterizar o protagonista. Bowen (ibid., p.15) pontua que o conteúdo da cantiga de roda aborda a questão das posses, "Cadet Rousselle a trois maisons, Cadet Rousselle a trois maisons", que seria condizente com o fato de Jimmy ser um *nouveau riche*, ajudando a construir esta imagem. Porém, a letra da canção, particularmente o verso que sucede o que Joyce cita "Ho! Ho! Hohé, vraiment!" (p. 40)", "Cadet Roussel est bon enfant!", caracteriza Jimmy como infantil. A escolha de uma canção de roda francesa e a cena na qual "with linked arms, singing Cadet Roussel in chorus, stamping their feet at every: - Ho! Ho! Hohé, vraiment!" (p. 40) também enfatizam o traço pueril. Jimmy é infantilizado ainda através de seu nome, uma vez que ele é o único personagem que não é referido pelo sobrenome, mas sim por um apelido carinhoso, e também através de sua aparente dependência dos outros personagens quando "the other men had to calculate his I.O.U.'s for him". (p. 41) Além disso, seus olhos são descritos como "innocent-looking" (p. 36) A caracterização infantilizadora diminui a potência do protagonista, o que contradiz o fato de ele ser um *nouveau riche*. O ponto chave dessa questão parece ser que, mesmo ascendendo economicamente, e sendo o único representante na coletânea de uma classe abastada católica, ele ainda é impotente perto dos seus pares de origem estrangeira, mais notadamente os franceses, o americano e o inglês.

Outro ponto importante a ser mencionado acerca do contexto em que se passa a canção escolhida, a década revolucionária de 1790, é que nesse período ocorreu uma importante ajuda dos franceses a uma rebelião irlandesa, conhecida por "Irish Rebellion of 1798" ou "United Irishmen Rebellion". Esse período ficou marcado na história da Irlanda e diversas expressões artísticas que abordam esse momento foram produzidas na ilha. O grupo republicano e revolucionário denominado *The United Irishmen*, influenciado tanto pelas ideias da Revolução Francesa quanto da Americana, era a força organizadora por trás dessa rebelião. O evento icônico dessa luta foi a derrota do auxílio militar francês, que, antes mesmo de chegar a desembarcar na ilha, foi interceptado pela

frota inglesa. Entre as referências artísticas acerca desse período, que são abundantemente abordadas nas obras posteriores de Joyce, incluem-se: a canção "The Shan Van Vocht" (gaélico para "The Poor Old Woman"; um dos epítetos de Kathleen Ní Houlihan), cujo verso "the French are on the sea", ocorre diversas vezes em *Ulysses*, como na situação apontada por Bowen (1974, p. 70), na qual Buck se refere à torre Martello, como sua: "the French are on the sea, But ours is the *omphalos"* (p. 20); e a canção "The Croppy Boy", da qual é anunciada no capítulo "Hades" a interpretação por Ben Dollard que ocorrerá em "Sirens", e emergirá múltiplas vezes na mente de Bloom, cujo título se refere ao tipo de corte de cabelo usual aos rebeldes irlandeses de 1798.

Além dessas canções, temos também a peça de Yeats, *Cathleen Ní Houlíhan*, que se passa no ano da rebelião e finaliza com a jovem com o andar de uma rainha, seguida por uma multidão de rapazes, a encontrar os franceses que estavam prestes a desembarcar na praia. É a memória nacional acerca desse evento, ocorrido há pouco mais de um século antes da data em que se situa o conto, que explica a simpatia da massa irlandesa para com os franceses: "Now and again the clumps of people raised the cheer of the gratefully opressed. Their simpathy, however, was for the blue cars – the cars of their friends, the French. / The French, moreover, were virtual victors." (p. 35) Desta forma, de uma maneira indireta a canção "Cadet Roussel", junto com a relação simpática para com os franceses, e no caso de Jimmy especificamente, devido a uma postura que revela uma certa dependência infantil, proporciona uma ligação com esse importantíssimo episódio da história irlandesa. O conteúdo, no entanto, cômico da canção, e como ela se articula no conto, não permite uma visão reverente a essa luta.

Capítulo III - A cena na escada em *"The Dead"*

Apesar de ter sido destacada a performance de Tia Julia no capítulo anterior, objetivando a uma comparação entre a personagem e a protagonista de *"Clay"*; e a despeito de ter sido feito também alguns comentários a respeito das óperas mencionadas neste mesmo conto, devido à complexidade de *"The Dead"*, e principalmente em razão da maneira pela qual os elementos apontados nos capítulos precedentes convergem de um modo mais evidente e eficiente nessa narrativa derradeira, foi necessário realizar a análise deste que é considerado o melhor conto de Joyce em um capítulo a parte. É em *"The Dead"* que o uso da música atuando sobre questões formais, como explorado no capítulo 1, se perfaz de uma maneira mais clara; uso esse que, neste capítulo, será retomado e expandido. Mais patente do que o uso formal, a utilização da música no âmbito do conteúdo encontra sua maior expressividade também neste conto. O emprego da música na cena da escada não apenas contribui de maneira decisiva e brilhante para construção de atmosfera, caracterização de personagem e desenvolvimento do enredo, como também a cena a qual protagoniza parece ser o centro para o qual convergem as configurações suscitadas nos empregos da música nos contos anteriores; compartilhando certas similaridades quanto aos assuntos atrelados às alusões musicais, como sexualidade, amor, morte, história da Irlanda, elementos do folclore irlandês, paralisia e a questão política; assim também como particularidades específicas dos contextos nos quais são utilizadas.

"The Dead" é o mais lido e comentado dos contos que compõem *Dubliners*. É também o mais extenso: na edição da *Penguin* utilizada para este trabalho, ele contém exatamente cinquenta páginas. *"The Dead"* foi a última história a ser finalizada, no ano de 1907, e é considerado superior a todas as outras narrativas que o antecedem na coletânea. O seu brilho, muitas vezes, a leva a ser tratada em destaque, desemparelhada dos outros contos da coletânea, sendo objeto exclusivo de estudos, artigos e palestras, ainda que as semelhanças que compartem vão muito além do fato de fazerem parte do mesmo livro. De fato, *"The Dead"* é o mais musical entre os contos. Além do fato de o evento principal ser um motivo musical - o baile que as irmãs Morkan realizavam anualmente -, este é o conto que apresenta o maior número de alusões musicais, contendo sete das dezessete que Bowen listou para toda a coletânea. Ademais das

alusões musicais, podemos encontrar outras formas de ocorrência da musicalidade, tal como o fato de vários personagens na festa, incluindo as anfitriãs, serem músicos, além de menções a artistas famosos do passado cujo talento musical, supostamente, era incomparável aos da cena dublinense de então.

Um momento no qual a música atua como construtora de atmosfera, mais especificamente estabelecendo uma situação desinteressante para os que a ouvem no conto, é a cena em que Mary Jane interpreta uma peça acadêmica, tecnicamente complexa e virtusosística, porém, despertando pouco entusiasmo no público:

> Gabriel could not listen while Mary Jane was playing her Academy piece, full of runs and difficult passages, to the hushed drawing-room. He liked music but the piece she was playing had no melody for him and he doubted whether it had any melody for the other listeners, though they had begged Mary Jane to play something. Four young men, who had come from the refreshment-room to stand in the doorway at the sound of the piano, had gone away quietly in couples after a few minutes. The only persons who seemed to follow the music were Mary Jane herself, her hands racing along the key-board or lifted from it at the pauses like those of a priestess in momentary imprecation, and Aunt Kate standing at her elbow to turn the page. (p. 186)

