UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Thalita Serra de Castro

JAMES JOYCE:
voz narrativa e projeto estético em construção

Versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Thalita Serra de Castro

JAMES JOYCE:
voz narrativa e projeto estético em construção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^a. Sandra Guardini T. Vasconcelos

Versão corrigida

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C355j Castro, Thalita Serra de
James Joyce: voz narrativa e projeto estético em
construção / Thalita Serra de Castro ; orientadora
Sanda Guardini Teixeira Vasconcelos. - São Paulo,
2015.
102 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Conto. 2. Projeto estético. 3. Voz narrativa.
4. James Joyce. 5. Dubliners. I. Vasconcelos, Sanda
Guardini Teixeira, orient. II. Título.

Nome: Castro, Thalita Serra de

Título: James Joyce: voz narrativa e projeto estético em construção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*Para Dácio, Edna e Martha,
que caminham comigo*

AGRADECIMENTOS

À Sandra Vasconcelos, por me ensinar a fazer as perguntas, por ser exigente, por reiterar a humildade em um âmbito em que ninguém mais parece valorizar isso e por permitir esta dissertação.

Ao Jorge de Almeida, pela excelente disciplina ministrada na Pós-Graduação, pelos plantões de dúvidas, pela paciência de ler o meu relatório de qualificação e pela crítica valiosa. Ao Caetano Galindo, pela mesma paciência e pela mesma crítica. E por ter encarado Joyce, é claro.

À Munira Mutran e Fábio Durão, integrantes da banca de defesa, pela orientação atenciosa e arguição franca, fundamentais para a elaboração da versão final deste trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, em especial o Luiz, que desde o primeiro dia ri da minha falta de jeito com o universo acadêmico.

À Elisa, que me corrigiu tantas vezes. À Thaís, que me corrigiu outras tantas.

Ao Aníbal, à Antonietta e à Vera, professores.

A todos os amigos, em especial Mariana, Renato e Olívia (que disse um dia que eu gostava de pessoas difíceis de ler), sobretudo pelo respiro.

Ao Silas, por me mostrar o que poderia ser e por cada um dos dias.

À Martha, que repete cotidianamente o olhar para a minúcia.

À Edna, mulher exemplo, amorosa e forte, pelo que faz por mim, pelo que me mantém em pé.

Ao Dácio, professor maior, pai do meu gesto, da minha voz, do meu gosto pela literatura.

À Capes, pelo auxílio financeiro durante 24 meses.

RESUMO

CASTRO, Thalita Serra de. **James Joyce**: voz narrativa e projeto estético em construção. 2015. 102f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

James Joyce é conhecido por seus grandes romances, mas podem-se destacar os contos de *Dubliners* por integrarem parte fundamental do que se entende por um projeto estético do autor. Cada um dos textos apresenta um aspecto e uma perspectiva específicos sobre a vida em Dublin, a qual Joyce descreveu em minúcia. Esta dissertação procura analisar os diferentes usos da voz narrativa que o autor faz na coletânea e como isso deixa entrever tal projeto estético. Oscilando entre primeira e terceira pessoas, os narradores tentam assemelhar seu estilo à maneira de falar das personagens de cada estória, o que se nota principalmente pelo vocabulário e, no segundo caso, pelas associações mentais que tentam reproduzir em discurso indireto livre. Assim, é como se a voz narrativa dissonante e perfeitamente identificável buscasse progressivamente se harmonizar ao contexto em que se insere.

Palavras-chave: *Dubliners*; James Joyce; voz narrativa; projeto estético; conto.

ABSTRACT

CASTRO, Thalita Serra de. **James Joyce**: narrative voice and aesthetic project under construction. 2015. 102f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

James Joyce is well-known for his novels, but the short stories in *Dubliners* are a fundamental part of what can be considered his aesthetic project. Each story reveals a specific aspect and perspective of Dublin's life, which Joyce described in detail. This dissertation aims at analysing the different uses the author makes of the narrative voice in his stories, and how this unveils such aesthetic project. From first person to third person narrative, his narrators try to bring their styles close to the way characters speak, which can be identified mainly because of the vocabulary and the mental associations reproduced through free indirect speech. Therefore, it is as if the dissonant and distinguishable voice of the narrator slowly came to be in harmony with the context.

Keywords: *Dubliners*; James Joyce; narrative voice; aesthetic project; short story.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. A história editorial de <i>Dubliners</i>	15
2. O narrador dentro, perto: primeira pessoa e discurso indireto livre	24
2.1 “The Sisters”	24
2.2 “Eveline”	35
3. O narrador distante: histórias partidas revelam facetas da vida adulta	48
3.1 “After the Race”	48
3.2 “Counterparts”	58
3.3 “A Mother”	67
4. A harmonização da diferença	75
4.1 “The Dead”	75
Considerações finais	88
Referências bibliográficas	95

Introdução

Uma verdade geral sobre o método de Joyce, que sua ficção tende a não ter um narrador distanciado, apesar de parecer ter. Suas palavras estão em um equilíbrio tão delicado, como componentes de um aparato sensível, que detectam o campo gravitacional da pessoa mais próxima. Uma razão pela qual as silenciosas historietas de *Dublinenses* continuam a fascinar é que o ponto de vista flutua discretamente.¹

(Hugh Kenner)

Arthur Power, pintor, escritor e crítico de arte irlandês contemporâneo a James Joyce, recria em *Conversations with James Joyce* os diálogos que teria tido com o autor durante uma estada em Paris. Power insiste em sua preferência por *Dubliners* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* ante *Ulysses*, pois aqueles seriam líricos, enquanto o grande romance de 1922, consciente demais. “Inspiração é o que eu admiro”, acrescenta. “Depende do que você entende por inspiração”, teria respondido Joyce, “e me parece que você confunde inspiração com certo toque romântico. A inspiração que eu admiro não é a temperamental, mas a edificação firme do pensamento”.² O conjunto da obra do autor irlandês, suas análises (de maneira geral) e também os relatos daqueles que conheceram de perto seu processo de composição³ revelam que Joyce era bastante consciente de seus propósitos, por mais pretensiosos que fossem. As obras de maturidade do autor constituem tamanha inovação que só poderiam mesmo ser fruto de um trabalho lento, progressivo e calculado, nunca de uma inspiração repentina.

Em *Stephen Hero*,⁴ Joyce deixa claro, na voz do protagonista, que almeja uma literatura livre de intenções missionárias: seus escritos não servirão a qualquer propaganda,

¹ KENNER, Hugh. “The Uncle Charles Principle”. In: *Joyce’s Voices*. Rockester: Dalkey Archive Press, 2007, p. 16. No original: “A general truth about Joyce’s method, that his fictions tend not to have a detached narrator, though they seem to have. His words are in such delicate equilibrium, like the components of a sensitive piece of apparatus, that they detect the gravitational field of the nearest person. One reason the quiet little stories in *Dubliners* continue to fascinate is that the narrative point of view inobtrusively fluctuates”. Os ensaios críticos e as cartas citados nesta dissertação foram traduzidos por mim, exceto quando indicada outra fonte. Em inglês, versão original, estão apenas os escritos ficcionais de Joyce, já que a análise apresentada parte deles. Há algumas traduções de *Dubliners* disponíveis no Brasil: a de Hamilton Trevisan, a de José Roberto O’Shea e a que consta na dissertação de mestrado de Omar Rodovalho Fernandes Moreira. Caetano Galindo traduziu também o último conto da coletânea. Essas obras estão listadas nas referências bibliográficas deste trabalho.

² POWER, Artur. *Conversations with James Joyce*. Dublin: The Lilliput Press, 1999, p. 112. No original: “Depends on what you call inspiration, doesn’t it? remarked Joyce, and it seems to me that you mistake romantic flair for inspiration. The inspiration I admire is not the temperamental one, but the steady sequence of build-up thought, such as you get in *Gulliver’s Travels*, in *Defoe* and in *Rabelais* even”.

³ Stanislaus Joyce, Frank Budgen, Richard Ellmann, Stuart Gilbert e Arthur Power, por exemplo.

⁴ JOYCE, James. *Stephen Hero*. Londres: Grafton Books, 1989, p. 86.

não pregarão doutrinas, não serão um tratado político e não advogarão por causas específicas. Há quem sugira que Joyce buscava se distanciar da literatura da época, como era o caso do modelo preconizado pelo Irish Literary Revival do final do século XIX e início do XX, ainda que também trabalhe com um resgate das tradições locais (e ainda que a obra desses outros autores também apresente traços de modernidade).⁵ À maneira de “The Holy Office”, manifestação satírica em que o jovem rebelde denuncia o que considera ser a estreiteza de espírito dos autores desse movimento,

seus contos, com sua exatidão sombria e seu lirismo submerso, haviam rompido com o movimento literário irlandês no qual, apesar de Joyce negar o fato, seus poemas se encaixavam bastante bem. [...] No momento, todo o movimento literário soava para ele como uma fraude, assim como as virtudes irlandesas, entre as quais se mascarava a crueldade como moralismo altivo, o onanismo tímido se travestia de pureza. Podia-se conhecer esses autores do “*revival*” e ler suas obras sem jamais suspeitar que eram feitos de carne e osso.⁶

O grande objetivo de Joyce, desde o princípio da carreira, era realizar uma literatura capaz de dizer a verdade, nada menos do que isso. “Devemos aceitar a vida tal como ela se apresenta diante de nossos olhos e os homens e as mulheres tal como nós os encontramos no mundo real, e não como os imaginamos no reino das fadas”⁷ – algo em que insistia inclusive depois de já ter terminado *Ulysses*, romance que colocaria “em dúvida qualquer entendimento fácil e redutor do que poderia significar essa tentativa de representar a ‘verdade’ na literatura”.⁸ À parte o que tenha sido intenção do autor, é preciso considerar detidamente a obra deixada por ele, bem como as escolhas feitas pelo narrador a respeito do que narrar, que nunca estão em palavras.

⁵ O Irish Literary Revival foi um movimento originado por autores, entre os quais destacam-se Lady Gregory e William Butler Yeats, que propunham uma nova apreciação da literatura e da poesia de temática celta, na tentativa de firmar um sentimento de identidade nacional. De maneira muito geral, pode-se dizer que queriam despertar nos irlandeses a confiança que induziria a lutar por uma república independente, livre do anglicismo.

⁶ ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Nova York: Oxford University Press, 1982, p. 166. No original: “*His short stories, with their grim exactitude and submerged lyricism, had broken away from the Irish literary movement in which, though he denied the fact, his poems fitted pretty well. [...] For the moment the whole literary movement seemed to him as much a fraud as the Irish virtues, among which cruelty masqueraded as high-minded moralism, and timid onanism masqueraded as purity. One could meet these writers of the ‘revival’ and read their works without suspecting that the writers were made of flesh and bone*”.

⁷ JOYCE, James. “Drama e vida”. In: AMARANTE; Dirce Waltrick do; MEDEIROS, Sérgio (Org.). *De santos e sábios*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 46.

⁸ JOHNSON, Jerry. “Joyce and Feminism”. In: ATTRIDGE, Derek (Org.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 199. No original: “*This contention he repeated even after the completion of Ulysses, the novel which might have called into doubt any easy, reductive understanding of what the attempt to represent ‘truth’ in literature might mean*”.

Sua autenticidade será pelas coisas apresentadas como realmente são; pela forma como ele escolhe revelá-las, ou seja, não a partir de uma voz distanciada que analisa e julga, mas por meio de um narrador que progressivamente tenta se moldar ao contexto e às personagens, evidenciando conhecimento acerca da situação e aproximando o leitor daquele universo para compreendê-lo melhor; pelo discurso indireto livre como recurso para acessar a consciência da personagem – porque surge como manifestação íntima e mostra o quanto o narrador pode saber sobre ela, além do quanto a personagem também depende do narrador para ter alguma voz.⁹ Joyce tenta não um olhar de fora, que recorta e interpreta, mas aquele que surge de dentro da personagem, que se manifesta por si só e que não fornece uma interpretação imediata, específica (daí as ambiguidades e os finais em aberto que notaremos em muitos dos contos). Assim, ao autor não basta retratar o real; o que ele deseja é a verdade *da representação*: não que a literatura apenas descreva pessoas e situações concretas, mas que ela esteja preocupada em representar de maneira plausível as pessoas, sejam elas quem forem, em sua complexidade. A contraposição que se estabelece aqui é, portanto, entre a narrativa em terceira pessoa e a opção pelo discurso indireto livre; não que uma seja superior a outra, pois ambas têm potencial ideológico e abrem horizontes diferentes de verdade – o uso da terceira pessoa trouxe uma noção de causalidade interna para a narrativa e evidenciou o grau de manipulação da forma por parte do narrador; o discurso indireto livre, indício do modernismo incipiente nas histórias, surge como um outro tipo de manipulação que permite entrar e sair da mente da personagem e, com isso, traz uma sensação de verossimilhança para a narrativa.

Mas, se a intenção é um olhar que surge de dentro, é deixar falar as personagens, por que só três dos contos de *Dubliners* teriam sido escritos em primeira pessoa? O problema dessa opção reside no evidente fato de termos acesso restrito à perspectiva de quem narra, que pode ser facilmente relativizada, posta em questão. Em “Araby”, por exemplo, a percepção que o menino tem da realidade é limitada, e ele parece distorcer essa realidade – a voz em primeira pessoa dá a medida de como ele atua no processo de construção de sua própria paralisia; em “The Sisters”, temos um relato depois de os fatos já terem sido vivenciados pelo narrador, que recria a memória deles a seu gosto. Joyce parece aos poucos se afastar do *relato* do estado mental de suas personagens, indo em direção à *dramatização* desse estado mental

⁹ Se pensarmos em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen, a princípio, não tem voz – o narrador se apropria dela inteiramente. Conforme cresce, o jovem trava uma batalha contra todas as vozes de autoridade que o restringem, a do narrador inclusive.

de acordo com as situações enfrentadas.¹⁰ “Eveline” parece um bom exemplo dessa transição: a protagonista encontra-se frente a um dilema – seguir um impulso romântico e partir para terras distantes com seu namorado ou ficar e cumprir a promessa que fez à mãe, de cuidar da casa e dos familiares –, e o conto se resume basicamente à ponderação que ela faz, à (quase) livre associação, a qual acompanhamos guiados por uma força organizadora do narrador até que uma ruptura introduz a ação final.

Já em “Counterparts”, Farrington é submetido a uma situação constrangedora no ambiente de trabalho, ambiente que o aflige e asfixia, e escolhe recontá-la de maneira distorcida (para dizer o mínimo) aos amigos na mesa do bar. Podemos notar a forma como ele reage em diferentes situações: frente ao superior, é forçado a pedir desculpas; para os amigos, conta vantagem. E é algo que detectamos com maior facilidade porque a voz narrativa não é a do protagonista, embora seja filtrada, em parte, por sua consciência ou sua presença. Já em “After the Race”, o narrador não se detém tanto sobre o que se passa na mente das personagens, embora ironize o que elas pensam: ele está relativamente distanciado, sabe quando se enganam e sugere conhecer o que desconhecem, o que soa quase cruel em alguns momentos. O retrato que Joyce faz de seus conterrâneos em “Two Gallants” é igualmente impiedoso, e a voz relativamente descolada da ação se torna ferramenta imprescindível para alcançar esse tom. Pensando na coletânea de contos como um todo, o escritor não parece querer transmitir a impressão de que julga, ou melhor, esse talvez seja apenas um dos estágios de seu trabalho com a voz narrativa – Joyce pretende ir em direção ao relato de uma verdade para que os leitores julguem.

Aproximar-se do universo dos protagonistas e contar a história como eles a veem, e não como vê o autor, talvez seja o motivo mais imediato pelo qual James Joyce também não privilegie, em sua coletânea de contos, uma onisciência simples em terceira pessoa. O autor onisciente é aquele que escolhe narrar a estória como ele a percebe, não como a concebe uma das personagens. A distinção, feita por Norman Friedman, parece elementar, mas de valor notável para quem pretende analisar os desdobramentos da voz narrativa em uma obra. Se o autor falasse por si sobre a vida de outros, colocaria um obstáculo a mais entre a ilusão de realidade que pretende criar e o leitor.