É importante notar que essa cena não aparece listada no livro de Bowen, uma vez que não se configura como uma alusão musical, ou seja, não há identificação de qual peça está sendo executada. Um ponto interessante a ser notado nessa cena e que, de fato, a priori, a distingue das outras situações na qual a música aparece neste e nos contos anteriores, é que, ao invés de enlevar as personagens envolvidas, essa peça desperta desinteresse, afinal, a música não apresentava melodia para Gabriel e ele duvidava que os outros presentes discordassem dele quanto a esse aspecto. Evidentemente, isso se deve ao caráter da peça e ao contexto deveras impessoal do qual ela emerge: a professora de música, sem nenhum motivo maior para expressar algum sentimento específico, exibe sua competência técnica ao executar essa obra quando requisitada a tocar algo. Mesmo assim, por não conseguir focar na peça em si, a divagação de Gabriel, tal como em alguns exemplos já abordados do uso da música e também no caso da cena nas escadas, a ser analisado, se direciona a alguns elementos claramente associáveis ao amor, como o quadro de *Romeo e Julieta* na parede logo acima do piano e, em seguida, a oposição irrascível (*sullen*, no texto original) que sua

mãe - cujo estopim para trazer à tona esta memória é a foto da senhora Conroy na parede -, fez a respeito do seu casamento. A mãe de Gabriel alegava que Gretta era apenas uma "country cute" – o que poderia implicar um certo preconceito social pelo fato de a garota ser do oeste da Irlanda – e que "that was not true of Gretta at all." (p. 187) Contudo, apesar da oposição, Gabriel recorda que foi Gretta quem cuidou de sua mãe quando ela estava doente. O ponto principal dessa configuração parece ser que, da mesma forma que a música é enfadonha, a memória sobre o amor que emerge para Gabriel é igualmente fastidiosa; totalmente distinta do que ocorrerá com sua esposa na cena da escada. Essa cena funcionaria, de certo modo, como uma espécie de diapasão; um ponto de comparação que, ao denunciar a diferença, engrandecerá a singularidade ocorrida nas escadas. A mãe, assim como as de *"A Mother*" e *"The Boarding House*", aparece como uma figura contrária aos desejos de sua prole; e consoante ao moralismo de Miss Mooney, a postura de Mrs. Conroy também promove o catolicismo através da nomenclatura de seus filhos – um recebe o nome do arcanjo da Anunciação e o outro o nome do imperador responsável por estabelecer o cristianismo como religião oficial do Império Romano - e o fato de ser a responsável para conseguir uma posição de curato sênior em uma cidade aos arredores de Dublin para seu filho Constantine[49]. O detalhe que a memória de Gabriel salienta, em resposta à postura de sua mãe para com Gretta, é compensador; e atua, nesse momento, para provar para ele mesmo que sua mãe estava errada acerca de sua esposa.

O episódio final de "*The Dead*" pode ser resumido da seguinte maneira: no fim do baile, ainda de madrugada, quando quase todos os convidados já foram embora, Gretta fica encantada enquanto ouve a música que vem do andar de cima. Ao observar o maravilhamento de sua esposa, Gabriel é tomado pela luxúria e passa a desejar uma segunda lua-de-mel para quando voltarem ao hotel. Já no quarto, Gretta está introspectiva e nostálgica, frustrando as intenções do marido. Curioso, ele insiste em sondá-la: a música que a enlevou remete a um amor de juventude; um garoto chamado

[49] "It was strange that his mother had had no musical talent though Aunt Kate used to call her the brains carrier of the Morkan family. Both she and Julia had always seemed a little proud of their serious and matronly sister. Her photograph stood before the pierglass. She held an open book on her knees and was pointing out something in it to Constantine who, dressed in a man-o-war suit, lay at her feet. It was she who had chosen the name of her sons for she was very sensible of the dignity of family life. Thanks to her, Constantine was now senior curate in Balbrigan and, thanks to her, Gabriel himself had taken his degree in the Royal University." (p. 187)

Michael, que morreu por ela. Gabriel sente-se enciumado deste falecido rapaz e reconhece que jamais experimentou um sentimento tão arrebatador. Após um arroubo emocional, sua esposa dorme. Gabriel fica pensativo na janela. A neve volta a cair e ele adormece, sem indícios de que o dia amanhecerá.

Mesmo sendo a pulsão[50] uma força constante, notamos que, antes desse episódio, ela não protagoniza nenhuma cena envolvendo Gretta ou Gabriel. É a música ouvida na escada, que remete a um período de grande vivacidade na juventude de Gretta, que promove maior excitação, tornando a pulsão evidente. Enquanto Gabriel observa sua esposa, que está absorta nas impressões que a música lhe causou, ela é descrita de modo mais vivaz, o que é muito importante num conto em que a morte é seu tema principal: "the flame of the gas lit up the rich bronze of her hair" e "Gabriel saw that there was colour on her cheeks and that her eyes were shining." (p.213). Quando finalmente se despedem e saem da casa, Gretta anda ao lado do cantor Mr. Bartell D'Arcy e, Gabriel, observando-os diante de si, tem sua reação descrita como "The blood went bounding along his veins; and the thoughts went rioting through his brain, proud, joyful, tender, valorous." (p.214). É importante notar esta espécie de voyeurismo que Gabriel experiencia. Se por um lado é a música que desperta em Gretta este estado, é a imagem de Gretta nesta condição que desencadeia o desejo em Gabriel. Além das descrições mencionadas acima, o poder da imagem sobre Gabriel já é claro no momento em que encontra sua esposa na escada ouvindo a música, pois, para ele, a cena era um símbolo de algo (p.211), e, se fosse um pintor, retrataria aquele momento e o nomearia *Distant Music* (p.211). Gabriel não sabe precisar ao que alude esse símbolo – voltaremos a esse ponto adiante – e isso contribui com um certo mistério que há em torno deste incidente, instigando-o ainda mais.

O encantamento e o prazer desencadeados não se limitam apenas em observá-la neste momento idílico. Gradativamente, as impressões de Gabriel vão se direcionando para a consumação da união sexual. Enquanto Gretta caminha em sua frente "so lightly and so erect", é suscitada uma vontade em Gabriel de correr atrás dela, sem ruído, pegá-la pelos ombros e dizer algo tolo e cheio de afeição em seus ouvidos (p.214). A pulsão faz Gabriel se sentir mais homem e, em decorrência disso, Gretta lhe parece frágil e ele

[50] Alguns conceitos psicanalísticos serão utilizados na análise deste conto.

deseja defendê-la de algo e depois ficar sozinho com ela. (p.214). Ambas são impressões com crescente grau de fisicalidade e, para deixar ainda mais evidente o direcionamento ao alvo, que é a satisfação através da união sexual, quando já na carruagem, rumo ao hotel, é dito que estavam "galloping to their honeymoon". (p.215). Além das passagens acima, é importante notar que a excitação de Gabriel é descrita duas vezes a partir da imagem de uma agitação em sua corrente sanguínea. A primeira, já mencionada no parágrafo anterior, e a segunda, que acresce elementos ligados ao semema do calor e luz:

> "A wave of yet more tender joy escaped from his heart and went coursing in warm flood along his arteries. Like tender fires of stars moments of their life together, that no one knew of or would ever know of, broke upon and illumined his memory." (p.215)

De qualquer forma, o que parece sobressair no tópico destacado é que ao repetir a mesma imagem Joyce a está enfatizando, sendo que a segunda menção é ainda mais intensa do que a primeira. Sendo assim, ao utilizar-se da corrente sanguínea, que é também a responsável para que haja uma ereção, assim também como ao fazer uso de outras impressões físicas, temos a sensação de que Gabriel está se tornando mais vívido; não apenas no sentido figurado, mas que esta é também uma experiência que tem reflexos físicos. E, novamente, como esta história fala sobre os mortos, este processo de avivamento, num nível corporal, tem fundamental importância.

Outro ponto a ser destacado neste trecho são as memórias que irrompem. A pulsão que se tornou aflorada devido à excitação provocada pela música começa a ganhar, através das memórias ternas sobre momentos que os dois tiveram juntos, uma representação ainda mais significativa na mente de Gabriel, intensificando a excitação. A mesma ideia apareceu alguns parágrafos antes, no conto, e repete a imagem construída a partir de estrelas, de modo que evoca lampejos que se assemelham a fogos de artifício, trazendo uma ressignificação mais vivaz e alegre de seu passado: "Moments of their secret life together burst like stars upon his memory." (p.214). Contudo, mesmo sendo a música o elemento externo responsável pelo desencadeamento de excitação, é o processo de rememoração que, ao reorganizar as lembranças, enfatizando os bons

momentos, resulta em maior pressão. Da mesma forma - mas isto somente no quarto do hotel saberemos -, para a infelicidade de Gabriel, são as recordações acerca de Michael Furey que deixam Gretta nesse estado. O desejo de Gabriel por uma partilha das memórias excitantes, envolvendo o casal, e que lhe vêm à mente neste momento, é claramente expresso na passagem: "He longed to recall **to her** those moments, to make **her** forget the years of their dull existence together and remember only their moments of ecstasy." (p.215, negrito meu). Ainda que os dois estejam passando por uma experiência relativamente parecida, o objeto do desejo de ambos diverge, resultando num triângulo amoroso.