Para remover esse obstáculo, o autor pode escolher por limitar as funções de sua própria voz pessoal de uma ou de outra maneira: “A única lei que ele

¹⁰ FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar./mai. 2002, p. 170.

deve obrigatoriamente obedecer, seja qual for o discurso que esteja perseguindo, é a necessidade de ser consciente em algum plano, de seguir o princípio que ele adotou; e, obviamente, trata-se de um dos primeiros de seus preceitos, assim como para cada artista, de qualquer gênero, permitir-se apenas a latitude necessária, nada mais”. Um dos principais meios para esse fim, aquele que o próprio [Henry] James não só anunciou como pôs em prática, é fazer com que a história seja contada por um dos personagens dela mesma, mas na terceira pessoa. Dessa forma, o leitor percebe a ação à medida que ela é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, e contudo a percebe *diretamente*, à medida que ela vibra sobre essa consciência, evitando, assim, aquele *distanciamento* tão necessário à narração retrospectiva em primeira pessoa: “A diferença é que, em vez de receber seu relato, nós podemos vê-lo na ação de julgar e refletir; sua consciência, outrora um rumor, um ponto a respeito do qual deveríamos acreditar em sua palavra, encontra-se agora diante de nós em sua agitação original”.¹¹

Joyce almeja criar exatamente esse efeito de verdade sobre aquilo que está sendo narrado. Para tanto, assemelha seu estilo à maneira de falar do outro – no caso, da personagem. Isso é algo que sentimos porque essa maneira de falar da personagem estará de acordo com a forma como ela foi descrita, caracterizada ao longo da narrativa – e, por vezes, termos e expressões que seriam “dela” aparecerão entremeados à voz do narrador. Na coletânea como um todo, é como se a voz dissonante do narrador fosse, aos poucos, se harmonizando; há um declínio gradual no uso do comentário direto, um “esforço criativo para entrar na pele da criatura” e, com isso, a estória ganharia em intensidade, vividez e coerência.¹² Como diz Paul Stasi, os contos de *Dubliners* funcionam como “os vários estilos de *Ulysses*, cada um fornecendo uma forma diferente de conhecimento específico à sua própria perspectiva”.¹³ Segundo o crítico, a totalidade não seria alcançada ao se combinarem essas diferentes perspectivas em um todo unificado, pois elas são fundamentalmente incompatíveis entre si. No caso, cada perspectiva revelaria (dialeticamente) os limites da anterior.

Neste trabalho, procuro analisar os diferentes usos da voz narrativa que James Joyce explora em *Dubliners*. A intenção é mostrar como tal recurso foi manuseado ao longo da

¹¹ Ibid., pp. 169-70.

¹² JAMES, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Nova York e Londres: R. P. Blackmur, 1934, pp. 37-8, 300.

¹³ STASI, Paul. “Joycean Constellations: ‘Eveline’ and the Critique of Naturalist Totality”, *James Joyce Quarterly*, v. 46, n. 1, Fall 2008, p. 47. No original: “Totality is not achieved by combining these partial perspectives into some unified whole, for they are fundamentally incompatible with each other. Instead, each perspective reveals the limits of the previous one in a dialectical movement that seeks to combat the reifying tendency of conceptual thought. It is in this way that we can understand the various styles of *Ulysses*, for instance, since they allow us multiple entry points into the same Dublin day, each providing a form of knowledge specific to its own perspective”.

coletânea e como deixa entrever o projeto estético de Joyce. Para tanto, examino inicialmente uma das histórias escritas em primeira pessoa, buscando revelar os limites dessa escolha, já que o próprio autor restringiu tal tipo de relato às três narrativas da infância. No primeiro capítulo, dedico-me também à análise de “Eveline”, conto em que Joyce explora o discurso indireto livre e demonstra como eventos e personagens podem determinar a sintaxe da história. O capítulo seguinte apresenta as nuances da narração em terceira pessoa, que se faz bastante complexa principalmente por estarem imbricados o discurso do narrador e o da personagem. Busco entender como o autor aos poucos aperfeiçoou o manejo do discurso indireto livre para, com isso, dar uma ilusão de verdade à narrativa. E no terceiro capítulo me detenho sobre o caso específico de “The Dead”. Nas considerações finais, o objetivo é mostrar como o caminho inaugurado por *Dubliners* parece conduzir ao trabalho feito com a voz narrativa em *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

Quanto aos seis contos selecionados para análise, “The Sisters” trata de um tema da infância; “Eveline” e “After the Race” abordam assuntos relacionados à vida de jovens adultos; “Counterparts” discorre sobre as facetas da maturidade; e “A Mother” problematiza a vida pública. “The Dead” é uma história à parte. A escolha dos contos se deve não apenas às diversas fases da vida tematizadas, mas evidentemente aos diferentes narradores que contam as histórias. Como eles tendem a se moldar cada vez mais às personagens e ao universo delas, é interessante considerarmos os protagonistas mais distintos entre si. A escolha também foi baseada no período de composição: o primeiro data de 13 de agosto de 1904; o segundo, de 10 de setembro de 1904; o terceiro, de 17 de dezembro de 1904, possibilitando a sondagem da forma inicial da prosa joyceana a partir desses contos, que, apesar de escritos em curto intervalo de tempo, possuem diferenças consideráveis no que se refere à voz narrativa. O quarto é de julho de 1905, o quinto é de setembro do mesmo ano, e o último, provavelmente iniciado em 1906, teria sido finalizado apenas no ano seguinte – e anunciaria alguns recursos amplamente trabalhados nos romances do autor.

1. A história editorial de *Dubliners*

No início de 1903, em Paris, Joyce escreveu ao irmão Stanislaus relatando o desejo de dividir seu livro de poemas em duas partes – a primeira, relativamente simples e inocente; a segunda, mais complexa e experiente, comemorava sua saída de Dublin. É um sinal relevante, porque indica, desde essa época, a tendência de organizar as obras de acordo com uma evolução na forma de cada parte. Quando retornou à cidade natal, produziu resenhas de livros para o *Daily Express* e, depois de dispensado, inscreveu-se para um cargo na Biblioteca Nacional, sem sucesso. De 3 de setembro a 19 de novembro de 1903, catorze resenhas de Joyce apareceram no jornal. Não assinadas, apresentavam o “tom confiante característico dos escritos críticos do autor; [...] em geral, ele deprecia o melodrama, elogia o realismo de Crabble, o naturalismo de Zola e também o esplendor da pintura realista holandesa”. Dizer a verdade, sem exageros, e descrever o que fazem as personagens era o que Joyce defendia. “Ele também insiste em suas resenhas que o poeta trágico deve evitar olhar suas personagens por uma tela moral; em vez disso, deve tratar até o comportamento patológico com uma ‘simpatia indiferente’.”¹

Em janeiro do ano seguinte, deu início a uma mescla de conto e ensaio denominado “A Portrait of the Artist”. O tema era autobiográfico e o estilo ia do romântico ao irônico, reforçando a tendência de compor de acordo com aquela espécie de evolução entre as partes. Apresentou-o a uma revista chamada *Dana*, mas a estória foi rejeitada. Foi aí que começou a transformá-la no que seria *Stephen Hero* e, dez anos mais tarde, *A Portrait of the Artist as a Young Man*. A intenção era retratar o passado não de maneira nostálgica, mas como uma sucessão fluida de tempos presentes. O primeiro capítulo foi finalizado em 10 de fevereiro de 1904. Entremeadas à escrita do romance estava a composição de alguns outros poemas que viriam a ser parte de *Chamber Music*. Foi nessa época também que escreveu “The Holy Office”, em que satiriza outros escritores irlandeses. Enviou o último a Constantine Curran, editor da revista da University College, mas o recebeu de volta porque o material fora considerado ímpio.²

¹ ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Nova York: Oxford University Press, 1982, p. 139. No original: “The reviews exhibit a pervasive confidence characteristic of Joyce’s criticism; [...] in general he depreciates melodrama and speaks well of Crabble’s realism, of Zola’s naturalism, and of the ‘splendour’ of Dutch realistic painting. [...] He insists also in his reviews that the tragic poet must avoid seeing his characters through a moral screen; instead he must treat even pathological behavior with ‘indifferent sympathy’”.

² Ibid., p. 165.

Em julho, na tentativa de ser pago de imediato, escreveu rapidamente “The Sisters”, a pedido de George Russell. A história foi publicada em 13 de agosto de 1904 no *Irish Homestead*, assinada com o pseudônimo Stephen Daedalus, pois Joyce não queria ver seu nome estampado em uma publicação rural. O conto foi logo tido por ele como o primeiro de uma série de dez histórias, já chamadas de *Dubliners*, que denunciariam o torpor da cidade. A intenção parecia bem delineada: sublinhar a importância das coisas triviais e a sufocante subserviência dos dublinenses à nação, à língua e à religião. Chegou mesmo a dizer a Stanislaus que queria oferecer aos conterrâneos “algum tipo de prazer intelectual ou de diversão espiritual, convertendo o pão da vida do dia a dia em algo que tivesse uma vida artística própria e permanente”.³ Mas, embora o projeto parecesse delimitado desde a origem, a publicação final da coletânea percorreu um caminho bastante tortuoso, marcado por intensos debates com editores, de 1904 até 1914, quando veio a público.

“The Sisters” foi completamente reescrito entre maio e junho de 1906. As duas versões são bastante distintas, e compará-las é um exercício interessante, pois revela a tônica da criação técnica de Joyce: aquilo que em uma versão estava pormenorizado adquire na outra uma forma mais sutil, indireta, que reflete inclusive o processo de formação a que o protagonista foi submetido. No texto de 1906, o narrador parece mais distante dos fatos e reluta em explicá-los. Não sabemos ao certo quem ele é, não sabemos o que realmente aconteceu com Father Flynn. Nada está explícito. Pensando nessa história como abertura para a coletânea, é importante também que, de início, tenhamos uma imagem da paralisia⁴ tão arraigada, que é um tema ao qual normalmente se dá muito destaque, assim como a prisão e a tentativa de fuga, bastante presentes no livro: “Por ser mantido em um estado constante de pobreza e medo por essas forças combinadas (corrupção, ganância de classe e superstição da Igreja Católica Romana), o dublinense comum estava de fato preso, ou paralisado, tanto na mente quanto no corpo”.⁵

Por volta do outono, Joyce havia escrito mais dois contos para o *Homestead*: “Eveline” (primeira das histórias em terceira pessoa) e “After the Race”, publicados,

³ ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989, p. 54.

⁴ É preciso cautela ao comentar a questão da paralisia nas histórias, já que ela normalmente não figura como percepção das personagens acerca de sua condição ou mesmo como recurso do narrador, que, como nessa história, cultiva uma forma fluida, ambígua. Trata-se, com frequência, de uma categoria moral imposta sobre a narrativa, que estabelece um julgamento acerca dos que estariam presos ali.

⁵ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). *James Joyce's Dubliners: an illustrated ed., with annotations*. Nova York: St. Martin's Press, 1993, pp. 10-1. No original: “By being kept in a constant state of poverty and fear by these combined forces (corruption, class greed, superstition of the Roman Catholic Church), the ordinary Dubliner was in effect imprisoned, or paralysed, both in mind and body”.

respectivamente, em 10 de setembro e 17 de dezembro. O editor do *Irish Homestead* aceitou as histórias, mas em seguida suspendeu futuras contribuições porque disse ter recebido muitas cartas de reclamação.⁶ Segundo Anderson, ambos os contos representam um verdadeiro “avanço criativo sobre *Stephen Hero*”,⁷ no qual Joyce ainda trabalhava, principalmente por combinarem realismo e simbolismo, apresentando desfechos em aberto. Neles, imagens e ações expressam o som da voz, dos pensamentos e dos sentimentos das personagens, não do autor.

Em “Eveline”, temos a primeira tentativa de Joyce de compor um monólogo interior. Foi também sua primeira experiência de escrever a partir do ponto de vista de uma mulher, o que parece assemelhá-lo a “Clay”: “Embora não seja narrada por Maria, o tom e a linguagem são fortemente afetados pela presença dela e parecem refletir sua autoestima e suas limitações”.⁸ Como sinalizam Jackson e McGinley, a narrativa desliza para dentro e para fora da mente de Maria, sem deixar nenhum julgamento explícito, embora exista ironia. Todas as outras personagens são vistas pela perspectiva anódina dela, que parece não estar disposta a perceber a realidade. Em “Eveline”, a limitação é muito semelhante. A voz do narrador se apropria do vocabulário e da imaginação da protagonista, não revelando nada que estivesse além do seu alcance de visão.

Já em “After the Race”, o foco está em Jimmy Doyle, e a história é narrada em terceira pessoa por uma voz que sutilmente satiriza (dissonante, portanto) a postura do protagonista ao contrastar suas atitudes em relação aos demais. Joyce chegou a expressar, em cartas, que não estava feliz com o conto e que achava que era o pior da coleção. Tinha intenção de reescrevê-lo, mas não conseguiu fazê-lo, por conta das exigências de seu editor. Diferentemente de outras histórias, a vida interior da personagem não foi transmitida com muita profundidade. Apesar da velocidade e das viagens na história, o tema da paralisia ainda é forte. E a noção de “vida” de Jimmy não é mais desenvolvida que a de Eveline.

No começo de outubro de 1904, Joyce deixou a Irlanda e todas as forças que afirmava atrapalharem sua integridade. Ao partir, disse: “Não há vida aqui – não há naturalidade ou honestidade. As pessoas vivem na mesma casa a vida inteira e, ao final, estão mais distantes

⁶ ELLMANN, Richard. Op. cit., pp. 164-5.

⁷ ANDERSON, Chester G. Op. cit., p. 54.

⁸ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 94. No original: “Although the story is not told by Maria, its tone and language are strongly affected by her, and reflect her own self-esteem and limitations”.

do que nunca”.⁹ Segundo Ellmann, o autor teria em mente, na época, mais contos e mais capítulos para *Stephen Hero*, e todos permitiriam entrever o mesmo tom ácido dessa declaração.¹⁰ Mas, em carta ao irmão Stanislaus, Joyce expressou descontentamento com *Stephen Hero*. Dedicou-se, nesse momento, à reformulação de uma estória chamada “Christmas Eve”, que passou a focar a vida de uma pessoa que trabalha em uma lavanderia de Dublin. A estória sofreu uma transformação também no tom original: o que era ironia se tornou uma espécie de empatia. Assim, o conto virou “Hallow Eve” e, então, “Clay”, em 19 de janeiro de 1905, quando Joyce o enviou ao irmão e pediu que ele tentasse vender a história ao *Irish Homestead* – Stanislaus tentou, sem sucesso, e Joyce culpou o editor George Russell.¹¹

Morando em Trieste, Joyce mandou *Chamber Music* para um editor de Londres, Grant Richards, e em julho já havia terminado vinte e um capítulos de *Stephen Hero* e mais três contos de *Dubliners*: “The Boarding House”, “Counterparts” e “A Painful Case”. A estória sobre o escrivão Farrington encontra no discurso em terceira pessoa um recurso fundamental para tornar identificável o jogo de reflexos, de contrapartidas, construído a partir de inúmeras repetições e ecos. A voz do narrador se molda aos diferentes ambientes, e as personagens se dão a conhecer nas trocas umas com as outras – não há voz de autoridade que saiba mais sobre elas e que apresente ao leitor perfis delimitados. Farrington parece ser a mais desagradável de todas as personagens da coletânea; Joyce tinha um interesse crescente em como o mundo pode gerar um tipo como esse. Pouco tempo depois, compôs “A Mother”, também em terceira pessoa. No outono de 1905, já havia completado as doze estórias que, achava então, formariam o livro e, no começo de dezembro, enviou-as ao editor Grant Richards.

Entre os anos de 1906 e 1907, Joyce escreveu muito pouco. Revisou, no entanto, dois contos de *Dubliners*: “After the Race” e “A Painful Case”. Pediu à tia Josephine que lhe enviasse um mapa de Dublin, fotos do país e um livro de documentos históricos. Começou a

⁹ JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. v. II (editado por Richard Ellmann). Nova York: The Viking Press, 1966, p. 53 (Carta a Nora Barnacle, 16 de setembro de 1904). No original: “There is no life here—no naturalness or honesty. People live in the same houses all their lives and at the end they are as far apart as ever”.

¹⁰ ELLMANN, Richard. Op. cit., p. 175.

¹¹ Ibid., pp. 189-90. No original: “Joyce had had trouble with his novel; it had bogged down in November, and he began to feel it was not as good as it should be. ‘And yet,’ he wrote Stanislaus, ‘how is Stephen’s nature to be expressed otherwise. Eh?’ He turned back for the moment to his story, ‘Christmas Eve,’ and suddenly saw the possibility of reshaping it as ‘Hallow Eve’ (the final title being ‘Clay’); he shifted the emphasis from his Uncle William Murray to his distant relative Maria who worked in the ‘Dublin by Lamplight’ Laundry. The tone of the story accordingly slanted away from irony to guarded sympathy. He did not finish the story until January 19, when he sent it to Stanislaus and asked him to try to sell it to the *Irish Homestead*. Stanislaus tried and failed, and Joyce was most annoyed with George Russell, whom he blamed for the rejection”.

achar que a coletânea era desnecessariamente áspera, por não retratar a hospitalidade e a beleza dublinenses. Sua atitude mais branda levou-o a suavizar “Grace” e a conceber uma nova história, “The Dead”, de maior dimensão que as outras.

Apesar da apreensão por ter escrito uma caricatura da vida em Dublin, Joyce sentia que os contos se salvavam pela precisão de detalhes e pelo “odor especial de corrupção”, como se fossem capítulos “da história moral” da Irlanda, o que podia ser “o primeiro passo em direção à libertação espiritual” do país. Depois das primeiras objeções do tipógrafo ao conteúdo supostamente indecoroso das histórias, Joyce deu a Richards esta famosa declaração sobre suas intenções com a coletânea:

Minha intenção foi escrever um capítulo da história moral de meu país, e eu escolhi Dublin para isso porque a cidade parece-me o centro da paralisia. Tentei apresentá-la a um público indiferente sob quatro aspectos: infância, adolescência, maturidade e vida pública. As histórias estão dispostas nessa ordem. Eu escrevi a maior parte em um estilo de mesquinhez escrupulosa e com a convicção de que é muito corajoso aquele que ousa alterar na apresentação e, mais ainda, deformar o que tenha visto e ouvido.¹²

Os pontos sobre os quais eu não cedi são os pontos que costuram o livro. Se eliminá-los, o que será do capítulo da história moral de meu país? Eu brigo para mantê-los, pois acredito que, ao compor um capítulo da história moral de minha nação da exata maneira que eu compus, dei o primeiro passo em direção à libertação espiritual dela.¹³

O autor chegou a travar verdadeiros embates com editores por conta de sugestões de alteração em uma palavra ou uma frase. Um exame cuidadoso das demais cartas trocadas entre Joyce e Richards durante os conturbados anos¹⁴ de 1904 a 1907 revela alguns aspectos desse processo.

¹² JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. v. II (editado por Richard Ellmann). New York: The Viking Press, 1966, pp. 123 e 134, respectivamente. No original: “From time to time I see publishers’ lists announcements of books of Irish subjects, so that I think people might be willing to pay for the special odour of corruption which, I hope, floats over my stories” e “My intention was to write a chapter of the moral history of my country and I chose Dublin for the scene because that city seemed to me the centre of paralysis. I have tried to present it to the indifferent public under four of its aspects: childhood, adolescence, maturity and public life. The stories are arranged in this order. I have written it for the most part in a style of scrupulous meanness and with the conviction that he is a very bold man who dares to alter in the presentment, still more to deform, whatever he has seen and heard”.

¹³ JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. v. I (editado por Stuart Gilbert). Nova York: The Viking Press, 1966, pp. 62-3. No original: “The points on which I have not yielded are the points which rivet the book together. If I eliminate them what becomes of the chapter of the moral history of my country? I fight to retain them because I believe that in composing my chapter of moral history in exactly the way I have composed it I have taken the first step towards the spiritual liberation of my country”.

¹⁴ Morando em Paris no início de 1903, Joyce enfrentou péssimas condições financeiras, sobrevivendo da escrita de críticas de obras e espetáculos. Retornou a Dublin por conta do frágil estado de saúde de sua mãe e assistiu à agonia dela nos meses seguintes, até a morte, em 13 de agosto. Em luto, deslocado entre seus conterrâneos e

Não posso permitir que um tipógrafo escreva meu livro por mim. Em nenhum outro país civilizado da Europa, eu acho, é permitido que um tipógrafo abra a boca. Um tipógrafo é simplesmente um operário, contratado por dia ou por trabalho, por certa quantia.¹⁵

Sua sugestão de que os envolvidos na publicação de *Dubliners* sejam julgados por indecência é, em minha opinião, uma contribuição extraordinária para o debate. Eu sei que algumas imbecilidades surpreendentes foram perpetradas na Inglaterra, mas eu realmente não consigo enxergar como qualquer tribunal civilizado possa dar ouvidos por dois minutos a uma acusação dessas contra meu livro. Importo-me pouco ou quase nada se o que escrevo é ou não indecente, mas, se sou capaz de entender o significado das palavras, não escrevi nada indecente em *Dubliners*. [...] Não é minha culpa que o odor de cinzas, de ervas daninhas e de vísceras paire em minhas histórias.¹⁶

Sabemos que Joyce enfrentou inúmeros problemas para publicar sua coletânea de contos, especialmente no que se refere à autorização de passagens tidas como polêmicas. Se consentia que algo fosse suprimido de um conto, em contrapartida exigia que determinada passagem páginas adiante fosse permitida. Chegou inclusive a dizer que, se omitisse tudo o

amargurado por conta do difícil ambiente familiar, passou a beber muito. Conheceu sua futura esposa Nora Barnacle no ano seguinte; viveu todo o verão de 1904 à custa de pequenos empréstimos e da hospitalidade de uma série de conhecidos. Propôs a Nora que deixassem a Irlanda, confiando no agente inglês que lhe garantira uma vaga como professor na Escola Berlitz de Zurique. Lá chegando, não encontrou o emprego prometido. Procurou oportunidades em Trieste, depois em Pola, onde se estabeleceu, mas ainda sofreu com a pobreza e o isolamento. Em março de 1905, o casal foi expulso da cidade junto com outros estrangeiros. Então, eles retornaram à menos provinciana Trieste, onde passaram boa parte dos dez anos seguintes. Mas o autor seguiu infeliz, principalmente por conta das contínuas crises econômicas. Nora estava também muito insatisfeita. O filho Giorgio nasceu em 27 de julho. Persuadido por Joyce, Stanislaus foi para a cidade, mas nem com os salários reunidos perfaziam o suficiente para se manter. Em maio do ano seguinte, os irmãos foram comunicados de que somente um deles poderia ser sustentado pela Escola Berlitz durante os meses de férias. Joyce garantiu emprego em um banco de Roma como redator de correspondência em língua estrangeira e, no final de julho, mudou-se com Nora e Giorgio para lá. Ele sofreu com uma febre reumática que o deixou internado por dois meses. No dia 26 de julho de 1907, nasceu sua filha Lucia. A doença deu-lhe tempo de refletir e confirmar sua solução de construir pacientemente a carreira que ele almejava anos antes, mas que ainda estava na maior parte informe.

¹⁵ SCHOLLES, Robert; LITZ, A. Walton (Eds.). *Dubliners: Text, Criticism and Notes*. Nova York: The Viking Press, 1971, pp. 280-1. No original: “*I cannot permit a printer to write my book for me. In no other civilised country in Europe, I think, is a printer allowed to open his mouth [...]. A printer is simply a workman hired by the day or by the job for a certain sum*”. Os tipógrafos haviam montado uma página de “Two Gallants” e sugeriram a remoção de uma palavra ao editor Grant Richards, o que fez com que ele revisasse toda a obra e se opusesse a novos trechos. Em carta enviada a Joyce em 14 de junho de 1906, Richards afirmou que uma frase inteira precisaria ser eliminada de “Counterparts”, disse que preferia que “An Encounter” não fizesse parte da coletânea e que “Two Gallants” também seria omitido, caso o autor não fizesse as alterações solicitadas. Joyce respondeu a ele lembrando que, como já havia autorizado três omissões em outros contos, Richards permitira que uma palavra fosse mantida como no original em uma das histórias (e não especificou qual palavra ou qual história). Argumentou que poderia alterar, mas não eliminar frases e histórias.

¹⁶ Ibid., p. 286. No original: “*Your suggestion that those concerned in the publishing of Dubliners may be prosecuted for indecency is in my opinion an extraordinary contribution to the discussion. I know that some amazing imbecilities have been perpetrated in England, but I really cannot see how any civilized tribunal could listen for two minutes to such an accusation against my book. I care little or nothing whether what I write is indecent or not but, if I understand the meaning of words, I have written nothing indecent in Dubliners. [...] It is not my fault that the odour of ashpits and old weeds and offal hangs round my stories*”.

que em *Dubliners* poderia soar ofensivo, do livro só restaria o título. Joyce ironicamente chama os editores de “barômetro da opinião inglesa”.¹⁷ Estava certo de que, se desse ouvidos a todas as objeções deles, não teria finalizado o livro.

Richards, sobre as mudanças que Joyce se propõe a fazer em “Counterparts”, por exemplo, parece por vezes perder a paciência: “Não sei até que ponto irão suas modificações; de qualquer forma, não me importarei de assumir a responsabilidade de cancelar qualquer trecho com a minha caneta”.¹⁸ Justificou as objeções feitas pelo tipógrafo dizendo que, caso a obra fosse acusada de indecência, também ele, o tipógrafo, seria processado. A situação chegou a tal ponto que Joyce finalmente sugeriu que o editor subornasse dois críticos prestigiados para elogiar a obra e eliminar qualquer boato que pudesse surgir. Quando ouviu a negativa de Richards, disse: “Estou muito feliz e surpreso em saber que hoje é impossível comprar um crítico de importância. Evidentemente, desde que deixei as Ilhas Britânicas, alguma extraordinária revolução religiosa aconteceu”.¹⁹ Richards, por fim, desistiu de publicar o livro.

O autor enviou o manuscrito a algumas outras editoras, mas apenas em 1909 encontrou uma interessada. Em setembro daquele ano, quando visitou Dublin, Joyce assinou um contrato com a Maunsel & Co. para a publicação da obra. George Roberts, seu novo editor, logo elencou razões para censurar passagens, assim como Richards havia feito. Pediu que Joyce alterasse o trecho de “Ivy Day in the Committee Room” que fazia referência ao rei Eduardo VII. Ele concordou em alterar, mas a editora continuou a postergar a publicação e, enfim, pediu que o omitisse integralmente ou que fizesse uma mudança mais radical. Joyce se recusou com base no argumento de que, se Grant Richards não havia se oposto à passagem quando a leu, momento em que Eduardo VII ainda era vivo, não fazia sentido que ela precisasse ser censurada quando o rei já havia falecido. Joyce procurou ajuda profissional e foi aconselhado a consentir a omissão. O advogado também o informou de que, como não tinha domicílio no Reino Unido, não podia processar a editora por quebra de contrato, a menos que pagasse uma quantia em juízo (e complementou dizendo que, mesmo se a quantia fosse paga, não havia chances de veredito favorável, caso a passagem fosse de alguma forma considerada ofensiva). Joyce, em um gesto extremo, escreveu ao rei então no poder, George

¹⁷ Ibid., p. 269.

¹⁸ Ibid., p. 283. No original: “*I do not know how far your modification will go; in any case, I should not care to take the responsibility of cancelling any passage with my own pen*”.

¹⁹ Ibid., pp. 282-3. No original: “*I am delighted and surprised to learn that nowadays it is impossible to buy a critic of importance. Evidently since I left the British Isles some extraordinary religious revolution has taken place*”.

V, e enviou uma cópia da estória com a passagem em destaque, pedindo que ele comunicasse se a considerava uma ofensa à memória de seu pai. O secretário pessoal do rei respondeu dizendo que não era adequado que George expressasse opinião em casos como aquele.

As negociações se estenderam por três anos, até que, em 1912, o autor retornou à cidade natal para dar fim ao caso.

Joyce e Roberts consultaram advogados. Roberts foi advertido de que a menção de nomes reais de estabelecimentos públicos era difamatória e começou a exigir de Joyce tantas mudanças na obra que não houve entre ambos nenhuma possibilidade de acordo.²⁰

A editora não apenas se negou a imprimir a obra, como também ameaçou processar o autor pelos gastos que havia tido até então. Joyce se ofereceu para arcar com os custos, desde que lhe fossem entregues as cópias impressas para que pudesse finalizar o trabalho em outro lugar e distribuir o livro. O tipógrafo John Falconer disse a Roberts que não aceitaria dinheiro para imprimir um livro tão ofensivo e acabou por queimar os mil exemplares dessa primeira edição. Joyce conseguiu salvar apenas um, que manteve consigo.

Continuou a mandar a coletânea para outras editoras e, em novembro de 1913, escreveu a Grant Richards:

História muito estranha a desse livro – sua aceitação e sua recusa por duas editoras, minha carta ao rei, a resposta dele, minha carta à imprensa, minhas negociações com o segundo editor – negociações que terminaram com a queima perversa da primeira edição – e, além disso, o fato de que Dublin, tratada no livro com tanta intransigência, é atualmente o centro de meu interesse geral... Acho que talvez tenha chegado a hora de meu livro azarado aparecer.

Escrevi um prefácio narrando objetivamente a história de publicação e, como há cem pedidos da obra na cidade, estou preparado, se for necessário, para contribuir com as despesas da publicação.²¹

Richards concordou novamente em publicar a obra, partindo dessa prova impressa que havia sido salva. Joyce enviou a ele o prefácio daquela que seria finalmente a primeira edição a circular de *Dubliners*. Intitulado “A Curious History” [“Uma história curiosa”], o prefácio

²⁰ FRANCA NETO, Alipio Correia de. “A fenda na muralha”. In: JOYCE, James. *Pomas, um tostão cada*. São Paulo: Iluminuras, 2001, pp. 31-2.

²¹ SCHOLLES, Robert; LITZ, A. Walton (Eds.). Op. cit., pp. 288-9. No original: “*Very strange history of the book – it’s acceptance and refusal by two houses, my letter to the present king, his reply, my letter to the press, my negotiations with the second publisher – negotiations which ended in malicious burning of the first edition – and furthermore in view of the fact that Dublin, of which the book treats so uncompromisingly, is at present the centre of my general interest, I think that perhaps the time has come for my luckless book to appear. I have written a preface narrating objectively its history and as there are 100 orders ready for it in the city I am prepared, if need be, to contribute towards the expenses of the publication*”.

tinha também por objetivo denunciar as condições a que na época era submetido um autor na Inglaterra e na Irlanda. Nele, Joyce disse ter sido um gesto desesperado o de autorizar mudanças em seu livro. Afirmou que teria feito isso apenas para que a obra fosse impressa sem atraso e com a esperança de que se restaurasse o texto original em edições futuras.²²

²² Ibid., p. 292.

2. O narrador dentro, perto: primeira pessoa e discurso indireto livre

2.1 “The Sisters”

A discussão com Grant Richards mostra a relevância que Joyce atribuía às alterações aparentemente mínimas em seus contos. Como disseram Robert Scholes e A. Walton Litz,

Dubliners foi a primeira obra na qual Joyce tornou-se ele mesmo inteiramente. [...] É na prosa de *Dubliners* que pela primeira vez ouvimos o ritmo autêntico do poeta Joyce. [...] Então *Dubliners* é, de verdade, o alicerce da arte de Joyce. Quando uma das primeiras histórias como “After the Race” é comparada a “The Dead,” ou quando o primeiro rascunho de “The Sisters” é comparado à versão final do conto, torna-se óbvio que o fazer de *Dubliners* é o fazer de um estilo.¹

Como já indicado, “The Sisters” foi o primeiro conto composto para a coletânea e foi também o primeiro publicado no *Irish Homestead*, jornal agrícola que circulou semanalmente na Irlanda entre 1895 e 1923. Em carta a Joyce no início de julho daquele mesmo ano, George Russell, o editor do jornal, especificou que esperava um texto simples, rural, vívido, que despertasse empatia nos leitores, e pediu explicitamente que Joyce não os chocasse.² Tal orientação provou-se um total fracasso, pois, como comenta David G. Wright, Joyce parece ter mantido a carta ao lado enquanto escrevia, no intuito de subverter deliberadamente cada uma das indicações do editor: desde a versão preliminar, a história cultiva subentendidos, ambiguidades e lacunas, afastando-se de qualquer objetividade. Sua ambientação é urbana, o foco é a morte de uma personagem central e não há conclusões positivas ou regenerativas que possam ser dela extraídas.³

Assim como “An Encounter” e “Araby”, que compõem a primeira parte de *Dubliners*, “The Sisters” é uma história escrita em primeira pessoa. Articula temas que são caros a Joyce, como a influência religiosa na formação de um jovem. A primeira versão soa mais pessoal, mais próxima às impressões do narrador, que se revela irritável e arrebatado pela morte de uma espécie de tutor, o padre Flynn. O texto definitivo, lançado junto aos demais contos em

¹ SCHOLES, Robert; LITZ, A. Walton (Eds.). *Dubliners: Text, Criticism and Notes*. Nova York: The Viking Press, 1971, pp. 1-2. No original: “*Dubliners was the first work in which James Joyce became wholly himself. [...] It is in the prose of Dubliners that we first hear the authentic rhythms of Joyce the poet. [...] So Dubliners is, in a very real sense, the foundation of Joyce’s art. When an early story such as ‘After the Race’ is compared with ‘The Dead,’ or the first draft of ‘The Sisters’ with the final version, it becomes obvious that the making of Dubliners is the making of a style*”.