Depois do processo de recordação, a excitação é acentuada com os devaneios de Gabriel. Ele passa a imaginar, com certa minuciosidade, o momento que teriam juntos no quarto do hotel e, por ironia, as duas cenas, a que ele imagina e a que de fato acontece, são semelhantes. Em ambas, Gabriel começa evocando o nome de Gretta, mas, se no devaneio "something in his voice would strike her" (p.215), na cena real Gretta caminha em direção a Gabriel, embora "her face looked so serious and weary that the words would not pass Gabriel's lips." (p.218) Se por um lado a reação de Gretta é uma surpresa para Gabriel – devido às expectativas que ele alimentou -, o leitor atento já perceberia indícios de desinteresse de Gretta desde a cena na residência das irmãs Morkan, pois Gretta saiu da casa caminhando ao lado do cantor responsável pela música que a enlevou enquanto deixava Gabriel para trás, acompanhando-os a certa distância. Além disso, no táxi, a caminho do hotel, Gretta está perdida em seus pensamentos, olhando para fora da janela, e essa cena se repete no quarto do hotel logo após Gabriel começar a perguntar a respeito de seu estado. É talvez devido às expectativas criadas que Gabriel aja de modo tão insistente, ainda que seja vacilante e não saiba exatamente como começar. Contudo, Gabriel ao menos respeita sua esposa: "To take her as she was would be brutal. No, he must see some ardour in her eyes first. He longed to be master of her strange mood." (p.218). Os dois conversam sobre Malins, mas é evidente que Gabriel tocou no assunto apenas para tentar contornar o estado emocional de ambos. O narrador apresenta esta disparidade ao intercalar a conversa sobre Freddy com descrições das emoções de Gabriel, tal como "he longed to cry to her from his soul, to crush her body against his, to overmaster her." (p.218).

De repente, sem que Gabriel percebesse, Gretta sai da janela, põe as mãos nos ombros de seu esposo e lhe dá um beijo dizendo que ele é uma pessoa muito generosa. Neste momento, é dito que "his heart was brimming over with happiness" e "Perhaps her thoughts had been running with his. Perhaps she had felt the impetuous desire that was in him and then the yielding mood had come upon her." (p.219). É importante notar como esta passagem ressoa a já mencionada e ambas revelam o desejo de ser desejado. Mas a primeira era apenas um devaneio e esta segunda, ainda que também não corresponda à realidade, é a impressão imediata após um gesto de sua esposa. Então, para infelicidade de Gabriel, ele pergunta o que Gretta estava pensando.

Gabriel começa a experienciar aquilo que Freud teorizou como princípio de realidade, de forma mais intensa, a partir da resposta de Gretta, mas este pode ser percebido no momento desde que, já dentro do quarto, ela não parece estar no clima de uma segunda lua-de-mel. O princípio de realidade é caracterizado pela capacidade de apreender a realidade do mundo externo e agir mediante ela. Para a teoria psicanalítica freudiana, o princípio de realidade opõe-se ao princípio do prazer, o que resulta em um adiamento da gratificação imediata. Contudo, o processo de conscientização não é instantâneo, sendo que a resistência a esse parece ser proporcional à energia despendida no processo de excitação. Ainda que a esposa estivesse cansada e distante, Gabriel a sondou, tentando contornar seu estado emocional. Além disso, mesmo sendo-lhe revelado que o encantamento que Gretta vivenciou não fora provocado por sua causa, Gabriel insiste três vezes perguntando se ela estava apaixonada por Michael, o que deixa evidente a resistência em relação ao princípio de realidade – ou seja, aceitar os sentimentos dela pelo jovem rapaz. Porém, o princípio de realidade não é frustrante somente por adiar a satisfação do princípio do prazer; nem por revelar consequências drásticas, caso Gabriel avançasse – o que felizmente não acontece, em respeito à sua esposa – mas sim porque "the evocation of this figure from the dead" (p. 221) trouxe junto consigo uma verdade inconveniente. Gabriel, já sonolento, observando sua esposa dormindo, pensa: "A man had died for her sake. It hardly pained him now to think how poor a part he, her husband, had played in her life. He watched her while she slept as though he and she had never lived together as man and wife." (p.223). Gabriel inveja a vivacidade que aquele pobre rapaz do oeste da Irlanda um dia teve. Ele jamais experimentara esse sentimento por mulher alguma, mas sabia que o que havia levado

Michael à morte só poderia ser amor (p.224). Assim, contrariando toda representação que sua memória criou, Gabriel agora sequer reconhece Gretta como sua esposa diante da experiência com Michael. Desta forma, o princípio de realidade revela a Gabriel que, paradoxalmente, ele, um vivo, é menos vivaz do que o morto. Em termos joyceanos, o princípio de realidade revela a paralisia que os irlandeses viviam na virada para o século XX. É importante notar que, estando a paralisia relacionada à impossibilidade de realização de desejos e obtenção de autonomia, ela é facilmente associável a elementos mortificadores. Logo, ao revelar que os irlandeses estão paralisados, o princípio de realidade revela também que, de uma maneira analógica, eles estão mortos, conforme sugere o título do conto. Essa ideia é facilmente apreendida, no final da narrativa, pelo fato de Gabriel pensar em seus próximos[51] e "one by one they were all becoming shades." (p.224); ao iniciar o célebre derradeiro parágrafo de *Dubliners* com a frase "A few light taps upon the pane made him turn to the window" (p. 225), no qual a imagem sugerida construída a partir de uma luz que vem de fora e ao tocar na janela chamará a atenção de Gabriel para o foco da luz, para além da fenestra do quarto do hotel, pode ser lida como uma espécie de variação ou diálago com a máxima popular acerca da "luz no fim do túnel" a qual muitas pessoas que passaram por uma experiência de quase morte alegaram ver; e também pelo fato de ele mesmo estar sonolento e dormir, sem indicações de que o dia amanhecerá – ou seja, sem a perspectiva de uma continuidade -, descrevendo esta experiência de um modo que alude à sua própria morte:

> "his soul had approached that region where dwell the vast host of the dead (..) his own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself which these dead had one time reared and lived in was dissolving and dwindling." (p. 224 -225)

Podemos pensar então que o símbolo daquele momento que Gabriel retrataria como *Distant Music* alude a um encontro entre vivos e mortos, sendo que a música tem

[51] "Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. He had caught that haggard look upon her face for a moment when she was singing Arrayed for the Bridal. Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. He would cast about in his mind for some words that might console her, and would find only lame and useless ones. Yes, yes: that would happen very soon." (p. 224)

o papel de intermediador entre dois mundos. Paradoxalmente, “a voz de um morto”, através da música, preenche Gretta de vida, evocando um momento no passado em que a paralisia não era experienciada; ao menos não com a força que a paralisia exerce em outras situações. Logo, da mesma forma que Joyce se utiliza da morte como forma de representar a paralisia, podemos inferir que ele usa, em contrapartida, neste caso, a música como elemento vitalizador.

“The Dead” está permeado por música do início ao fim e a genialidade do autor permite que ele explore este assunto de maneiras variadas, de modo que fique difícil, em um primeiro momento, reconhecer um padrão em sua utilização. Contudo, em uma leitura atenta, é possível associar, além do episódio protagonizado por Gretta, as outras utilizações da música com a ideia de vida ou sexualidade. Ora, apesar de a cena final ser a proeminente neste conto, *“The Dead”* orbita em torno do baile no período natalino que as irmãs Morkan fazem todo ano. Este é um conto em que Joyce quis representar a hospitalidade irlandesa, da qual ele sentiu falta em seu exílio na Europa continental enquanto escrevia *Dubliners*. Essa congregação se dá através da música, e a maior parte dos convidados provém do mundo musical, sendo eles alunos ou músicos já consolidados. Também podemos associar a música à pulsão sexual por meio de Mr. Bartell Darcy, o estimado cantor, o homem mais requisitado na festa, procurado pelas moças para dançar ou cantar, além do fato de ele discordar da opinião saudosista dos convivas acerca do cenário musical dublinense atual. Por fim, é possível dizer que as irmãs Morkan e Mary Jane, todas solteironas, sublimam a pulsão sexual através de uma carreira musical.