² JOYCE, James. *Letters of James Joyce*. v. II (editado por Richard Ellmann). Nova York: The Viking Press, 1966, p. 43.

³ WRIGHT, David G. “The Curious Language of *Dubliners*”. In: LATHAN, Sean (Ed.). *James Joyce*. Dublin/Portland: Irish Academic Press, 2010, p. 45.

1914, traz as mesmas personagens e basicamente o mesmo enredo, mas apresenta transformações consideráveis no que se refere à maneira como a voz narrativa encaminha a estória. Pode-se destacar algumas diferenças pontuais entre ambas as versões para salientar como Joyce trabalhou para aprofundar a sensação de mistério, bem como para focalizar a relação entre o protagonista e Flynn. Essa é uma forma de adentrar o universo dos escritos do autor e dar início à análise dos usos que faz da voz narrativa, no esforço de demonstrar momentos do conto que, elucidados em uma versão, passam a uma forma mais codificada, abreviada e alusiva na outra – o que bem ilustra a técnica que era desenvolvida pelo autor. Vamos às versões.

O texto publicado em 1904 de início conta com uma voz em primeira pessoa que afirma ter passado em frente a uma casa por três noites seguidas e observado a iluminação de uma das janelas – desconfia que aquilo pelo que espera vá acontecer à noite. A atmosfera é de indefinição: não se sabe de quem é a casa nem qual seria o acontecimento esperado. Na quarta noite, durante um jantar com os tios e o velho Cotter, o narrador demonstra certa irritabilidade com a presença desse convidado, especialmente porque Cotter teria revelado a notícia que estava aguardando: a morte de uma pessoa. Na manhã seguinte, ele caminha até a casa novamente e só então revela, ao ler um cartão pregado à porta, que o falecido era o reverendo James Flynn, de 65 anos.

A partir desse momento, o narrador descreve encontros com o padre que teriam sido frequentes, diz que a tia o acompanhava nessas visitas para oferecer rapé em agradecimento e comenta brevemente as atividades das irmãs do falecido. Diz que Flynn talvez o considerasse mais inteligente que as irmãs e que o ensinara a pronunciar o latim e as respostas da missa. São esses pequenos indícios – a irritabilidade, combinada aos fatos de que os adultos a princípio não lhe dirigiram a palavra ao longo do jantar e de que ele era levado ao encontro do padre para que aprendesse a prática da religião – que permitem que o leitor compreenda que a perspectiva que guia a estória é a de um jovem. Isso se confirma bem adiante, quando ele e a tia fazem a visita de pêsames: “*We sat downstairs in the little room behind the shop, my aunt and I and the two sisters. [...] I said nothing either, being too young, but my aunt spoke a good deal, for she is a bit of a gossip – harmless*” (IH, 291, destaque nosso).⁴ Note-se que o tempo verbal predominante no trecho é o passado simples. Seria esse um narrador já adulto,

⁴ O conto publicado no *Irish Homestead* pode ser lido em GIFFORD, Don. *Joyce annotated: notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. Berkeley: University of California Press, 1982, pp. 289-93. A versão será referida sempre desta forma: (IH, 291), sendo IH para *Irish Homestead*, seguido do número da página.

que relata esse acontecimento de sua infância e reconhece que, por ser novo demais à época, não havia falado nada naquele momento? Ou um jovem ainda, com percepção aguda, que conta um passado recente e sabe que não deveria se pronunciar devido à própria idade? Talvez essa segunda opção seja um pouco mais verossímil apenas por conta da riqueza de detalhes com que são feitas as descrições das personagens (analisadas adiante), da composição exata do cenário (o quarto coberto por uma luz dourada que fazia pálida a iluminação das velas, o perfume forte das flores), bem como da recriação cuidadosa de diálogos, inclusive daqueles dos quais não participou ativamente, que o narrador não teria como compor se a cena fosse retirada de um passado distante.

O conto publicado na coletânea, em seu formato final, apresenta frases mais curtas e diretas. O ponto de vista, embora continue sendo o de quem narra um evento recente, apresenta transformações. Nas mesmas três noites, o narrador teria passado em frente à casa e observado a luz pela janela, na tentativa de descobrir se o padre havia falecido; mas no diálogo entre ele, os tios e o velho Cotter, os mais velhos lhe dirigem a palavra diretamente. Esse diálogo é expandido na última versão do conto e apresenta novas frases de Cotter, de caráter sugestivo, que terão relevância para a estória. Além disso, as personagens referem-se ao narrador como “*young*” mais de uma vez: “*The youngster and he were great friends*” (D, 8, destaque nosso),⁵ “*what I mean is, ’ said old Cotter, ‘it’s bad for children. My idea is: let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be... Am I right, Jack?’*” (D, 8, destaque nosso). No entanto, se no conto publicado em jornal ele se reconhece como “*too young*”, aqui fica irritado por ser considerado criança – um pensamento em si naturalmente infantil, mas que vai de encontro à sagacidade de desconfiar das frases interminadas: “*Though I was angry with old Cotter for alluding to me as a child, I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences*” (D, 9). O interessante é que a perspectiva do conto muda para satisfazer esse amadurecimento que o narrador apresenta, em comparação ao perfil que ele assumiu na primeira versão. Assim, o contraste claro que havia entre o velho e o novo (nas figuras de Cotter e do narrador; o velho detentor da voz e do conhecimento acerca do padre, o novo que permanece em silêncio e espezinha) no conto publicado em jornal adquire, na segunda versão, contornos mais difusos. Aqui, Cotter será questionado por um jovem que se posiciona, ainda que reservadamente e ainda que, em geral, de modo mais tolerante.

⁵ JOYCE, James. *Dubliners*. Londres: Penguin, 1996, p. 8. As citações em todo o trabalho referem-se a essa edição. Assim, a partir daqui *Dubliners* será referido sempre desta forma: (D, 8), sendo D para *Dubliners*, seguido do número da página.

Um momento a ser destacado na estória e que não existia na primeira versão é o do delírio. Após tentar extrair sentido das frases de Cotter, o narrador imagina o rosto do padre parálítico, que murmura algo para ele, como em tom de confissão. Esse delírio certamente contribui para uma sensação de estranheza de quem lê o conto. Não fica claro o porquê dessa confissão ao menino, muito menos o motivo de ele esboçar um sorriso em resposta ao que foi dito, “*as if to absolve the simoniac of his sin*” (D, 9). De qualquer maneira, se o jovem sorri em absolvição, isso parece sugerir uma inversão de papéis entre ele e o antigo padre ou um breve espelhamento entre as duas figuras. E também isso é relevante para que se entenda que perspectiva é essa a partir da qual o conto é narrado. O narrador tem familiaridade com o ambiente, mas nem tanto com as pessoas: evita comer a bolacha durante a visita de pêsames por medo de fazer muito barulho e, com isso, causar algum desconforto; está mais distante, observa, descreve e demonstra um olhar aguçado para as nuances dos discursos das irmãs, os quais ele soube reproduzir em detalhes. Em resumo, a voz que fala na segunda versão do conto é a voz de um jovem, já não tão imaturo, que cresce à semelhança do padre. O que se pretende demonstrar é que as alterações técnicas, além de caminhar em direção à forma mais enigmática que Joyce busca, satisfazem também essa nova visada que adquire o conto, de estreitamento da relação entre padre e menino.

Na estória do *Irish Homestead*, o narrador de início demonstra se preparar há três dias para um acontecimento que, como já destacado, não se sabe ao certo qual é: “*I seemed to understand that it would occur at night*”; “*therefore, it had not yet occurred*” (IH, 289, destaques nossos). Na quarta noite, durante o jantar, diz-se um profeta, mas ainda não se entende o porquê disso. Até que reproduz a conversa entre o tio e o velho Cotter.

“*Without a doubt. Upper storey – (he tapped an unnecessary hand at his forehead) – gone.*”
 “*So they said. I never could see much of it. I thought he was sane enough.*”
 “*So he was, at times,*” said old Cotter.
I sniffed at the ‘was’ apprehensively, and gulped down some stirabout.
 “*Is he better, Uncle John?*”
 “*He’s dead.*”
 “*O... he’s dead?*” (IH, 289-90).

O tempo verbal utilizado casualmente pelos dois adultos durante a conversa, “*he was sane*” e “*so he was*”, é percebido com apreensão pelo menino, pois indica que a pessoa da qual estão falando falecera. Sabemos, então, que era isso o que o narrador havia profetizado; era essa a resposta que ele buscava ao se posicionar frente à janela de Father Flynn nas noites anteriores: a luz das velas que comunicava o falecimento. Mas foi apenas na quarta noite que

tal luz pôde ser avistada pelos passantes. Ele diz que era como se a mesma Providência divina que antes o havia posicionado ali agora o levasse para longe, atuando em seu desfavor. Aqui, o menino “*seemed to understand*” (IH, 289) os fatos, anuncia um acontecimento futuro “*so far as I could see*” (IH, 289) e não esconde seu abatimento com a notícia da morte do padre. No texto de 1914, porém, o diálogo entreouvido na mesa de jantar é substituído pela fala direta do tio a ele, relatando a morte de seu velho amigo: “*My uncle saw me staring and said to me: ‘Well, so your old friend is gone, you’ll be sorry to hear’*” (D, 8). O narrador tenta dissimular seu abatimento com um “*Who?*” e depois justifica para o leitor: “*I knew that I was under observation, so I continued eating as if the news had not interested me. [...] I felt that his little beady black eyes were examining me, but I would not satisfy him by looking up from my plate*” (D, 8).

Não é de menor importância que, logo na abertura do conto, o narrador se apresente impressionável ou surpreso em uma versão e evasivo na outra. Esse distanciamento, essa sutil indiferença que o menino orgulhoso procura expressar no segundo caso, é um comportamento adquirido, um reflexo da influência que as lições de Father Flynn, o único pai que a estória sugere que tem, exerceram sobre ele. Vicki Mahaffey e Michael Groden, em ensaio conjunto publicado em 2012, explicam que a doutrinação do padre é técnica, meticulosa e tem relação com a palavra – ele ensina o menino a pronunciar o latim corretamente e a recitar as respostas na missa: “*He had studied in the Irish college in Rome and he had taught me to pronounce Latin properly*”; “*and I was not surprised when he told me that the fathers of the Church had written books as thick as the Post Office Directory and as closely printed as the law notices in the newspaper elucidating all these intricate questions*”; “*sometimes he used to put me through the responses of the mass which he had made me learn by heart*” (D, 11-2, destaques nossos). Essa palavra pronunciada e escrita representa, ao mesmo tempo que apresenta, o universo ideológico da religião. Por isso, é uma palavra plenamente dominada pelo reverendo, mas ainda em processo de assimilação pelo jovem. É nesse sentido que se pode compreendê-la como signo de autoridade, ao menos para o protagonista. Ele enxergará no padre uma autoridade que as outras personagens não reconhecem – para aqueles com quem Flynn mal se relacionava, ele seria apenas um desajustado. O conto irá explorar essa disparidade e o relativismo na figura de poder, que é poderosa para um, mas não para todos. E isso terá suas consequências para o foco narrativo.

Flynn também o ensina a traçar a linha tênue entre pecado mortal e venial e a não tentar entender os mistérios da fé sozinho, mas, sim, contar com interpretações canônicas (“*and I was not surprised when he told me that the fathers of the Church had written books as*

thick as the Post Office Directory and as closely printed as the law notices in the newspaper, elucidating all these intricate questions” [D, 11-2]); ensina, sobretudo, a obediência como forma de respeito aos superiores. Não é de admirar, então, que o menino se sinta “*freed from something by his death*” (D, 11). Sua doutrinação é castradora, na medida em que faz com que ele perca confiança na habilidade de compreender ideias com base em sua própria experiência: “*His questions showed me how complex and mysterious were certain institutions of the Church which I had always regarded as the simplest acts*” (D, 11).

A complexidade labiríntica da lei que esse padre impõe faz o menino se sentir tolo. Flynn sorri e balança a cabeça parecendo aprovar as respostas inseguras e hesitantes do narrador. [...] A estória sugere que o padre o fere ao fazê-lo sentir que sua inadequação é motivo de vergonha (e não um estímulo para aprender) e ao encorajá-lo – mediante seu próprio exemplo – a sentir-se melhor acerca dessa vergonhosa inadequação registrando a ainda mais embaraçosa inadequação dos outros, como a inferioridade das irmãs.⁶

A insegurança quanto às próprias interpretações parece abrir espaço para que, em um gesto de autoafirmação, o menino deprecie os demais. Daí a importância, por exemplo, de salientar os deslizes na fala de Eliza Flynn: “*She always spoke of it as the Freeman’s General*” (IH, 291, destaque nosso), em vez do correto *Freeman’s Journal and National Press*, mesmo apesar de ter lido o jornal para o padre diariamente durante anos. Mas note-se que, enquanto na primeira versão do texto o narrador diz explicitamente que era o padre que sentia certo desprezo pelas irmãs por não as julgar muito inteligentes, no texto de 1914 apenas transpõe os erros diretamente para a fala de Eliza, sem explicá-los.

Only for Father O’Rourke I don’t know what we’d done at all. It was him brought us all them flowers and them two candlesticks out of the chapel, and wrote out the notice for the Freeman’s General and took charge of all the papers for the cemetery and poor James’s insurance (D, 15).

A alteração tem efeito para o leitor. Quando diz que Eliza “*spoke of it as*”, o narrador parece ter necessidade de menosprezá-la ou de humilhá-la. No entanto, quando se restringe a registrar sua fala, soa mais maduro, tornando essa apenas como uma característica ou idiossincrasia dela, não uma qualidade sua.

⁶ GRODEN, Michael; MAHAFFEY, Vicki. “Silence and Fractals in ‘The Sisters’”. In: MAHAFFEY, Vicki (Ed.). *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*. Nova York: Syracuse University Press, 2012, p. 35. No original: “*The labyrinthine complexity of the law that this priest enforces makes the boy feel stupid, and the priest smiles and nods in apparent approval of the boy’s insecure, hesitant responses. [...] The story suggests that the priest has injured the boy by making him feel that his inadequacy is a cause of shame (rather than an opportunity to learn) and by encouraging him – through his own example – to feel better about this shameful inadequacy by registering the greater inadequacy of others, such as the inferiority of the eponymous sisters*”.

Aos poucos, nota-se que aquilo que estava explícito está agora codificado. Se no escrito publicado em jornal o narrador comenta que Nannie é “*almost stone deaf*” (IH, 290), na última e definitiva versão do conto ele só indica que seria preciso falar alto com ela (sugerindo indiretamente que seu próprio esforço em não fazer barulho ao entrar no quarto do defunto teria sido inútil). Também as bases do interesse de Father Flynn no menino aparecem claras na primeira versão,⁷ em que está relativamente justificado o estado atual do padre: estranho desde criança, uma vez ficou sem falar por quase trinta dias e, além disso, *lia demais*. Diz também: “*But it was his scrupulousness, I think, affected his mind*” (IH, 292). A frase, pronunciada por Eliza Flynn, merece destaque. É interessante que ela elenque o comportamento diligente do irmão como responsável pela perturbação mental dele. No texto final, esse fato é passível apenas de ser intuído. A frase se torna: “‘*He was too scrupulous always,*’ she said. ‘*The duties of priesthood was too much for him. And then his life was, you might say, crossed*’” (D, 16). Ou seja, Eliza não estabelece aqui uma relação de correspondência evidente entre o estado do irmão e seu olhar extremamente atento a detalhes (mas o erro de concordância verbal em sua fala está documentado: “*The duties [...] was*”). Apenas continua fazendo referência ao cálice sagrado que Flynn certa vez deixara cair durante a eucaristia, como se sua mente tivesse sido afetada, agora sim, por tal acontecimento, mas a natureza de seu estado atual não é especificada:

‘*That [the chalice he broke] affected his mind,*’ she said. ‘*After that he began to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself. [...] And what do you think but there he was, sitting up by himself in the dark in his confession-box, wide-awake, and laughing like softly to himself?*’ (D, 17).

Note-se que o padre teria começado a lastimar *para si mesmo*, a falar *sozinho*, que frequentemente vagava *isolado*, sem rumo, até a noite em que, precisando dele, foram procurá-lo e o encontraram no confessionário *vazio*, rindo como que *para si mesmo*. A repetição insistente dos termos que denotam seu isolamento mostra que Flynn parece não fazer questão de conviver em sociedade nem se preocupa com o que diriam as pessoas sobre seu comportamento – e segue sem justificá-lo. As personagens entendem isso como uma perturbação mental, mas pode bem ser apenas outra faceta do desprezo dele por aqueles que estavam a sua volta.

⁷ “*I think he said more to me than to anyone else. He had an egoistic contempt for women-folk, and suffered all their services to him in polite silence. Of course, neither of his sisters were very intelligent. [...] Perhaps he found me more intelligent, and honoured me with words for that reason*” (IH, 291).

É comum afirmar que, em Joyce, o sentido das coisas parece ter sido banido da consciência das personagens e dos narradores. Na segunda versão desse conto, o narrador reluta em fornecer explicações para os fatos. As já largamente discutidas palavras que foram acrescentadas no texto de 1914 (*paralisia*, *simonia* e *gnômon*) dão, afinal, seu tom, que é também o tom da coletânea: a *paralisia* enquanto mal essencial dos habitantes de cidade, inclusive de Flynn; a *simonia* como o pecado dele, pela tentativa de *possuir* conhecimento; e *gnômon*, representação metafórica tanto da incompletude quanto da repetição, em menor escala, de uma mesma figura. Em “The Sisters”, isso é manifestado a partir do reverendo, que ensina ao menino sua maneira de interpretar o mundo e, nisso, procura fazê-lo à sua imagem. Um dos traços relevantes no comportamento do narrador é o distanciamento em sua forma de agir. Ele demonstra obediência e respeito por aquilo que considera pertencente a uma instância superior, no caso, a religião; faz críticas ao velho Cotter, figura com a qual certamente não se identifica (“*Tiresome old fool! [...] But I soon grew tired of him and his endless stories about the distillery*” [D, 7], “*Tiresome old rednosed imbecile!*” [D, 9]); e está apartado da cena, apenas reproduz o que falam as personagens, manifestando-se muito pouco. Por isso, é capaz de retratar minuciosamente tudo aquilo que observa, como as vestimentas das irmãs e o que elas falam, algo demonstrado em seguida. O distanciamento que o narrador cultiva progressivamente, atrelado à sua habilidade de desenhar vidas irremediáveis, torna-o, como seu mentor, minucioso em sua observação. E esse é um ciclo que se fecha também narrativamente, pois o menino, ao copiar o silêncio e o desprezo que são comuns ao padre, transforma-se em símbolo da paralisia, da repetição eterna dos mesmos males.

Joyce utiliza alguns elementos de composição para reiterar a influência de Father Flynn sobre o narrador e, com isso, demonstrar a estreiteza da misteriosa relação entre eles. Comparemos as versões de um mesmo trecho para tentar identificar tais elementos:

I often saw him sitting at the fire in the close dark room behind the shop, nearly smothered in his great coat. He seemed to have almost stupefied himself with the heat, and the gesture of his large trembling hand to his nostrils had gone automatic. My Aunt, who is what they call good-hearted, never went into the shop without bringing him some High Toast, and he used to take the packet of snuff from her hands, gravely inclining his head for sign of thanks (IH, 290).

E no texto da coletânea:

Had he not been dead I would have gone into the little dark room behind the shop to find him sitting in his arm-chair by the fire, nearly smothered in his great-coat. Perhaps my aunt would have given me a packet of High Toast for

him, and this present would have roused him from his stupefied doze. It was always I who emptied the packet into his black snuff-box, for his hands trembled too much to allow him to do this without spilling half the snuff about the floor (D, 10).

No texto do *Homestead*, o narrador observava o padre de longe (“*I often saw him*”), mas a cena ocorre com frequência – tanto que reconhece que o gesto de levar as mãos trêmulas às narinas tinha se tornado automático. Tinha a impressão (“*he seemed to have*”) de que Flynn estaria sufocado, paralisado pelo calor, e sabia que a tia necessariamente levaria o rapé toda vez que fosse visitá-lo (“*never went into the shop without*”). Ou seja, tudo que o menino faz é observar; a tia e o padre são aqueles que se movimentam. No entanto, na versão da coletânea, esse é um dos poucos momentos em que o menino se mostra atuante: se o padre não estivesse morto, o narrador certamente teria entrado na loja para encontrá-lo em sua poltrona ao lado da lareira. Note-se como ele parece assertivo sobre o próprio comportamento (“*Had he not been dead I would have gone*”, “*It was always I who emptied*”, destaques nossos), não porque seja seguro de si, mas porque aquela seria uma ação rotineira, comum. E Joyce transfere qualquer indicativo de hesitação para o comportamento da tia e de Flynn (“*perhaps my aunt*”, “*would have roused him*”), não do narrador. Assim, a observação apartada é substituída por uma ação rotineira da qual o menino participa ativamente; o rapé, antes recebido pelas mãos da tia, agora seria oferecido pelo próprio; o detalhe das mãos trêmulas adquire nova significação: é o narrador quem passa a esvaziar o pacote na caixinha, pois sabe que Flynn seria incapaz de realizar a atividade sem derramar metade do conteúdo no chão. O que logo se percebe, então, é que há uma ligeira mudança de perspectiva desse narrador, fundamental porque estreita e focaliza a relação entre padre e menino, relegando a segundo plano as interferências das demais personagens e tornando-as apenas engrenagens no funcionamento da relação entre os dois.

Daí que as descrições, que no texto de 1904 poderiam soar apenas explicativas e relativamente estereis (uma vez que enunciadas por uma voz narrativa convencional, a mesma que apresenta personagens e explicita a passagem do tempo), aqui como que reiteram o laço entre Flynn e o narrador. Como exemplo, consideremos o seguinte trecho: “*Old Cotter and my uncle were talking at the fire, smoking. [...] He used to be very interesting when I knew him first, talking about ‘faints’ and ‘worms.’ Now I find him tedious*”. Quanto à passagem do tempo, basta considerar a abertura dos dois primeiros parágrafos: “*Three nights in succession [...] On the fourth night*” (IH, 289). No texto de 1914, a mesma descrição do velho Cotter não antecede o diálogo entre as personagens – e as indicações temporais são dadas mais pela

repetição de palavras, e ainda de forma inexata: “*Night after night I had passed the house [...] and night after night I had found it lighted in the same way*” (D, 7). Aquilo que o menino achava repulsivo neutraliza-se com a maior proximidade entre os dois: “*When he smiled he used to uncover his big discoloured teeth and let his tongue lie upon his lower lip – a habit which had made me feel uneasy in the beginning of our acquaintance before I knew him well*” (D, 12).

Se notarmos as alterações nos silêncios do menino, da raiva ao estranhamento (nascido de certa desorientação), à recusa oblíqua em comentar, nós vemos que ele se transforma. Os silêncios progridem, e ao final da estória ele se torna um observador, um narrador que não comenta e que pode tornar-se, como Stephen Daedalus em *Stephen Hero*, um relator objetivo de epifanias.⁸

A comparação com Dedalus é importante não apenas porque evidencia a conexão entre as obras (a primeira versão de “The Sisters” foi assinada por Stephen Daedalus), mas também porque indica que teríamos aqui vestígios da personalidade de Stephen. No texto de 1914, os silêncios do narrador abrem espaço para que se descreva com cuidado o gestual das personagens que o circundam, como no trecho a seguir:

Nannie received us in the hall; and, as it would have been unseemly to have shouted at her, my aunt shook hands with her for all. The old woman pointed upwards interrogatively and, on my aunt's nodding, proceeded to toil up the narrow staircase before us, her bowed head being scarcely above the level of the banister-rail. At the first landing she stopped and beckoned us forward encouragingly towards the open door of the dead-room. My aunt went in and the old woman, seeing that I hesitated to enter, began to beckon to me again repeatedly with her hand (D, 12-3).

Na manhã daquele mesmo dia, o menino havia comparecido à “*house of mourning*” (D, 12) e manifestado vontade de entrar para ver o padre, mas, sem coragem de bater à porta, partiu. No último trecho em destaque, o narrador continua não demonstrando uma postura muito ativa: é a tia quem o leva para o velório e é novamente ela quem toma a dianteira no trajeto até o quarto. Quando Nannie os recebe na sala, nenhuma palavra é emitida. O ponto de vista do menino é o de quem observa o desenrolar dos fatos; é também, por conta desse distanciamento, um olhar cada vez mais clínico. Assim como em *A Portrait of the Artist as a*

⁸ GRODEN, Michael; MAHAFFEY, Vicki. Op. cit., p. 35. No original: “*If we note the shifts in the boy's silences, from anger to awkwardness born of bewilderment, to oblique refusal to comment, we see the boy change. The silences progress, and at the end of the story the boy has become an observer and reporter, a narrator without comment who can become, like Stephen Daedalus in Stephen Hero, an objective recorder of epiphanies*”.

Young Man, a relação entre o menino e aquilo que ele está recontando muda, mas muda gradualmente: antes, o medo e a vergonha o imobilizaram; agora, ainda que hesitante e sob a tutela da tia, ele segue e aproveita para pormenorizar cada um dos momentos dessa delicada situação. O fato de Nannie estar cabisbaixa, “*her bowed head being scarcely above the level of the banister-rail*”, demonstra seu pesar, mas indica também uma exaustão que parece tê-la acompanhado por anos de cuidado ao padre – cuidado que não tem o devido reconhecimento por parte do reverendo, que a despreza. Mais tarde, Eliza comenta: “*‘There’s poor Nannie,’ said Eliza, looking at her, ‘she’s wore out’*” (D, 15). O mesmo trecho, na versão de 1904, comprova: o narrador dizia apenas que ele e a tia seguiram Nannie pela escada e adentraram o quarto: “*We followed the old woman upstairs and into the dead-room. [...] Nannie gave the lead, and we three knelt down at the foot of the bed*” (IH, 291). Ou seja, o cuidadoso detalhamento do texto definitivo é uma interferência de Joyce no texto primeiro – no caso, uma interferência fundamental, já que dá a medida do alcance do olhar do narrador, o que, por sua vez, revela seu distanciamento da situação (postura que teria aprendido com o padre).

Destaca-se, assim, que, não apenas o narrador se transforma ao longo da narrativa, mas – o que é mais interessante – que isso é transposto para ela a partir do retrato sutil de alterações de posturas suas e de diferentes atitudes. Essa transformação inclusive só parece emergir com maior clareza quando se focaliza a relação entre o menino e o padre e quando as explicações se tornam escassas. Isso porque, como já foi comentado, quando se cede espaço aos demais envolvidos na estória, a relação entre o padre e o menino não está em foco. Mas aqui, ao mesmo tempo que a personagem se distancia dos eventos da estória para analisá-los clinicamente, enfatiza também sua posição central na trama e sua proximidade em relação ao reverendo.⁹

Assim, nota-se que o texto do *Homestead* e o texto da coletânea apresentam momentos bem distintos do trabalho de Joyce com a voz em primeira pessoa. Na versão inicial, temos a primeira pessoa mais próxima à narrativa, impressionável; na segunda versão, a voz parece mais distante dos fatos e, portanto, mais apta a analisá-los, uma análise importante porque torna a história mais verossímil e dá a medida da influência de Flynn sobre o menino e também do quanto ele é imitação do padre. Mesmo sendo uma narrativa em primeira pessoa, as descrições ajudam a fornecer mais impressão de verdade sobre os fatos porque, a partir delas, compreende-se que o menino já presenciou repetidas vezes aquela atmosfera de

⁹ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). *James Joyce’s Dubliners: an illustrated ed., with annotations*. Nova York: St. Martin’s Press, 1993, p. 11.

decadência, aquele anoitecer da cidade e tudo aquilo que seu olhar acompanha ao longo da estória. Naturalmente, tem-se acesso ao que ele pensa, mas o foco não está em seus estados mentais e, sim, naquilo que ele ouve e observa. Em nenhum momento, por exemplo, a voz narrativa nos relata sua própria visão sobre a suposta perturbação mental de Flynn. Talvez por não reconhecer a existência dela, talvez por não desejar falar, outra evidência de que se busca aqui um tom mais sugestivo e ambíguo do que didático. O texto pode despertar estranhamento no leitor por tratar dessa aproximação, que muitos teriam como indevida, entre um padre e um menino tão jovem, de forma lacunar, ambígua, complexa. Mas alterações técnicas na primeira versão parecem ter sido feitas para aprofundar esse tom no conto final, bem como para se aproximar da personalidade do protagonista, firmada como reflexo da personalidade e dos ensinamentos do padre.

2.2 “Eveline”

Como qualquer introdução à obra de Joyce irá dizer, brincam Scholes e Litz, em Joyce,

embora os fatos sejam narrados e não dramatizados e embora o discurso seja indireto e não direto, o tom da estória depende mais da linguagem das personagens do que de uma personalidade narrativa. Por meio de inúmeras alterações desse tipo, Joyce eliminou cuidadosamente de *Dubliners* a própria personalidade, ao mesmo tempo que desenvolveu um sistema pelo qual eventos e personagens apresentados na estória (e não uma suposta persona narrativa) determinam a dicção e a sintaxe dela.¹⁰

Mas isso é mais fácil de afirmar do que de demonstrar. No caso de “Eveline”, composto no verão de 1904, sabemos que as mudanças que Joyce fez no texto, depois de publicado no *Irish Homestead*, foram fatalmente no sentido de encontrar expressões mais adequadas à personalidade da protagonista,¹¹ o que se torna ainda mais relevante quando consideramos que é um conto silencioso, uma vez que não ouvimos a voz de Eveline em momento nenhum. Temos a lembrança das falas do pai dela em três momentos: quando comenta o paradeiro do padre cuja foto está em cima do órgão quebrado, “*he is in Melbourne*

¹⁰ SCHOLES, Robert; LITZ, A. Walton (Eds.). Op. cit., pp. 239-40. No original: “*Though the account is narrated rather than dramatized and the discourse indirect rather than direct, the narrative takes its color from the idiom of the characters rather than from narrative personality. Through countless changes of this kind, Joyce carefully eliminated his own personality from Dubliners, as he developed a system whereby the event and characters presented in the narrative rather than any assumed narrative persona determine the diction and syntax of the narrative prose*”.

¹¹ Ibid., p. 238.

now” (D, 38), em “*damned Italians! coming over here!*” (D, 41) e em “*I know these sailor chaps*” (D, 40). A voz da mãe surge com o enigmático “*Derevaun Seraun! Derevaun Seraun!*” (D, 41); a voz da dona da loja em que a protagonista trabalha, a senhorita Gavan, em “*Miss Hill, don’t you see these ladies waiting?*”, “*look lively, Miss Hill, please*” (D, 38); por fim, a fala de Frank, a princípio não transcrita: “*She knew that he was speaking to her, saying something about the passage over and over again*” (D, 42) e depois em “*Come!*”, “*Eveline! Evvy!*” (D, 42). Podemos imaginar o som dos gritos do pai durante as discussões aos sábados e os passos “*cracking and crunching*” (D, 37) do homem que vai em direção à casa no final da avenida. No mais, faz-se o silêncio.