Segundo Garcia-Roza (1995, p.132), “distinguimos com o nome de sublimação certa classe de modificação do alvo e mudança da via do objeto na qual intervém nossa valoração social.” Tia Julia dedicou sua vida ao coral da Igreja, mas um decreto do papa substitui as mulheres por garotos na liturgia. Ademais, Tia Julia tem sua melhor performance, como reconhecido pelas pessoas na festa, ao cantar *Arrayed for the Bridal*, que fala de uma noiva se arrumando para o casamento. É contrastante a figura representada na música com a cantora, que é uma solteirona descrita como tendo uma “haggard looking”. E, como dito no capítulo anterior, talvez o que impulsione tia Julia a cantar tão bem é o pequeno evento que antecede a performance: “Mr. Browne was

advancing from the door, gallantly escorting Aunt Julia, who leaned upon his arm, smiling and hanging her head." (p.193). A maneira como Mr. Browne tratou Tia Julia, ainda que sutil, despertou excitação e teve reflexo na música. Podemos ainda mencionar que, de modo semelhante a Michael, durante a ceia, os convivas concluem que os melhores músicos já estão mortos e enterrados no passado. Some-se a isto o fato de que Gabriel diz, em seu discurso, que as irmãs Morkan e Mary Jane são as três Graças do mundo musical dublinense (p.205). Devemos recordar que as Graças são acompanhantes de Afrodite e estão associadas à beleza, à hospitalidade e ao prazer. Evidentemente, no entanto, essa construção se trata de uma ironia.

É importante notar como vários exemplos da impossibilidade da satisfação do princípio do prazer em razão da paralisia são demonstrados ao longo do conto. Já no começo, Gabriel estranha a reação de Lily quando ele pergunta sobre um possível casamento: "the men that is now is only all palaver and what they can get out of you." (p. 178). Mais adiante no conto, tia Julia diz que Lily tem se comportado de modo estranho recentemente. Como não há outros elementos que elucidem esta questão, não podemos comprovar com certeza no texto o que está acontecendo. Mas a sugestão de que ela está amargurada e ressentida por um motivo amoroso pode ser facilmente apreendida.

Pode-se também citar Mr. Browne, que se define como "the man for the ladies" (p.182). Contudo, durante a festa, ele bebe para se encorajar e se aproxima das três jovens senhoritas, mas não dança com nenhuma delas, pois as anfitriãs as fazem dançar com jovens rapazes, além de evidenciar um sotaque de um certo estrato da sociedade dublinense o qual repudiaram as moças.

Para finalizar, a pulsão de morte, como elemento que leva a repetições autodestrutivas, tal como Freud nos diz em *Além do princípio do prazer* (1920), pode ser observada no comportamento de Freddy Malins que, mesmo tendo feito um juramento para sua mãe, volta a embriagar-se. Outro exemplo é o cavalo Johnny: acostumado com o trabalho no moinho, ao caminhar pela cidade e se deparar com a estátua começa a andar em círculos em torno dela. Certamente é questionável falar de animais e pulsão. Mas percebemos que no conto este episódio é significativamente simbólico e alude à questão da paralisia irlandesa e ao costume comportamentalista da

colônia. A pulsão de morte, em oposição às pulsões de vida, pode ser definida como "disjuntiva". Quanto a este aspecto, e tomando certa liberdade para partir para o social, cabe citar Miss Ivors, que em seu nacionalismo revolucionário luta pela independência da Irlanda, objetivando separá-la do Reino Unido. Percebemos também o princípio disjuntivo no modo como ela conduz suas relações sociais na festa. Ela faz uma crítica aguda a Gabriel, ofendendo-o de "West Briton", ou seja, um irlandês que defende a causa unionista do dominador britânico. Além disso, Miss Ivors deixa a festa antes da ceia, não mais compactuando com a congregação. Tal atitude pode ter sido motivada pela conversa que teve com Gabriel durante a dança, cujo nome *Lancers* sugere uma batalha.

É possível concluir que, neste conto, o princípio de realidade e a pulsão de morte convergem em razão da paralisia. Por um lado, o princípio de realidade mostra aos irlandeses o quão medíocre são suas vidas, repletas de monotonia e trivialidades, e cujos momentos mais significativos são incomparáveis aos de um passado imaginado Esse aspecto é sugerido em passagens como a da exaltação dos antigos cantores de óperas já falecidos, que coloca em evidência a "não-vida" que eles vêm levando. Por outro lado, a pulsão de morte é justamente um dos elementos que os mantêm atados. Por este viés, o episódio envolvendo o cavalo Johnny é muito importante, pois mostra o quão condicionados eles estão e revela que, caso sejam libertados, poucos momentos depois irão repetir os mesmos vícios em torno de um novo eixo. Garcia-Roza (1995, p.158) fazendo uma leitura de *O mal-estar na cultura* (1930), nos diz que "enquanto as manifestações das pulsões de vida são numerosas e ruidosas, a pulsão de morte é invisível e silenciosa." Desta forma, da mesma maneira que as pulsões de vida são embaladas pela música, a paralisia, que mortifica estas pulsões, só é percebida graças a um evento no qual um morto a aponta; e a música é justamente o instrumento que faz a intermediação.

Por outro lado, Miss Ivors destoa dos outros irlandeses no conto por ser revolucionária, ou seja, sua pulsão de morte estaria a favor da vida e, portanto, poderíamos pensar que ao sobrepujar a Inglaterra os irlandeses estariam livres da paralisia. É importante, contudo, enfatizar que as pulsões atuam no nível individual, porém, de forma alegórica, podemos partir de Miss Ivors para formular um quadro que

representa um panorama da sociedade irlandesa. Joyce, porém, era contrário[52] ao movimento nacionalista e ao *Celtic Revival*, que buscava resgatar a identidade celta através da língua, da cultura e dos esportes. Joyce afirma em seu texto *Ireland, Island of Saints and Sages* (p. 10): "ancient Ireland is dead just as ancient Egypt is dead." Joyce não acreditava num renascimento irlandês. A Irlanda foi colonizada pelos ingleses a partir do século XII e só em 1922, oito anos após a publicação de *Dubliners*, se tornou independente. Nestes oito séculos de dominação britânica, os irlandeses tentaram várias vezes obter a independência política, mas não foram bem sucedidos. Os fracassos devem-se à disparidade entre o poder bélico e econômico das duas nações, que, ao longo dos séculos, foi se tornando cada vez maior. Por causa disso, é possível apreender que, para Joyce, a atitude revolucionária na verdade estava apenas repetindo padrões que a História já tinha provado como ineficazes. Logo, a atitude revolucionária de Miss Ivors, do ponto de vista joyceano, é também paralisada.

Apesar de as cenas protagonizadas por Miss Ivors serem as que mais explicitamente abordam a situação política em "*The Dead*", Joyce também explora este tópico de modo mais sutil ao longo deste e de outros contos e, em muitos casos, mesmo preferindo uma abordagem mais realista ou naturalista do assunto, é possível detectar o uso de construções que podem ser lidas em um nível alegórico.

Insistindo ainda na cena final de "*The Dead*", ao nos debruçarmos sobre alguns elementos que, aparentemente, são despretensiosos e somente relevantes à construção do *setting*, podemos perceber que eles, na verdade, sugerem a possibilidade de uma leitura metafórica. A vivência cuja memória é desencadeada pela música ouvida na escada ocorreu no oeste da Irlanda, mais precisamente em Galway, cidade da qual Gretta é nativa. O oeste, mais precisamente a tradicional província de Connacht, talvez

---

[52] Seamus Deane, em seu ensaio "Joyce and Nationalism", incluso no livro *James Joyce New Perspectives* (1982, p.168) afirma: "It is well known that Joyce, like Stephen Dedalus, considered himself to be the slave of two masters, one British and one Roman. It is equally well known that he repudiated the Irish literary revival, going so far as to call 'Gogarty and Yeats and Colm (sic) the blacklegs of literature' (letters, II; 187). Repudiating British and Roman imperialisms and rejecting Irish nationalism and Irish literature which seemed to be in service to that cause, he turned away from his early commitment to socialism and devoted himself instead to a highly apolitical and wonderfully arcane practice of writing. Such, in brief, is the received wisdom about Joyce and his relationship to the major political issues of his time. Although some revision of this estimate has recently begun, it remains as one of the more secure assumptions about his life and work."