Em sua tese, Caetano Galindo comenta a grande importância que Joyce dava à abertura de suas obras. “E fez delas quase que uma arte à parte”, já que “elas não apenas iniciavam o texto, mas funcionavam como estabelecimento de registros (prosaicos e psicológicos), como momento de musical *exposição de temas* a ser desenvolvidos no decorrer da obra” ou ainda como ponto de partida “de um desenvolvimento que, de várias maneiras, pode vir a superar o que ali foi exposto”.¹² Já no primeiro parágrafo, o que parecia ser apenas uma composição do quadro inicial da história (com um narrador que descreve, em terceira pessoa, a forma como a moça está sentada à janela, cabeça apoiada nas cortinas) sugere o estado emocional de Eveline: “*She was tired*” (D, 37). Sabemos do odor de cretone que está “*in her nostrils*” (D, 37). Passamos, então, logo de início, de uma voz que, distante, observa e descreve para um narrador que mostra conhecer os sentimentos e os sentidos da protagonista. É preciso atentar para a escolha lexical no trecho, cuja peculiaridade foi descrita por Derek Attridge da seguinte maneira:

Acima de tudo, é “o odor poeirento de cretone” que tem a marca distintiva de Joyce. O termo *cretone* é surpreendente em sua especificidade: nome de um tecido (de acordo com o *OED*, “encorpado”), sugere um conhecimento acerca dos costumes e indica também a experiência de Eveline ‘nas lojas’ [...]. O adjetivo *poeirento*, impregnado de um orgulho de dona de casa, aponta desde já a fadiga causada pelas tarefas diárias de limpeza, além de fornecer ao leitor (cujos sentidos já foram despertados graças à palavra “narinas”, levemente excêntrica) uma imagem sensorial forte. Enquanto a primeira frase conta com palavras que são claramente as de um narrador observador e parece que nos mantemos próximos a ele com um termo como

¹² GALINDO, Caetano Waldrigues. *Abre aspas*: a representação da palavra do outro no *Ulysses* de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 32.

“odor”, a expressão “cretone poeirento” começa a refletir os processos mentais de Eveline, que em breve dominarão a narrativa.¹³

Não teremos aqui informações que independam daquilo que a própria personagem conhece, seja porque acompanhamos seu olhar (ela observa o homem, que sabia morar na última casa da rua, caminhando, e ouve o som dos passos dele), seja porque temos acesso ao que ela, e somente ela, sente e pensa. Todos os elementos da narrativa são filtrados pela consciência de Eveline.

Para exemplificar, consideremos a existência das duas crianças menores por quem Eveline é responsável. Após serem descritas as inúmeras discussões com o pai, que precediam as compras que a moça faria aos domingos para manter a casa, o narrador nos dá acesso ao que ela estaria pensando acerca do difícil lugar que ocupava: “*She had hard work to keep the house together and to see that the two young children who had been left to her charge went to school regularly and got their meals regularly*” (D, 39). Sabemos que os irmãos da protagonista já são todos crescidos,¹⁴ mas “quem são esses é um mistério. Eveline e, relutantemente, seu pai, sustentam essas crianças. Talvez devêssemos supor que são primos órfãos ou algo do tipo, adotados por eles devido a alguma espécie de lealdade familiar”,¹⁵ defendem Jackson e McGinley. Os autores seguem afirmando que o caso parece uma das raras pontas soltas nos textos de Joyce, entendendo a referência apenas como um detalhe para o qual não se encontra explicação. No entanto, podemos considerar a possibilidade de não se tratar de uma informação banal, colocada ali por um capricho do autor e depois esquecida; a menção às duas crianças seria importante não só por mostrar uma consciência insistentemente assombrada por suas responsabilidades, mas também para deixar claro que o narrador não interfere para explicar algo que é óbvio para Eveline. Por estranhas que nos pareçam essas

¹³ FOGARTY, Anne; ATTRIDGE, Derek. “‘Eveline’ at home: reflections on language and context”. In: MAHAFFEY, Vicki (Ed.). *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*, pp. 89-90. No original: “Above all, it is ‘the odour of dusty cretonne’ that has the distinctive Joycean signature on it. Cretonne is striking in its specificity: it names an eminently practical fabric (the OED calls it ‘stout’) that nevertheless suggests an awareness of fashion, indicative of Eveline’s experience at ‘the stores’ [...]. The adjective dusty, too, is redolent of a housekeeper’s pride, already hinting at a weariness with daily grind of maintaining cleanliness, while providing the reader, whose consciousness of the sense of smell is already alert thanks to the slightly surprising word nostrils, with a vivid sensory image. Whereas the first sentence clearly gives us the words of an observing narrator, and we seem to remain with this narrator for a word like odour, the phrase dusty cretonne begins to reflect Eveline’s thought processes, which will soon take over the narrative”.

¹⁴ “That was a long time ago; she and her brothers and sisters were all grown up; her mother was dead.” (D, 37).

¹⁵ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 30. No original: “Who these are is a mystery. Eveline and, reluctantly, her father are supporting them. Perhaps we are to suppose that they are orphaned cousins or the like who have been taken in through family loyalty, as may be the case in the first three stories of the collection”.

duas figuras, a moça as conhece e sabe como foram parar ali; interromper seus pensamentos para explicar isso aos leitores – como um momento em seu fluxo de consciência ou mesmo como uma interferência por parte da voz narrativa – soaria estranho, artificial, ainda que nos sanasse a curiosidade.

Ela tem a lembrança de um passado que parece ter sido melhor do que o momento atual de sua vida – ou talvez que precise ser revisto no que teve de positivo. À decisão de ir embora, calcada na fadiga de suas funções diárias e dos maus tratos, responde essa memória. O drama de Eveline é de um passado que não retorna, de um presente que ela não suporta e de um futuro que ela desconhece. Mas as marcações temporais de fato são bastante frouxas: “One time there used to be *a field there in which they used to play every evening with other people’s children*” (D, 37, destaque nosso). O pai costumava brincar com eles no terreno baldio, e Eveline considera que pareciam ter sido bem felizes naquela época, que não sabemos exatamente qual foi: “*That was a long time ago*” (D, 37). O que sabemos é que o pai não era tão mau e que a mãe ainda estava viva. No presente, ela e os irmãos estavam crescidos e a mãe falecera.

Se analisarmos o gancho que liga cada um dos momentos da estória, veremos que ela não é organizada pela voz narrativa, mas segue ao sabor da memória de Eveline. Se fosse (organizada pela voz narrativa), passado, presente e futuro provavelmente estariam assim dispostos: em criança, Eveline brincava com irmãos e amigos em um antigo terreno baldio ao final da rua; eram frequentemente perseguidos por seu pai, que os expulsava de lá com uma bengala. Mas o velho não era de todo mau. Quando a mãe adoeceu, ela fez a filha prometer que tomaria conta da casa por quanto tempo fosse possível. O terreno baldio foi comprado por um homem de Belfast, que nele construiu casas com tijolos claros e telhados luzidios. Um de seus irmãos faleceu e o outro foi trabalhar no interior, deixando-a sozinha com o pai e duas crianças para cuidar. Como forma de contribuir com os gastos de manutenção da casa, Eveline passou a trabalhar em uma loja, na qual era constantemente humilhada pela dona. Certo dia, conheceu Frank, um marinheiro por quem se apaixonou. Seu pai, desconfiado da índole do namorado, chegou a proibir os encontros, que continuaram a ocorrer secretamente. Frank propôs levá-la para Buenos Aires, onde dizia haver uma casa e uma nova vida esperando por ela. Ela hesitou por conta da promessa feita à mãe, mas decidiu escrever uma carta de despedida para o pai e outra para o irmão e ir ao encontro de Frank na estação de embarque. Lá, Eveline ficou imobilizada e não conseguiu embarcar.

No entanto, na estória como Joyce a compôs, passado, presente e futuro estão a todo tempo alternando-se: a passagem do homem em direção à última casa da rua faz Eveline

pensar no tempo em que havia ali um terreno baldio, no qual ela brincava com os irmãos e com outras crianças. Disso, considera que está agora deixando sua casa e tudo mais que lhe era familiar. Ela tenta pesar vantagens e desvantagens. Considera o trabalho difícil que tem na loja e o fato de que tudo seria diferente em Buenos Aires, onde não seria tratada como a mãe, não teria que temer a violência do pai nem os disparates nas invariáveis brigas por dinheiro aos sábados, das quais ela fugia para comprar as provisões do lar. A lembrança da rotina repetitiva a faz perceber que o trabalho para manter a casa e cuidar das crianças é árduo, mas no momento em que estava prestes a partir passou a não considerar uma vida de todo indesejável. O que experimentaria com Frank seria diferente. Eveline relembra, então, como conheceu Frank, os contratempos quando o pai descobriu a relação e os encontros que passaram a ocorrer secretamente. E é quando adentra a atmosfera obscura desses encontros proibidos que Eveline, como uma personagem romântica, percebe o anoitecer, em confluência com seus sentimentos, aprofundando-se na avenida. A noite, cada vez mais escura, faz saltar aos olhos as cartas que a protagonista escrevera para o irmão e o pai. O pai e a falta que sentiria dela; a sensação de que seu tempo estava se esgotando; a terrível visão da mãe no leito de morte (fantasma a um só tempo de passado e futuro); o grito sufocado: escapar!, precisava escapar dessa vida de sacrifícios banais, terminada em loucura. É então, quando está mais aflita para fugir do destino que em tudo se aproximava ao da mãe, que Eveline demonstrou depositar em Frank a confiança de que iria salvá-la. No momento de maior desespero e angústia, ele apareceu como a única saída viável. Chegamos a pensar que Eveline estava decidida. No segundo momento do conto, no entanto, a moça nos é apresentada ainda em desespero, rezando para que Deus a guiasse na direção certa. Mas quem a puxou pelo braço foi Frank. Ela se deixou levar, até que se viu frente à embarcação e foi acometida pelo medo de ser afogada pelo namorado (uma imagem mais metafórica do que literal, provavelmente). Em sua passividade animal, em seu desamparo, Eveline finalmente agiu, decidindo-se por um não ato, pelo reverso da ação: não embarcar.

A forma como temos acesso às hesitações da protagonista se torna um elemento importante quando recuperamos o fato de que a narração é feita em terceira pessoa. Eveline levanta vantagens e desvantagens de permanecer em casa, em oposição à vida que viveria (ou que imagina que viveria) em Buenos Aires. Parafraseando: na Irlanda, tinha abrigo, comida e pessoas que sempre a conheceram, mas sofria com o trabalho duro em casa e na loja, com as discussões violentas e a distância dos irmãos; no estrangeiro, estaria casada e seria respeitada por isso, não receberia os mesmos tratamentos que sua mãe, deixaria o trabalho degradante e poderia viver de fato, levar uma vida diferente, na qual talvez encontrasse até o amor, quem

sabe. A um só tempo, temos o contraste entre a vida em casa e a vida na Argentina; entre pecado e virtude; entre passado, presente e futuro. Cada um dos saltos narrativos feitos aqui foi guiado por lembranças, sentimentos e observações da protagonista. Ainda no que se refere à passagem do tempo, talvez seja interessante abrir parênteses para salientar que também a História será introduzida no conto de maneira subjetiva. O campo onde Eveline brincava com irmãos e colegas é comprado pelo indivíduo de Belfast; é sua própria casa que se torna signo da decadência em oposição às novas construções. Diz Paul Stasi: “A forma como Eveline apreende a história – a de sua infância e das mudanças na Dublin contemporânea – é parcial, situada, determinada por suas experiências subjetivas.”¹⁶ E, continua, a visão histórica como um todo não seria alcançada ao se combinarem essas diferentes perspectivas em um conjunto, mas ao mostrar que cada uma revela o limite de outra, em um movimento dialético. *Ulysses* nos fornecerá entradas múltiplas para um mesmo dia na cidade, ao passo que os contos nos apresentam entradas múltiplas para uma mesma experiência dublinense (no sentido amplo da expressão), a partir de um conjunto de perspectivas particulares, cada qual com sua forma específica. O efeito decorrente de não nos voltarmos para o histórico a partir de uma única perspectiva totalizadora é que haverá um espaço reservado para a atuação do sujeito, para as escolhas individuais – o que, neste conto, torna-se pungente, dada a total incapacidade de Eveline para agir em direção a uma mudança do estado atual das coisas.

Por meio de procedimentos assim é que o conto evita tratar da interioridade da protagonista como algo fixo, dado de antemão, embora seja uma personagem ficcional. O que vemos é uma moça tal qual Madame Bovary, que, impressionável e suscetível às narrativas sentimentais de seu tempo, tem obscurecida a capacidade de avaliar seu pretendente. A comparação com a personagem de Flaubert só seria viável se adotássemos certos pressupostos como corretos, é claro: o fato de Eveline ter sido alfabetizada, de ter contato com os romances populares de seu tempo e, o mais improvável talvez, de gozar de tempo livre para lê-los. Mas, ainda que não tenha o costume de ler, essa susceptibilidade às histórias românticas da época se torna perceptível até mesmo por conta da dramaticidade de seu único ato, o de ficar em pé “*in a sudden impulse of terror*” (D, 41) ou de seus questionamentos: “*Escape! She must escape! Frank would save her. [...] Why should she be unhappy? She had a right to happiness. Frank would take her in his arms, fold her in his arms. He would save her*” (D, 41-2).

¹⁶ STASI, Paul. “Joycean Constellations: ‘Eveline’ and the Critique of Naturalist Totality”, *James Joyce Quarterly*, v. 46, n. 1, Fall 2008, p. 47. No original: “*Eveline’s apprehension of history – that of her childhood and of the changes of contemporary Dublin – is seen to be partial, situated, determined by her own subjective experiences*”.

A onisciência seletiva faz parecer que o narrador, mais do que analisar as atitudes de Eveline, compartilha de suas fantasias, sente o que ela sente e, como ela, acredita em certa medida que Frank a “salvaria”. Assim, não nos oferece meios para julgar as atitudes dela, embora tenhamos certa tendência a considerar que o interesse dela no rapaz está condicionado por sua difícil situação. Ainda que seja esse o pressuposto, nada no conto possibilita avaliar como certa ou errada a atitude da moça de não partir (e insistir nessa avaliação talvez nos diga mais sobre nós mesmos do que sobre ela). No ensaio mencionado a princípio, Attridge desenvolve o elemento paradoxal da história: Eveline foi castigada por uma escolha que, na verdade, ela nunca esteve em condições de fazer, devido à falta de autonomia e independência. Para ele, talvez não se trate apenas de medo da mudança; talvez Eveline seja engrenagem de um mecanismo mais amplo, de uma sociedade que valoriza demais a atmosfera caseira como forma de se opor à corrente desmoralização política. Assim, a protagonista representaria também a inflexibilidade de papéis impostos às mulheres em uma atmosfera vitoriana: “As ações dela são, em última instância, anuladas pelos correntes e insolúveis confrontos entre ideais públicos e desejos privados na arena política irlandesa”.¹⁷

É preciso considerar com cuidado essa passividade da protagonista. No plano sintático, isso se revela pelo uso extensivo da voz passiva (com exceção, é claro, do importante “*Her time was running out, but she continued to sit by the window, leaning her head against the window curtain, inhaling the odour of dusty cretonne*” [D, 41], que recupera o início da história com uma mudança sutil: os verbos agora são ativos, ainda que não de movimento). Ela, inclusive, é forçada a parecer mais viva, em oposição ao cotidiano mórbido e opressor. No plano estrutural, isso se revela pelo congelamento da ação. No conto, pouco acontece. Ouvimos sobre o homem que vem de Belfast, sobre os Waters que voltam para a Inglaterra e sobre o padre que vai para Melbourne, todos acontecimentos passados e alheios a ela. Mesmo a rotina asfixiante de Eveline é apenas lembrada, não dramatizada: espanar objetos familiares, observar o homem que vai até a última casa da rua, ouvir a fala repetida sobre o padre que está na Austrália, ser maltratada pela dona da loja, discutir com o pai aos sábados. Temos aqui a repetição de um contraste que já vimos em “The Sisters” e veremos em “An Encounter”: ela não se move, está sentada frente à janela, mas fala de suas palpitações, sua inquietação interna. É porque a ação é congelada que o narrador pode, então, ter como foco o que ocorre na mente das personagens.

¹⁷ FOGARTY, Anne; ATTRIDGE, Derek. Op. cit., p. 105. No original: “*Her actions are ultimately and inevitably nullified by the ongoing and irresolvable clashes between the public ideals and private desires in the Irish political arena*”.

O “*Everything changes*” (D, 37) poderia, por um lado, ser lido como irônico – seja porque a rotina não muda, seja porque Eveline não parte. Mas não é irônico no sentido de que o que vive hoje é diferente do passado: a mãe morreu, o irmão está longe. Tudo *pode* mudar. Ela não se move e fala de um cotidiano que insiste em se repetir, mas o terreno instável da narrativa, de suas ambiguidades, parece estar contra isso. À paralisia da rotina em que Eveline está imersa responde essa instabilidade e nossa incerteza quanto ao que teria motivado a única ação que vemos no conto. Eveline não é de todo ingênua. Ela pesa os dois lados da questão, antecipa que considerariam sua atitude tola, reitera a segurança do hábito,¹⁸ está ciente de que não é insubstituível no trabalho. Mas tem uma fantasia de escapar, e Frank cabe nela.

Essas incertezas e ambiguidades vêm à tona para o leitor precisamente por conta do foco intenso na interioridade de Eveline. E, quando estamos em sua interioridade, vemo-nos incapazes de julgar suas ações – e incapazes também de compreendê-las por completo. Isso faz pensar que talvez o narrador deste conto compactue em certa medida com Eveline (até, é claro, a crueza da frase final, em que a descreve passiva “*like a helpless animal*” [D, 43]), e não apenas a julgue ou satirize. Muito se discute os procedimentos naturalistas neste conto. Paul Stasi, no já mencionado ensaio, compara o conto de Joyce a *Maggie: A Girl of the Streets*, de Stephen Crane, apenas para revelar a ambiguidade da narrativa do irlandês em oposição ao determinismo do americano. Para ele, o conto que aqui discutimos evidencia como Joyce tece seu trabalho a partir de uma crítica às formas naturalistas, uma ideia que inclusive ajuda a aprofundar nosso conhecimento das práticas estéticas em desenvolvimento.

“Eveline”, eu argumento, resiste ao determinismo da narrativa de Crane, revelando o modernismo incipiente das primeiras histórias de Joyce e a forma como esse modernismo se diferencia dos princípios totalizantes do naturalismo literário. É, ao contrário, o último suspiro do naturalismo, uma tentativa final de construir narrativas significativas a partir de uma linguagem de pura descrição. E isso resulta, como vimos, precisamente na paralisia que Joyce atribuiu a Dublin. Não há mais histórias para contar usando essas estruturas antigas, apenas fábulas recicladas que parecem desprovidas de agência e inovação.¹⁹

¹⁸ MOREIRA, Omar Rodovalho Fernandes. ‘Dubliners’/‘Dublinenses’: retraduzir James Joyce. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013, p. 33.

¹⁹ STASI, Paul. Op. cit., p. 47. No original: “‘Eveline,’ I argue, resists the determinism built into Crane’s narrative, revealing both the incipient modernism of Joyce’s earliest stories, and the way this modernism differentiates itself from the totalizing politics of literary naturalism. It is, instead, the last gasp of Naturalism, a final attempt to construct meaningful narratives from a language of pure description. And it results, as we have seen, in precisely that paralysis Joyce claimed for Dublin. There are no stories left to tell using these old structures, only recycled tales that seem devoid of agency and innovation”.

Stasi comenta que a semelhança entre as duas histórias está ainda na forma como os narradores transformam as protagonistas, que se tornam quase indistintas de suas posses. Há de fato uma espécie de identificação entre Eveline e os objetos da casa, que simbolizam sua vida e sua formação, ou que podem ser vistos como uma combinação irônica de sinais que diagnosticam sua paralisia. Mas dizer que ela está ali objetificada é ignorar as tensões e as angústias pessoais a que temos acesso por conta da forma como o narrador se aproxima dela. Como já foi dito, não há sequer uma fala da protagonista no texto. Mas conhecemos sua voz. É a primeira história escrita em terceira pessoa, “e contém o primeiro uso de que temos registro de um recurso que ele iria aperfeiçoar em *Ulysses*, o monólogo interior”.²⁰ Mas Eveline não é Molly Bloom. E o conto é narrado em terceira pessoa. É o narrador que fala, referindo-se a Eveline em terceira pessoa – parece que temos que nos lembrar disso a todo tempo –, mas é evidente que há momentos em que podemos confundir nas palavras dele a voz do pensamento de Eveline.

Há quem se remeta a este conto pelo trabalho com o monólogo interior. Sim, se o tomarmos como manifestação da consciência, que segue de acordo com um tempo particular, uma espécie de discurso íntimo da personagem. Como qualquer monólogo, é um discurso não pronunciado, mas diferencia-se do monólogo tradicional. Por manifestar um pensamento muito íntimo, não teria outro ouvinte que não a própria personagem – e, também por isso, adquiriria uma forma mais desordenada, pois há uma eliminação radical das referências exteriores. Nesses casos, a sintaxe tende a ser frouxa, a pontuação, escassa, e há grande liberdade no uso do léxico. Por isso, haveria interferências claras do narrador para comentar ou explicar associações que soariam desconexas ao leitor, e as interferências seriam periféricas, não alterariam de maneira drástica a disposição dos pensamentos da personagem.

Mas, por mais que ocorra uma flutuação no tempo ao sabor da memória de Eveline e por mais que a presença das duas crianças, por exemplo, pareça um tanto incongruente ou estranha, não se pode dizer que a sintaxe é frouxa nem que seus pensamentos se apresentam de forma desordenada. Para comprovar isso, basta analisar alguns momentos do texto. Em “*now she was going to go away like the others, to leave her home. Home! She looked round the room, reviewing all its familiar objects which she had dusted once a week for so many years, wondering where on earth all the dust came from*” (*D*, 37-8), não há marcas que indiquem separação entre a fala do narrador e da personagem, como verbos de elocução, dois

²⁰ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 34. No original: “*And it contains Joyce’s earliest surviving use of a device which he was to perfect in Ulysses, the interior monologue*”.

pontos, travessões ou as conjunções que aparecem nos discursos direto e indireto. O suspiro espontâneo (“*Home!*”) soa como se fosse da personagem e demonstra que a fala estaria inserida no discurso do narrador, misturando sutilmente as vozes. É inclusive relevante que assim seja, pois o “*wondering where on earth all the dust came from*” que vem em seguida poderia causar certa confusão acerca de quem o pronuncia (seria o narrador onisciente, que conhece os pensamentos de Eveline? Seria a própria Eveline?). Mas, como uma expressão inaugurada por aquela interjeição, provavelmente se trata ainda de uma fala da moça, transposta para o discurso do narrador. É um pensamento íntimo, que não se apresenta de forma desordenada – pode causar certa confusão ou instabilidade, mas tem organização lógica. Portanto, há aqui uma intervenção do narrador para disciplinar as reflexões da personagem. Tanto há que o elo entre os momentos do trecho em destaque está muito claro: antes mesmo, temos um “*now she was going to go away like the others, to leave her home*”, reflexão que conduz diretamente ao suspiro. Ressalta-se ainda o emprego da terceira pessoa, que denuncia a presença da voz narrativa.

Cabe aqui uma observação pontual: Caetano Galindo prefere “monólogo interior” a “fluxo de consciência”, e temos a intenção de estender para alguns momentos de *Dubliners* seu argumento de que “não há muito fluxo nas consciências manifestas no *Ulysses*”. De acordo com ele, o monólogo interior de Joyce tem funcionalidade, não parece escapar ao controle do livro. “Não é permitido, como regra, que as personagens se manifestem, mesmo em monólogo interior, de forma a obscurecer totalmente as possibilidades de referência para o leitor. Há sintaxe. Há consequência.”²¹ No caso de “Eveline”, não há propriamente um fluxo mental caótico, anterior a qualquer organização lógica (como são os pensamentos em estado nascente), quanto mais associações desconexas²² explicadas por um narrador. Em “*she had consented to go away, to leave her home. Was that wise? She tried to weigh each side of the question*” (*D*, 38), por exemplo, que aparece logo em seguida, temos uma espécie de dramatização de seu estado de consciência, de sua hesitação, mas há consequência entre as três frases. Se entendemos com clareza os pensamentos de Eveline e a forma como se associam, tão evidentemente dada por aqueles ganchos dos quais já falamos, é porque há, sim, uma intervenção organizativa do narrador. Daí que talvez faça mais sentido falar aqui em discurso indireto livre.

²¹ GALINDO, Caetano Waldrigues. Op. cit., p. 46.

²² Humphrey define fluxo de consciência como uma mistura de memórias, percepções, pensamentos e sentimentos na mente humana, que normalmente é representada na literatura como uma espécie de monólogo interior desconexo e sem pontuação. HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 44.

A ruptura com relação a “The Sisters” é muito grande: lá, tínhamos um narrador em primeira pessoa; aqui, um narrador em terceira pessoa que compactua com as posições da protagonista. Estão lançados dois extremos, e a ligação entre eles talvez esteja no fato de que “não é típico de Joyce fazer com que os narradores *simpáticos* às personagens saibam, vejam ou digam mais que elas”.²³ Galindo trata da interpenetração de vozes como a do “monólogo quase interno do discurso indireto livre” e de “zonas de personagem”, áreas de influência linguística que cercam as personagens de um romance mesmo quando elas não interrompem explicitamente a narração do autor. No primeiro episódio de *Ulysses*, enquanto Stephen pensa, a ação continua. O que Stephen deixa de perceber, o leitor também perde. E Joyce parece querer provar, a todo tempo, que algo sempre nos escapa,

sem, contudo, instaurar qualquer espécie de onisciência à moda antiga. Primeiro porque estamos falando de uma aproximação que se dá somente em relação a uma personagem. Segundo, porque essa aproximação, como vimos, não é unívoca e, terceiro, porque poderíamos quase dizer que ele está próximo demais para isso. *Synpathia* seria o nome mais adequado. Como um observador dotado de imensa sensibilidade, o narrador sente junto com Stephen. [...] O narrador de “Telêmaco” é cooptado assim por Stephen, mas exibe uma cumplicidade total com ele (ele se ausenta da ação quando Stephen se ausenta, ele se compadece de suas dores), que o leva a sonegar qualquer informação que Stephen não quisesse fornecer. Ou melhor, ele sonega toda e qualquer informação que ele, como leitor, não tenha podido ainda obter de Stephen.²⁴

O narrador de “Eveline” não nos mostra os motivos que teriam levado a moça a não embarcar. Pelo contrário, os pequenos gestos de escrever as cartas de despedida, ponderar o que diriam na cidade depois de sua partida e ir até o porto conduzem o leitor à ideia de que ela de fato partiria. O narrador de “The Sisters” também não nos explica o estado de saúde de Flynn. Isso porque a voz narrativa se inclina para cada personagem. Quando precisa enunciar que alguém é responsável por determinada fala, o narrador escolhe quase sempre um transparente “*she said*”, “*he said*”. No caso de “Eveline”, “*her father used to pass it with a casual word*” (D, 38), “*I know these sailor chaps, he said*” (D, 40), “*she remembered her father strutting back into the sickroom saying*” (D, 41), “*she trembled as she heard again her mother’s voice saying constantly with foolish insistence*” (D, 41), “*she felt him seize her hand: ‘Come!’*” (D, 42). O narrador “não se manifesta, não comenta, não desmente, não colore. [...] Cede sua voz sem indicar fronteiras, mas se nega a tingir por suas opiniões a voz

²³ GALINDO, Caetano Waldrigues. Op. cit., p. 35.

²⁴ Ibid., p. 50.

manifesta das personagens”.²⁵ Em “*her father used often to hunt them in out of the field with his blackthorn stick; but usually little Keogh used to keep nix and call out when he saw her father coming*” (D, 37), temos a repetição de “*used*”, combinada ao “*usually*” logo em seguida e à expressão “*keep nix*”, que significa fazer vigília, “*nix*” sendo a palavra que Keogh assobiava para avisar o grupo sobre a presença do pai.²⁶ O próprio vocabulário seria uma forma de comprovar que, por mais que o narrador não indique fronteiras entre seu discurso e o das personagens, ele não toma por suas as expressões que pertencem ao universo de Eveline, como “*keep nix*”. Ele também não repetiria termos, não escreveria com essa displicência. A voz que permeia o trecho só pode, então, ser a da moça, que determina a maneira como são articuladas as palavras na estória. Joyce começa a se arriscar nesse processo a partir da onisciência seletiva e do discurso indireto livre.

O narrador em primeira pessoa, que normalmente gera maior subjetividade à estória e imprime suas ideias ao que narra, participando ativamente do enredo, em “The Sisters” insiste em olhar para fora, mesmo sendo fácil o acesso a seu mundo interior. O narrador em terceira pessoa de “Eveline” se esforça para olhar para dentro da personagem, mesmo sendo fácil seu acesso àquilo que a cerca. Ou seja, ele se distancia da postura de narrador observador, que a tudo assiste como uma câmera distante e que relata com absoluta imparcialidade. Com esses mecanismos, Joyce parece buscar um equilíbrio: que não seja extremamente pessoal – e, por isso, bastante contestável – a voz em primeira pessoa e que não seja impessoal demais a voz em terceira pessoa, não simulando uma total onisciência ou uma imparcialidade que não existe fora do universo da ficção. Isso quer dizer que seu projeto envolve também questionar formas consagradas. A imparcialidade, tida por realistas ou naturalistas como a melhor forma de mostrar a verdade, pode facilmente ser desestabilizada. Como vimos em Stasi, “Eveline” resiste, assim, ao determinismo e revela um modernismo incipiente, que abre espaço para a exploração de suas angústias.

Começamos a notar que as estórias de Joyce não são normalmente relatadas de forma linear, com um narrador que se encontra distante dos fatos. O menino de “The Sisters” relembra momentos que teria vivido com o padre a partir daquilo que observa, e com isso a narrativa oscila entre passado e presente. Os momentos de “Eveline” seguem ao sabor de sua memória. Além disso, o foco recai, na maioria das vezes, não sobre acontecimentos, não sobre o que fazem as personagens e como o fazem, mas quais são suas motivações e suas

²⁵ Ibid., p. 43.

²⁶ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 29.

características. Em “The Sisters” e “Eveline”, o enredo está subordinado às personagens – até mesmo porque pouco efetivamente acontece. Temos algum acesso aos conflitos e às hesitações dos protagonistas (no primeiro, intuímos; no segundo, acompanhamos passo a passo), que são explorados em uma complexa teia de relações com os demais participantes da estória.

3. O narrador distante: histórias partidas revelam facetas da vida adulta

3.1 “After the Race”

Embora Joyce tenha mencionado o desejo de reescrever “After the Race” em cartas, ele nunca de fato o fez. A forma como lemos a obra hoje é semelhante ao modo como foi primeiramente concebida. Grandes temas desenvolvidos ao longo da coletânea são trabalhados aqui: uma sociedade que preza as aparências, que é formada por instituições corruptíveis, as relações calcadas em interesses, o jogo de poder entre nações, o nacionalismo (quando não extinto, patético), a riqueza do continente e a pobreza local, a bajulação e o encantamento com esse estrangeiro em detrimento do nacional, na forma inclusive de uma noção de que, à maneira de “Eveline”, a vida estaria em qualquer outro lugar que não em Dublin. Vejamos tudo isso mais detidamente.

A estrutura do conto é bipartida: a princípio, trata-se da vida social dos indivíduos e, depois, de suas relações em âmbito privado; a primeira parte ocorre durante o dia, e a segunda, durante a noite e a madrugada, até a manhã seguinte; se de um lado temos os momentos que se seguem à corrida, de outro temos o jantar no hotel e o jogo no barco – sendo o primeiro fundamental para a construção do cenário daquilo que se verá futuramente.