devido ao distanciamento geográfico, foi a região da Irlanda que menos sentiu a dominação britânica, principalmente no nível linguístico e cultural. Trata-se de um território que ainda hoje concentra a maior parte dos falantes da língua irlandesa na ilha, sendo o condado de Galway o que detém a maior porcentagem e o maior número absoluto de falantes dentro da *Gaeltacht* - palavra irlandesa para designar as regiões em que o irlandês é ainda falado. Devido a estas características, o oeste da Irlanda é tradicionalmente considerado um reduto da celticidade, um lugar onde, mesmo sob o domínio britânico, a Irlanda ainda permaneceu Irlanda. Em razão disto, é muito comum encontrar representações, na cultura e na literatura hibérnica em geral, de viagens ao oeste, protagonizadas por indivíduos que de alguma forma queiram se conectar às suas raízes irlandesas ou então descobrir "a verdadeira Irlanda". Desta forma, estas viagens não ocorrem apenas no espaço, mas também podem ser consideradas, num nível alegórico, como uma espécie de volta no tempo. No próprio conto "*The Dead*" temos uma referência a este hábito, protagonizada por ninguém menos que nossa revolucionária nacionalista Miss Ivors, que convida Gabriel para viajar às ilhas Aran[53] para praticar o idioma gaélico, e entre outras pessoas, diz que Kathleen Kearney, protagonista de *"A Mother*", também estará no passeio (p.189). Gabriel, contudo, replica que no verão estará praticando francês no continente, (p.189) e quando interpelado "and haven't you your own language to keep in touch with – Irish?" (p.189) Gabriel responde: "Irish is not my language." (p.189)

Gabriel, assim como Stephen, é um indivíduo cosmopolita e está menos interessado em redescobrir sua terra natal e sustentar uma identidade irlandesa do que em se concentrar na literatura e pensar em si mesmo como um cidadão do mundo. Assim como Stephen, Gabriel achava que "literature was above politics" (p188), e, na medida do possível, preferia ver a si mesmo como apolítico ou qualquer outra coisa que saísse do embate que assolava a ilha, dividida entre unionistas e nacionalistas. Contudo, devido a esta recusa em tomar uma posição, Miss Ivors em seu maniqueísmo o considera um "West Briton" (p.190) e o ofende ao pronunciar isto. É importante notar que, se por um lado Gabriel faz um esforço consciente para se afastar de seu país - "I'm sick of my own country, sick of it!" (p.190) –, sua esposa é nativa do território "onde se

[53] As ilhas Aran pertencem ao condado de Galway

é mais irlandês[54].” E esta é outra similaridade que ele compartilha com o protagonista de “*A Portrait of the Artist as a Young Man”*, pois ambos têm um ente da família – no caso de Stephen, a mãe - com considerável influência sobre ele, e que de alguma forma atua como um elo ou lembrete de suas raízes irlandesas.

Ter uma esposa do oeste da Irlanda – ainda que Gretta, assim como Gabriel, use galochas, hábito que o conto demonstra ter sido adquirido a partir da vivência no continente (p.181) -, não é apenas irônico para alguém que está cansado de seu país, mas será também um ponto crucial para a construção de uma importante alegoria: sendo o oeste da Irlanda tradicionalmente passível de ser interpretado, metonimicamente, como “a Irlanda verdadeira”, completamente celta e destituída de elementos estrangeiros, e sendo situado neste lugar o único episódio de toda a coletânea que apresenta um grande gesto motivado por amor; é-nos sugerido que somente sob tais circunstâncias um evento desta magnitude poderia ocorrer; *somente na nação antiga, aquela anterior à invasão dos dois dominadores responsáveis pela paralisia, que experiências intensas, desinibidas e vívidas seriam possíveis*. Enfatiza a singularidade do episódio o fato de este ser o único, em toda a coletânea, situado no oeste. Enfatiza a questão do tempo o fato de que este episódio não se desenrola na frente do leitor, no presente da narrativa, mas é trazido à tona através da memória. Logo, esta configuração contrasta com o presente de Gabriel e Gretta - assim como a de todos os irlandeses paralisados - revelando através da diferença o estado atual em que vivem, sugerindo, todavia, que em algum momento, no passado – ou, o que é mais provável, num passado floreado pela imaginação e/ou memória-, vivências mais intensas fossem possíveis.

Contudo, isto é uma alegoria, e mesmo que seja tentador concluir que, ao morrer por amor, Michael não estivesse influenciado pela paralisia, além do simples fato de ele e Gretta serem contemporâneos, o conto apresenta outro dado que desmentiria: Michael morre por Gretta porque ela iria para Dublin para viver num convento. Em nota, Terence Brown (p.316, 1992) esclarece que a expressão “up here to the convent” poderia indicar que a família não aprovava o relacionamento e numa atitude protecionista a enviou para este lugar; ou que a família tinha ambições para com ela e

[54] Quando interpolado por Miss Ivors (p.189) sobre Gretta ser originária de Connacht, Gabriel esquivamente responde: “Her people are” (p.189)

gostaria que ela estudasse; ou ainda apenas que ela morasse num *hostel* de um convento enquanto vivesse em Dublin. De qualquer forma, há o elemento social que interrompe o amor, seja qual for sua verdadeira razão. Mesmo assim, a atitude de Michael é ímpar na coletânea e talvez possa ser justificada pelo fato de ele ser um campesino[55]. Michael declara, na chuva, que sem Gretta ele não queria viver (p.223) e tal atitude de martírio é bastante recorrente na representação literária dos nacionalistas irlandeses; sendo a Irlanda geralmente retratada como uma mulher, tal como na peça *Cathleen Ni Houlihan* de Yeats, na qual, a propósito, a velha mulher diz a respeito de um soldado uma frase muito semelhante[56] à que Gretta emite sobre Michael: "I think he died for me" (p. 221). Michael também é o nome do protagonista da peça de Yeats que abandona suas bodas para atender ao chamado da velha mulher. Desta forma, este episódio poderia também fazer alusão a este detalhe, caso tomássemos Gretta como uma possível personificação da Irlanda, o que seria irônico para seu marido cosmopolita.

É importante salientar o papel da música neste episódio, com a sua primeira menção diretamente associada à ideia de vida: "He [Michael] was going to study singing only for his health" (p.222); além disso, é em torno de um evento musical que a cena se desenrola. Independentemente de quaisquer vivências, boas ou ruins, que o casal tivera, foi essa que ganhou destaque na memória de Gretta. Michael, mesmo estando doente, tenta persuadir sua amada a permanecer na cidade, para que seu amor pudesse ainda continuar, e o instrumento que ele usa para expressar seu clamor romântico é a música, atribuindo um considerável teor dramático e lírico à cena. É possível pensar que a música foi usada não apenas para intermediar, *mas que somente a música fosse capaz de dar vazão a esta vivência arrebatadora,* tomando o papel da voz; substituindo-a e ampliando-a. Cabe ressaltar que o conteúdo da canção "The Lass of Aughrim" reverbera a cena protagonizada por Michael. A letra da música retrata, em primeira pessoa, uma jovem que, sob a chuva e com um bebê no colo, bate à porta do

---

[55] Michael vivia no vilarejo de Oughterard, a aproximadamente 17 milhas ao norte da cidade de Galway. (BROWN, 1992, p.317). O camponês, em sua condição, sente menos a modernização pela qual passam as cidades e também apresenta um vínculo mais forte com a terra e as tradições. Além disso, devido à sua classe, é esperado que ele não compartilhe das premissas que constituem um personagem dividido burguês típico do romance. Outro ponto importante é que havia uma exaltação do campesinato nas obras do *Celtic Revival*, principalmente nas peças encenadas no *Abbey Theater*.

[56] "He died for love of me" é a frase que a velha mulher profere em *Cathleen Ní Houlihan* (p.224, 1969)

amado e pede permissão para entrar. Podemos ainda partir da experiência individual desta cena e galgar a uma alegoria referente à nação: em nota, Terence Brown (p.315, 1992) afirma que Aughrim é um vilarejo no condado de Galway no qual ocorreu a catastrófica derrota em uma batalha travada no ano de 1691. O título desta canção adicionaria, portanto, uma nota de significação nacional ao afetuoso conto de sedução, traição, rejeição e morte da jovem protagonista que a letra da música representa. A Batalha de Aughrim foi uma das mais sangrentas da história da ilha e a Irlanda teve um desempenho vergonhoso no combate. Esta foi também uma das batalhas decisivas para a vitória do rei William III de Orange, reafirmando e expandindo o poderio protestante sobre a ilha[57]. Ora, se a música que embala a experiência mais vívida de *Dubliners* pode ser, talvez paradoxalmente, associada a esse evento decisivo para a derrota irlandesa, fica-nos a impressão de que morte e vida se permeiam: se por um lado a nação vencida gostaria de se fazer vitalizada novamente, por outro, toda tentativa de uma vivência intensa, livre e autônoma é boicotada. E, novamente, é a música que faz a ponte entre estes dois estados. Esta configuração repete-se ao longo de *Dubliners*, e em *"The Dead"* podemos encontrá-la também no episódio da música nas escadas. Mr. Bartell Darcy é apresentado dentro de uma construção em que elementos alusivos à morte se sobressaem: por cantar do andar de cima, fora do campo de visão de Gretta, um tom fantasmagórico é agregado à cena, pois é como uma voz que viesse do além - de cima -, cujo dono não pode ser identificado visualmente. Soma-se a isto a rouquidão – motivo pelo qual Mr. Bartell Darcy esquivou-se de todos os convites para cantar durante a festa – que garante contornos ainda mais mórbidos[58] à sua voz. Desta forma, o quadro que se apresenta para nós – o qual Gabriel nomearia *Distant Music* – constituir-se-ia de um anunciador, caracterizado pela morte, talvez representando o país antigo que, através de sua canção, preenche Gretta de vida. E este emparelhamento é bastante semelhante ao anúncio do arcanjo Gabriel a Maria, sobre a vinda do Salvador; lembrando que o conto se passa no período do Natal. Esta configuração, na qual um indivíduo mortificado que

[57] Aproximadamente 7000 irlandeses morreram e 1000 ficaram feridos. No lado Williamita apenas 700 foram mortos e cerca de 1000 ficaram feridos. Aughrim se tornou parte da memória popular católica irlandesa, mantida viva por poetas e contadores de histórias como "aughrim of the slaughter". (LYDON. 1998, p.214)

[58] Mais precisamente, ao falar da sua condição, Mr. Bartell Darcy diz "I'm as hoarse as a crow"; os corvos, no imaginário medieval europeu, são animais de mau agouro, associados à morte.

apenas consegue se comunicar com os vivos através da música também ressoa a história dos Filhos de Lir, que é referida na música "Silent O Moley" em *"Two Gallants"*.

No plano da forma, retomando a discussão acerca da tensão e tonalidade no conto realizada no primeiro capítulo, na qual é traçado um paralelo entre a dissolução da tonalidade da música com as estratégias que dão um tratamento difuso ao centro da narrativa, a cena da música na escada atua de maneira crucial ao estabelecer uma centralidade, a qual não é totalmente estranha à parte da narrativa que a antecede, uma vez que os assuntos a ela atrelados se encontravam subjacentes e diluídos nas distrações que as estratégias narrativas aplicadas a esse conto realizavam. Entre os elementos comuns podemos destacar a maneira insatisfatória de se relacionar com jovens mulheres (como ocorre com Lilly, quando Gabriel chega na casa, e com Miss Ivors, durante o baile); a música em si como conteúdo (afinal, toda a noite é edificada sobre a música); e elementos que remetem ao passado, ao oeste da Irlanda e ao nacionalismo. É como se a música na escada, "The Lass of Aughrim", buscasse firmar uma tonalidade a qual o resto do conto respeitará. A tônica é o desejo por uma segunda lua de mel que a imagem de Gretta maravilhada desperta em Gabriel. Todo o desenrolar do conto, a partir desse momento, terá esse objetivo de um modo bastante evidente, o que, em contraste com a parte que antecede essa cena, faz com que seja mais fácil e interessante de acompanhar a narrativa, pois consegue articular, em função do objetivo a se chegar, a intensidade e a tensão, as quais haviam sido tratadas de modo difuso e não linear no trecho precedente. Uma das impressões suscitadas, devido a essa configuração, é a de que toda a narrativa, até esse episódio, funciona como um grande prelúdio, e que a história de fato começa quando o baile acaba e todos os convivas vão embora.

Dessa forma, é como se esse primeiro momento de *"The Dead"* – que ocupa entre dois terços e três quartos da narrativa -, assim como em *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy, estivesse em mais de uma tonalidade simultaneamente – no caso da peça do compositor francês, nas tonalidades de mi maior e mi menor. Essa imprecisão quanto ao tom predominante garante contornos que geram a impressão de flutuação e de suspensão; uma vez que o uso de cadências de acordes que não compartilham a mesma tonalidade, além do emprego de cromatismos, e notas foras da escala, impossibilita a maneira convencional de lidar com a tensão e resolução que o

sistema diatônico tonal permitia. De maneira análoga, no trecho anterior à cena na escada em *"The Dead"*, também não estamos cientes da direção para onde o narrador nos está conduzindo e, ao deslizar de cena em cena, - tal como nas cadências de acordes de Debussy -, sem que engendrasse de uma maneira mais perceptível a causalidade e o encadeamento dos acontecimentos. Isso resulta na falta de um alinhavamento claro que definisse um rumo evidente para a narrativa e nos faz sentir soltos, desprendidos da mão do narrador, pairando sobre as trivialidades dos episódios que compõem o baile narrado.

No entanto, a tonalidade que o episódio da música nas escadas afirma, devido aos assuntos a ele atrelados, que já estavam presentes de alguma forma nos diálogos do baile, não causa estranhamento ao desenlaçar-se do emaranhado quase atonal[59] no qual se encontrava, estabelecendo-se, gradativamente, ao passo que os rodeios e distrações são suprimidos e, em razão disso, certos temas passam a ter maior visibilidade e força em função da compressão em um único episódio suficientemente expressivo, como já abordado neste capítulo. É importante notar que o fato de os elementos que estabelecerão essa tonalidade estar presente o tempo todo, ainda que de modo escondido, diluído ou subjacente, é, na verdade, uma configuração deveras reveladora. Esse paradigma é o mesmo que ocorre em *"Two Gallants"* no qual, silentes após um desentendimento, os dois rapazes entram numa rua e são surpreendidos pelo baixo de uma harpa que tocava uma canção sobre um tema tradicional irlandês. Esse baixo, como uma voz subterrânea, emerge em um momento inesperado; em um mero dobrar de esquina, e como uma voz fantasmagórica, acompanhará, fúnebre, os ouvintes até que se distraiam novamente em seus afazeres. Essa voz que desata e irrompe fortuitamente no cotidiano, em função do contexto e da maneira como é construída a cena, articula-se com esses elementos de modo que passa a expressar, de uma maneira intrincada, a realidade abusiva com a qual a Irlanda sofria. Dessa forma, é como se a voz dessa verdadeira Irlanda, inteiramente celta, anterior aos dois dominadores que causaram a paralisia, subjazendo, em seu estado mórbido, se fizesse, através da música, presente. É esse o princípio que estabelece a tonalidade na cena nas escadas. O amor vivenciado no oeste da Irlanda, durante a juventude de Gretta, é construído de modo que alude a esse

[59] E para que se conseguisse tal efeito, esse tom que se sobressai a partir desse momento configurava-se como peça constituinte fundamental.

estado anterior à paralisia, e devido a isso, garante um avivamento em Gretta, sem precedentes na coletânea, que, por extensão, resultará no desejo de Gabriel por uma segunda lua de mel. Um ponto importantíssimo que corroboraria essa hipótese interpretativa é o detalhe que emerge das impressões de Gabriel em seu contato imediato com a cena na escada, no qual descreve "the song seemed to be in the **old Irish tonality**" (p. 211) [negritos meus]. Para além das características essencialmente musicais[60], a expressão "a antiga tonalidade irlandesa" se referiria também à tonalidade que busca se afirmar a partir desse momento do conto, uma vez que toda a história decorrente provém da audição de "The Lass of Aughrim".

A força dessa tonalidade é garantida por meio do contraste com a enredo difuso que a precede. É essa antiga tonalidade irlandesa, procurando agora se reestabelecer, que permite um enredo melhor encadenciado. Essa configuração parece-nos comparável a um estado no qual, suavemente, com seu pouco sucesso, visa desenlaçar-se dos traços que caracterizam a paralisia: é como se nesse momento fosse possível narrar, de fato, uma vivência; uma experiência; uma história. Por dedução, o oposto, o estado sem uma tonalidade bem delineada, ou melhor, sem um objetivo claro para o desenlace de um conflito central, corresponderia, na forma, à paralisia. Logo, as estratégias para dissolução do enredo, como estudadas no capítulo 1, focando em *"The Dead"*, mas presente em outros contos, poderiam corresponder, na forma, a uma aproximação de uma maneira de construir o texto musical comum àqueles que seriam denominados como modernistas (ou modernizantes da linguagem musical erudita), para representar essa configuração à qual Joyce diagnosticava o estado da Irlanda. A falta de um objetivo claro, como no segundo momento de *"Counterparts"*, devido à frustração de Farrington; e em "Araby", em razão da impossibilidade de compreender o enigma do padre, são maneiras formais muito efetivas de representar uma capacidade limitada de agência do indivíduo sobre o mundo, o que, por sua vez, é consoante com certas formas de representar o indivíduo moderno.

[60] Terence Brown (1992, p.314) faz a seguinte notação técnica sobre "the old Irish tonality": "The folk music of Scotland, Ireland, Wales and Brittany employed a pentatonic scale. Melodies which exploited this five-note scale often embraced a range of two octaves and were a challenge to the singer, especially for one more accustomed to the eight-tone octave of the diatonic scale."

É importante notar que, apesar do processo de avivamento e de estabelecimento dessa antiga tonalidade irlandesa, no final de *"The Dead",* não há um escape da paralisia – Gabriel é frustrado em seu intento - e tampouco um retorno, de fato, a esse estado anterior. A despeito da tonalidade que queria se afirmar, e ia ganhando substância conforme a intensidade do desejo de Gabriel aumentava em seu caminho rumo a segunda lua de mel, o objetivo do personagem não é realizado; pelo contrário: ele tem uma revelação que o redireciona ao oposto: o conto acaba em uma descrição que aproxima o adormecimento de Gabriel com sua própria morte. Dessa forma, não há uma redenção como haveria em algumas obras do *Celtic Revival* – como em *Countess Cathlee*n, de Yeats, na qual a condessa vende a própria alma para salvar seu povo. No entanto, no final da peça, os anjos intervem e a arrebatam para os céus. *Dubliners* inicia e termina na morte. O tema central de "*The Sisters"*, conto que abre o livro, é a morte do padre Flynn, cuja morte é anunciada já na primeira frase do livro: "There was no hope for him this time: it was the third stroke." (p. 1). Já no conto que finaliza a coletânea, "*The Dead*", a morte já está explicitada em seu título; é a memória de um morto que desencadeia a grandiosidade na cena nas escadas; e a morte é também a palavra que lacra a obra: "the snow falling (...) upon all the living and the dead." (p. 225) – Notemos que, em *Ulysses* esse quadro se torna ainda mais mórbido pois a morte não está apenas situada nas extremidades, ilhando os irlandeses, mas passa a residir no coração do coração[61] da Irlanda: o cemitério Glasnevin. Declan Kiberd (1992, p.981), em nota sobre o episódio "*Hades"*, afirma:

> "Stanislaus Joyce remarked that his brother was obsessed by the **steady flow of the past through the present**; and here **Dublin appears as a sort of a gigantic cemetery**, its houses like tombs lamented by Stephen in *Proteus*. Statues of dead men – O'Connell, Gray, Nelson, Fr Matthew – and monuments to the dead – O'Connell, Parnell – abound." [negrito meu]

[61] Cada episódio de *Ulysses* está associado a um órgão do corpo humano. O episódio *"Hades"*, no qual ocorre o enterro de Paddy Dignam, está associado ao coração. Dessa forma, o cemitério Glasnevin, onde está enterrado figura importantíssimas da história irlandesa como Parnell, se torna o coração do coração (Dublin) da Irlanda.

Dessa forma, a morte, enquanto tema central dos dois extremos da obra, funcionaria como uma espécie de fronteira, abarcando todas as vivências ali inseridas e não permitindo escape: “The Irishman’s house is his coffin” (*Ulysses*, p. 139). A não possibilidade de vivências intensas e com propósito; a impossibilidade de uma auto-afirmação (em termos de enredo, isso está atrelado ao estabelecimento de um objetivo a se chegar em função do conflito central e, evidentemente, também da capacidade de atingi-lo) é um traço que coaduna com o conceito joyceano da paralisia.

Conclusão

As questões suscitadas nos usos musicais estudados no segundo capítulo – tanto quanto provindas das alusões em si como também do contexto e da maneira como essas são articuladas com outros elementos constituintes do conto - confluem para a cena na escada em *"The Dead"*. Nessa cena, o emprego da alusão musical funciona, diferentemente de alguns casos em outros contos, de um modo igualmente eficiente tanto para a construção de atmosfera, como para a caracterização de personagem e também para o desenvolvimento do enredo. Além disso, essa cena se configura de tal forma que atua como se os usos musicais estudados nos outros contos, cujos assuntos a eles atrelados têm o campo semântico compartilhado por esse episodio final, de modo que, nessa confluência, é como se, juntos, formassem um acorde, talvez o da antiga tonalidade irlandesa, a qual Gabriel identifica ao ouvir "The Lass of Aughrim". A consonância de temas comuns explorados de maneiras semelhantes ao longo das narrativas possibilita que esse momento tenha uma significância que não se limitaria a *"The Dead",* mas que também articulasse com os outros contos. Dentre os elementos comuns, podemos elencar:

De *"Clay"*, temos uma música cujo tema central é o amor e essa canção emerge em um momento em que a questão da morte se torna importante. Além disso, os versos da primeira estrofe de "I dreamt that I dwelt" que Maria canta duas vezes explicitam uma nostalgia por um amor antigo; de "*The Boarding House"*, temos o destino infausto em razão da moral católica, uma vez que esse é o motivo pelo qual a família de Gretta a enviará para um convento[62], resultando na inevitável ruptura do casal; de "*Eveline"*, temos também a música embalando um romance no qual existe um impasse para que o casal permanecesse juntos. Todavia, se o que causa a separação em *"Eveline"* é a decisão da protagonista pela permanência, em *"The Dead"* é a escolha de Gretta por sair do oeste da Irlanda; de *"Two Gallants",* temos também a música provinda de uma contextualização que acentua traços mórbidos, que por sua vez resultará na criação de uma atmosfera, remetente ao passado. O baixo da harpa, assim como a música na

[62] Terence Brown (1992, p. 316) nos diz que "they may have been concerned that her relationship with Michael Fury had gone too far and that she needed the protective care of the nens in a distant city to protect her virtue or to save her from na unfortunate marriage with a working-class lad."

escada, parece ser uma voz que vem dos mortos; de *"Araby"*, temos a retomada ao discurso nacionalista, além da personificação do protagonista como harpa (símbolo tradicional irlandês); e esse tipo de personificação ocorre em *"A Mother*" com Kathleen Kearney e, num nível especulativo, com Madame Glynn e com a mãe de Kathleen. Em *"The Dead",* temos algumas características que aproximariam Gretta de *Cathleen Ní Houlihan*, além das questões nacionalistas levantadas por Miss Ivors; de "*After the Race"* também temos uma canção que é facilmente alusiva a um episódio decisivo na história da Irlanda, no qual mesmo com o apoio estrangeiro, não foi triunfante em sua revolta contra o dominador político e econômico; de "*A Painful Case",* temos a música como elemento que tira o indivíduo de um estado de mortificação ou exílio para congregar com seus pares e nesse processo acaba possibilitando uma vivência amorosa.

Dessa forma, não apenas as semelhanças entre os empregos da música como conteúdo nos outros contos convergem nesse episódio da música na escada em *"The Dead"*, como também, a música como forma ao estabelecer um objetivo, procurando firmar uma tonalidade. No entanto, tal como um fantasma que tenta recuperar sua corporalidade, ela não se assenta de forma afirmativa, evanescendo assim que Gabriel descobre a verdade inconveniente.

Apêndice – Letras das Músicas

Silent, O Moyle

Words by Thomas Moore, to the air "My Dear Eveleen";
musical arrangement by N. Clifford Page

From *Irish Melodies*, No. ii, 9

The Song of Fionnuala

Silent, oh Moyle, be the roar of thy water,
Break not, ye breezes, your chain of repose,
While, murmuring mournfully, Lir's lonely daughter
Tells to the night-star her tale of woes.
When shall the swan, her death-note singing,
Sleep, with wings in darkness furl'd?
When will heav'n, its sweet bell ringing,
Call my spirit from this stormy world?

Sadly, oh Moyle, to thy winter-wave weeping,
Fate bids me languish long ages away;
Yet still in her darkness doth Erin lie sleeping,
Still doth the pure light its dawning delay.
When will that day-star, mildly springing,
Warm our isle with peace and love?
When will heav'n, its sweet bell ringing,
Call my spirit to the fields above?

I Dreamt That I Dwelt in Marble Halls

From an opera composed by Michael Balfe;
libretto by Alfred Bunn

From *The Bohemian Girl*

The Gipsy Girl's Dream

I dreamt that I dwelt in marble halls,
With vassals and serfs at my side,
And of all who assembled within those walls,
That I was the hope and the pride.

I had riches too great to count, could boast
Of a high ancestral name;
But I also dreamt, which pleased me most,
That you lov'd me still the same...

That you lov'd me, you lov'd me still the same,
That you lov'd me, you lov'd me still the same.

I dreamt that suitors sought my hand;
That knights upon bended knee,
And with vows no maiden heart could withstand,
They pledg'd their faith to me;

And I dreamt that one of that noble host
Came forth my hand to claim.
But I also dreamt, which charmed me most,
That you lov'd me still the same...

That you lov'd me, you lov'd me still the same,
That you lov'd me, you lov'd me still the same.

I'll Sing Thee Songs of Araby

Music by Frederick Clay;
words by W.G. Wills

From the Cantata *Lalla Rookh*

From the PROLOGUE

I'll sing thee songs of Araby
And tales of fair Cashmere,
Wild tales to cheat thee of a sigh
Or charm thee to a tear.
And dreams of delight shall on thee break
And rainbow visions rise,
And all my soul shall strive to wake
Sweet wonder in thine eyes...
And all my soul shall strive to wake
Sweet wonder in thine eyes.

Through those twin lakes where wonder wakes
My raptured song shall sink
And, as the diver dives for pearls,
Bring tears, bright tears, to their brink.
And dreams of delight shall on thee break
And rainbow visions rise,
And all my soul shall strive to wake
Sweet wonder in thine eyes...
And all my soul shall strive to wake
Sweet wonder in thine eyes.

Killarney

From the opera ***The Colleen Bawn***:
music by Michael Balfe;
words by Edmund Falconer

By Killarney's lakes and fells,
Em'rald isles and winding bays,
Mountain paths and woodland dells,
Mem'ry every fondly strays.
Bounteous nature loves all lands;
Beauty wanders ev'rywhere,
Footprints leaves on many strands,
But her home is surely there!
Angels fold their wings and rest,
In that Eden of the west,
Beauty's home, Killarney,
Ever fair Killarney!

Innisfallen's ruin'd shrine
May suggest a passing sigh,
But man's faith can ne'er decline,
Such God's wonders floating by,
Castle Lough and Glena bay,
Mountains Tore and Eagle's nest,
Still at Mucross you must pray,
Though the monks are now at rest.
Angels wonder not that man,
There would fain prolong life's span,
Beauty's home, Killarney,
Ever fair Killarney!

Music there fore Echo dwells,
Makes each sound a harmony,
Many voic'd the chorus swells,
Till it faints in extacy.
With the charmful tints below,
Seems the Heav'n above to vie,
All rich colors that we know,
Tinge the cloud wreaths in that sky.
Wings of Angels so might shine,
Glancing back soft light divine,
Beauty's home, Killarney,
Ever fair Killarney!

The Lass That Loves a Sailor

Words and music by Charles Dibdin

The moon on the ocean was dim'd be a ripple,
Affording a chequered light;
The gay, jolly tars pass'd the words for a tipple,
And the toast, for 'twas Saturday night.
Some sweetheart or wife, he lov'd as his life,
Each drank, and wish'd he could hail her;
But the standing toast that pleas'd the most,
Was "the wind that blows, the ship that goes,
And the lass that loves a sailor."

Some drank "The Queen," some "our brave ships,"
And some "the Constitution;"
Some, "may our foes and all such rips
Yield to English resolution!"
That fate might bless some Poll or Bess,
And that hey soon might hail her;
But the standing toast that pleased the most,
Was "the wind that blows, the ship that goes,
And the lass that loves a sailor."

Some drank "the Prince," and some "our land,"
This glorious land of Freedom;
Some, "that our tars may never want
Heroes bold to lead them;"
That she who's in distress may find
Such friends that ne'er will fail her;
But the standing toast that pleased the most,
Was "the wind that blows, the ship that goes,
And the lass that loves a sailor."

The Lass Of Aughrim

If you'll be the lass of Aughrim
As I'm taking you mean to be
Tell me that first token
That passed between you and me

Oh don't you remember
That night on yon lean hill
When we both met together
I am sorry now to tell

Oh the rain falls on my yellow locks
And the dew soaks my skin;
My babe lies cold in my arms;
Lord Gregory, let me in

Bibliografia

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro; volumes 1 e 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986

BASIC, Sonja. *A Book of Many Uncertainties*. In: Rejoycing – New Readings of Dubliners. Kentuck: The University Press of Kentucky. 1998

BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance). São Paulo, Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: Obras Escolhidas vol.1. Trad. Sérgio Paulo Rovanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOWEN, Zack. *Musical Allusions in the Works of James Joyce.* New York: State University of New York, 1974.

BROWN, Terence. *Notes and introduction*. In: Dubliners. London: Penguin Modern Classics, 1992.

BROWN, Terence. *A social and Cultural History 1922-79*. Glasgow: Fontana Paperbacks, 1981.

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

BURNS, Thomas Laborie. *Stream of Consciousness, Joycean Technique*. In Estudos Anglo-Americanos n.º12-13, 1988/1989.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo, Martins fontes, 1994, pp. 45-72

CORTÁZAR, Júlio. *Alguns aspectos do conto*. In: Valise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2011

CORTÁZAR, Júlio. *Do conto breve e seus arredores.* In: Válise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2011

CORTÁZAR, Júlio. *Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico.* In: Válise de Cronópio. São Paulo: Perspectiva, 2011

DEANE, Seamus. *The Field Day Anthology of Irish Writing;* volume 3. Derry: Field Day Publications, 1991.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos Moribundos.* Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

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

ELLMANN, Richard. *Ulysses On The Liffey.*. London - Boston: faber and faber, 1972

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: Obras completes vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização.* In: Obras completas vol. 18. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia Das Letras, 2011

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à Metapsicologia Freudiana volume 3: Artigos de metapsicologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GIFFORD, Don. Ulysses Annotated – Revised and Expanded Edition. London: University of California Press, 1988.

HEGEL, G.W.F.: *Cursos de estética*. Trad. De M.A. Werle e O. Tolle. São Paulo: Edusp: 2002. V. 3

HENKE, Suzette A. *James Joyce and the Politics of Desire*. New York: Routledge, 1990

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

JOYCE, James. *Dubliners.* Notes and introduction by Terence Brown. London: Penguin Modern Classics, 1992.

JOYCE, James. *Ulysses - Annotated Student Edition*. London: Penguin Books, 1992.

JOYCE, James. Ireland, Island of Saints and Sages *(1907) in*: *The Field Day Anthology of Irish Writing;* volume 3. Derry: Field Day Publications, 1991.

JOYCE, James. *The Home Rule Comet (1910) in: The Field Day Anthology of Irish Writing;* volume 3. Derry: Field Day Publications, 1991.

JOYCE, James. The Shade of Parnell *(1912) in: The Field Day Anthology of Irish Writing;* volume 3. Derry: Field Day Publications, 1991.

KIBERD, Declan. *Notes and introduction*. In: Ulysses – Annotated Student Edition. London: Penguin Modern Classics, 1992.

KIBERD, Declan. *Ulysses and Us*. London: Faber and Faber Ltd, 2009.

LEE, J.J. *Ireland 1912-1985 Politics and Society.* Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LUKÁCS, George; *A Teoria do Romance*. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYDON, James. *The Making of Ireland.* London: Routledge, 1998.

MARTIN, Timothy. Music in James Joyce in Context edited by John McCourt 2009 cambridge university press New York

MARTIN, Gerald. *James Joyce and Spanish American Fiction*. In Estudos Anglo-Americanos n.º7-8, 1983-1984.

MUTRAN, Munira e Tápia, Marcelo. *Joyce no Brasil*. São Paulo: Olavobrás / Abei, 1997.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira*. In: Literatura e Música. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

PALISCA, V. Claude e GROUT, Donald J. *História da Música Ocidental*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

POE, Edgard Allan. *Sixty-Seven Tales*. New York: Random House Value Publishing, Inc. 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o Romance Moderno*. In: Texto/Contexto: ensaios, 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1973

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

TINDALL, W. York. *A Reader's Guide to James Joyce*. Westport: Greenwood, 1993

VIZIOLLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária.* São Paulo: EPU, 1991.

WHITE, Harry. *Music and the Irish Literary Imagination.* Oxford: Oxford University Press, 2008

YEATS, William Bulter. *Cathleen Ni Houlihan*, In: The Variorum Edition of the Plays of W. B. Yeats. Estados Unidos: The Macmillan Company, 1966.

ZANETTI, Sheila Amaral. Joyce*: memória e identidade em A Portrait of the Artist as a Young Man*. In Estudos Anglo-Americanos n.º27-28, 2003/2004