A corrida que inspira o conto teria realmente acontecido nos arredores da cidade, em 2 de junho de 1903. Seu principal objetivo era “testar, provar e propagandear o *design* de automóveis e equipamentos (e, conseqüentemente, encorajar melhorias)”.¹ Além disso, era uma oportunidade para que cada um dos países se exibisse frente aos demais. Dos doze carros que iniciaram a competição, três franceses, três alemães, três ingleses e três americanos, apenas quatro ou cinco² atingiram a linha de chegada. O vencedor foi um competidor belga que dirigia um dos carros alemães; os automóveis azuis dos franceses ficaram em segundo e terceiro lugares, e em quarto terminou um inglês.

Como já nos indica o título, a estória acontece depois de terminada a corrida. Por mais que as ações de Jimmy Doyle estejam em foco, a história não é narrada do ponto de vista dele, mas por um narrador onisciente que naturalmente está distante dos fatos. É possível notar isso já de início: a voz narrativa descreve automóveis que vão em direção a Dublin e diz que os espectadores estão no topo da montanha, formando um canal por onde passam os veículos.

¹ GIFFORD, Don. *Joyce annotated: notes for Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*. Berkeley: University of California Press, 1982, p. 52. No original: “To test, to prove, and to advertise (and thus to encourage improvements in) automobile design and equipment”.

² Há divergência nas fontes consultadas. Em Gifford, diz-se quatro; em Jackson e McGinley, cinco.

Ora, para observar a um só tempo carros que atravessam a cidade e espectadores que tentam avistar tais carros, a voz só pode estar fora da cena, descrevendo-a a partir de um ponto de vista privilegiado.

O fato de estar distanciado permite ao narrador ironizar aquilo que observa. Os automóveis se aproximam da cidade pela estrada Naas via Inchicore, em uma região afastada e habitada por uma modesta classe média. Não há competição anunciada nesse primeiro momento da estória: os veículos estão “*running evenly like pellets in the groove of the Naas Road*” (D, 44, destaque nosso). Começamos a notar que a corrida a ser considerada aqui não é a de carros, ou melhor, a competição não é a da corrida; concorrência é o que vai se dar em outro sentido. A estrada Naas chega até Dublin entre a prisão Kilmainham e o quartel do Exército britânico, ambos símbolos da submissão irlandesa.³ Kilmainham Gaol abrigou desde aqueles que roubavam comida durante a Grande Fome (quando superlotou) até os que lutaram pela independência do país. Líderes das rebeliões de 1798, 1803, 1867 e 1916 foram detidos ali, alguns inclusive executados. Entre os mais conhecidos estão Robert Emmet, Charles Stewart Parnell e DeValera. É pelo menos irônico que os observadores dublinenses se reúnam nessa região para observar o desfile dos carros estrangeiros – “*and through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry. Now and then the clumps of people raise the cheer of the gratefully oppressed*” (D, 44). As afirmações são duras. Quando a rainha Alexandra visitou Dublin junto com Eduardo VII, ela observou que, quanto mais pobres as multidões, mais aplaudiam. O canal é formado por dublinenses pobres, que também aclamam o que é de fora, provavelmente sem se dar conta de que a riqueza do estrangeiro se deve, entre outras coisas, à exploração e à opressão de seu povo ou de povos semelhantes – daí a incongruência do também irônico “*gratefully oppressed*”. Por isso, o trecho começa a sinalizar que o embate que de fato está em jogo na estória é aquele que se dá entre o estrangeiro e o local.

Já aí começamos a notar que a postura desse narrador não é exatamente neutra, uma vez que expressa julgamento sobre as ações das personagens. Não que ele faça comentários ou insista em se intrometer, mas se utiliza dessa ironia clara em algumas das descrições. Além do “*the gratefully oppressed*”, a voz narrativa descreve Jimmy Doyle em sua ingenuidade e seu nervosismo. Trata-se de um narrador que, ao mostrar como age a personagem, explicita o que sente a respeito dela. Jimmy é diferente dos demais. Quando Ségouin o apresenta a um dos

³ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). *James Joyce's Dubliners: an illustrated ed., with annotations*. Nova York: St. Martin's Press, 1993, p. 35.

corredores franceses, por exemplo, ele, que tem bigode castanho claro e olhos cinzentos, não sabe exatamente como agir e murmura um elogio confuso, ao qual o motorista, que tem o rosto queimado de sol, responde com um sorriso branco e brilhante. O rosto queimado pode sugerir que se tratava de um homem viajado, experiente, descrito no momento seguinte em que ficamos sabendo que Jimmy tinha “*rather innocent looking grey eyes*” (D, 45). Mais tarde, Rivière explica a Jimmy, “*not wholly ingenuously*” (D, 49), a superioridade da mecânica francesa; não seria ingênuo provavelmente porque gostaria de incentivar o jovem Doyle a fazer investimentos na agência de automóveis que ele dirigiria junto com o primo em Paris. Jimmy quer se aproximar dessas celebridades e se distanciar dos dublinenses, e o narrador dá voz a seu enlevo em frases como “*it was pleasant after that honour to return to the profane world of spectators amid nudges and significant looks*” (D, 46), mas seu nervosismo, sua euforia e até sua descrição física o situam como um local. O termo “profano” aqui não é usado necessariamente no sentido de pecaminoso ou ímpio – a implicação é que as experiências do dia assumiram uma importância quase religiosa para o jovem irlandês: “Essa é sua chance de ‘aperfeiçoar’ a si mesmo”.⁴

Além dessa inocência, cabe destacar que, após apresentar Jimmy Doyle, o narrador sempre se refere a ele pelo primeiro nome; os demais são mencionados pelo sobrenome. Isso parece reforçar certa proximidade entre o narrador e a personagem, ou talvez entre o narrador e a Irlanda, já que cada uma das personagens simboliza uma nação, mas é, mais que tudo, outro indício para o leitor de que Jimmy não se iguala aos companheiros. Logo de início, os três primeiros competidores estão “*in good humour*”, ou seja, unidos por um mesmo sentimento, enquanto o quarto, membro considerado à parte, estava praticamente em êxtase.

Ségouin was in good humour because he had unexpectedly received some orders in advance (he was about to start a motor establishment in Paris) and Rivière was in good humour because he was to be appointed manager of the establishment; these two young men (who were cousins) were also in good humour because of the success of the French cars. Villona was in good humour because he had had a very satisfactory luncheon, and besides he was an optimist by nature. The fourth member of the party, however, was too excited to be genuinely happy (D, 44-5, destaques nossos).

No trecho, fica claro ainda que o narrador demonstra conhecer o estado mental dos quatro competidores. A posição privilegiada dessa voz narrativa permite que saiba até o que sentem os espectadores da corrida: “*Their [clumps of people] sympathy, however, was for the*

⁴ Ibid., p. 36. No original: “*This is his chance to ‘improve’ himself*”.

blue car” (D, 44). Já indicamos que esses espectadores têm apreço pelo que é estrangeiro, mas por que torceriam especificamente para os carros azuis dos franceses? Não há nenhuma justificativa explícita para isso no texto. Ainda assim, talvez se trate de outra ironia do narrador e de uma comprovação de que ele está apto a julgar. Isso porque não apenas os espectadores irlandeses se enganam ao cultuar as riquezas do estrangeiro colonizador, como se iludem ao torcer para competidores que não irão vencer. Nesse sentido, a ingenuidade de Jimmy é também a ingenuidade de seu povo.

O carro em que se apresenta o protagonista é do francês Charles Ségouin, que ele conhecera em Cambridge. O nome Ségouin seria uma provável adaptação de *sagouin*, que significa pessoa suja, física ou moralmente.⁵ Ele e André Rivière, nascido no Canadá, eram primos; ambos estavam radiantes não apenas pelo sucesso na corrida, mas também porque Ségouin, que iria montar a agência de automóveis em Paris, recebera alguns pedidos antecipados (e o primo dirigiria o estabelecimento). Já o húngaro Villona estava contente porque almoçara bem e porque, como diz o narrador, era um otimista. O irlandês Doyle, “*neatly groomed*” (D, 44), “*was too excited to be genuinely happy*” (D, 45). Apesar de não estarem competindo no momento, o espírito dos quatro “*seemed to be at present well above the level of successful Gallicism: in fact, these four young men were almost hilarious*” (D, 44) – “*hilarious*” para quem? Certamente não para aqueles que os apreciavam. Provavelmente para o narrador, que, de longe, julga a excitação demasiada e os deprecia.

Um pouco adiante, a frase “*the car ran on merrily with its cargo of hilarious youth*” (D, 46, destaque nosso) indica que o clima era de euforia. Em verdade, essa alegria é reiterada quase à exaustão ao longo do conto, o que comprova que a corrida era um grande acontecimento para os participantes, para o público e principalmente para Jimmy: “*Jimmy’s excitement*” (D, 46), “*all the men were excited*” (D, 49), “*what excitement! Jimmy was excited too*” (D, 51), “*merry bells*” (D, 49), “*what merriment!*” (D, 50), “*the cheer*” (D, 44). Os franceses dirigiam o carro. Eles riam e falavam, por sobre os ombros, amenidades (“*light words*”) para o húngaro e o irlandês no banco de trás, mas sem se preocupar se eram ouvidos. Frequentemente, Jimmy precisava se curvar, em um gesto que parece reverencial, para ouvir frases soltas. Por não ser um movimento agradável, era obrigado a adivinhar o significado do que diziam para gritar de volta (“*shout back*”) uma resposta adequada (D, 46). Ele ficou tão extasiado por ser visto ao lado de continentais que foi incapaz de se colocar como participante efetivo na situação – seu encantamento o condenou a mero espectador.

⁵ Ibid., p. 35.

Por mais que o narrador conheça os sentimentos de todos os envolvidos, a posição que ocupa em relação à estória não é estável, não se mantém fixa. Há momentos em que ele se aproxima de Jimmy para expressar a euforia dele, o receio que ele tem de perder dinheiro, sua vaidade, e em outras horas se distancia, ridiculariza a postura do jovem e olha criticamente para a situação. Quando recorre ao discurso indireto livre, Joyce não só deixa claros esses dois lados, como mostra que a voz narrativa oscila entre eles.

Tanto não é completamente fixa a voz narrativa que se articulam passado e presente para aprofundar a ironia e reforçar as críticas. No passado, Jimmy havia sido enviado pelo pai a Cambridge “*to see a little life*” (D, 45).⁶ Não era raro, à época, que jovens fossem matriculados em grandes universidades inglesas “sem intenção de obter um diploma ou enfrentar os exames, apenas por conta do status e pela possibilidade de fazer amigos influentes”.⁷ Até mesmo porque Jimmy não levava os estudos com muita seriedade – ele, que estudava Direito. A temporada em Cambridge de fato rendeu-lhe um contato com Ségouin, que tinha um inconfundível ar de riqueza: “*Such a person (as his father agreed) was well worth knowing, even if he had not been the charming companion he was. Villona was entertaining also – a brilliant pianist – but, unfortunately, very poor*” (D, 45-6). No trecho, a indicação entre parênteses sugere que o autor da frase “*Such a person [...] was well worth knowing*” seja Jimmy, que retoma algo que havia discutido com o pai. Além disso, por mais que não haja nenhuma marca de separação entre a fala do narrador e a da personagem, valorizar a amizade de Ségouin, e não a de Villona, por questões financeiras, faz mais sentido na voz de Jimmy do que na do narrador, que insiste em como é tola a subserviência do irlandês. Portanto, trata-se de um trecho de destaque, pois nele a voz narrativa faz uso do discurso indireto livre e almeja *mostrar* o caráter do protagonista, não *relatar* o que pensa sobre ele. O destaque se deve ao fato de que o uso do discurso indireto livre é comedido ao longo do conto e quase não há falas evidentes dos envolvidos. Na maioria das vezes, o narrador, muito presente, não permite que personagens ajam nem falem por si mesmas. Por isso, também não se pode dizer que seja um narrador onisciente neutro.

Embora Ségouin e Jimmy fossem meros conhecidos, este último gostava de se ver próximo a uma pessoa que conhecia tanto do mundo (é o que nos diz o narrador, ressaltando a vaidade de Doyle) e (principalmente, podemos imaginar) que era famosa por ter um dos

⁶ Algo a que também aspiram outras personagens da coletânea, como Eveline e Little Chandler.

⁷ GIFFORD, Don. Op. cit., pp. 53-4. No original: “*It was not at all unusual before World War I for ‘young gentleman’ to matriculate at Cambridge or Oxford with no intention of reading for a degree or standing for examinations but simply for the social status and the possibility of making influential friends which derived from being in residence*”.

maiores hotéis da França. As amizades de Jimmy são orientadas pelo interesse. Sua postura, de maneira geral, enquadra-se nos ensinamentos do pai. O progenitor não é apresentado como alguém de convicções políticas firmes: havia começado a vida como um nacionalista defensor de Parnell, mas mudara de opinião depois do escândalo de 1890. Trabalhou como açougueiro em Kingstown e, mais tarde, abriu lojas nos subúrbios de Dublin, com as quais fez fortuna. A repetição das referências à fortuna e à riqueza, nesse trecho, faz pensar que mais uma vez há sarcasmo na voz do narrador, que tem pontos de vantagem sobre a estória e descreve as personagens como as vê. O sarcasmo talvez seja proveniente de uma espécie de desdém pela figura do Doyle sênior ou da intenção de sinalizar uma desconfiança acerca da procedência de tamanha riqueza em um país miserável:

He had made his money as a butcher in Kingstown and by opening shops in Dublin and in the suburbs he had made his money many times over. He had also been fortunate enough to secure some of the police contracts and in the end he had become rich enough to be alluded to in the Dublin newspapers as a merchant prince (D, 45, destaques nossos).

A transformação política do açougueiro foi tamanha que ele, antes um militante pela independência, depois “alimenta e se alimenta de seus antigos inimigos”.⁸ Esses contratos eram arranjados junto ao governo para fornecer mantimentos a quartéis de polícia e cadeias, instituições mantidas pelo poder britânico. Essa informação, sutil aos olhos de quem lê Joyce hoje, certamente não era mistério na época em que foi publicada a estória. Quando o narrador revela, ou melhor, enfatiza tais contradições na figura do pai, ele quer colocar o leitor a seu lado para observar junto com ele e notar o que ele nota.

À parte isso, todos, e Jimmy em especial, estão extasiados com a situação desde o momento em que são descritos no carro até quando se embriagam no barco. De acordo com Gifford, o protagonista “é submetido a camadas de desorientação. Ao menos seis motivos para confusão são mencionados: a rapidez, o vento, o murmúrio [de Villona no carro], o barulho do carro, a notoriedade e o dinheiro”.⁹ Doyle diz que tem dinheiro, mas quem o controla é o pai: “*Jimmy had respect for his father’s shrewdness in business matters and in this case it had been his father who had first suggested the investment*” (D, 47). Quando lemos, na voz do narrador, “*of course, the investment was a good one*” (D, 47), sabemos que ele está na verdade traduzindo um delírio de Jimmy, pois a contribuição é descrita a seguir

⁸ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 36. No original: “*Mr Doyle has changed politically so much that he now feeds (and feeds off) his former enemies*”.

⁹ Ibid., p. 37. No original: “*Jimmy is being subjected to layers of disorientation. At least six factors of confusion are mentioned: speed, wind, humming, car noise, notoriety, money*”.

como ínfima, aceita apenas por consideração à amizade: “*And Ségouin had managed to give the impression that it was by a favour of friendship the mite of Irish money was to be included in the capital of the concern*” (D, 47). É como se o narrador, que por um momento se aproxima do protagonista para dar voz a seu desvario, agora se distanciasse, colocasse os pés no chão e o ridicularizasse: a migalha de dinheiro irlandês. A maior parte dos recursos do moço não significava nada. A voz narrativa não compactua com Jimmy, embora expresse algumas vezes o pensamento dele – ela vê além da patética idolatria pelos continentais. Em certa medida, pode-se dizer que Joyce está manipulando o tipo de crítica que quer fazer da Irlanda. A sátira aos contrerrâneos não é para enaltecer outros países.

Jimmy até parece reconhecer que a soma não seria considerável aos olhos do francês – mas o narrador indica que o jovem irlandês, herdeiro de sólidos instintos, saberia ao menos com que dificuldade fora acumulada. E se esse conhecimento teria antes limitado caprichos inconsequentes, que diria agora, que grande parte de seus recursos estava em jogo. A ironia se dá em várias instâncias: primeiramente, por nomear essa avareza como um instinto herdado de seu pai: “Joyce está sendo sardônico: *solidus* é o termo latino para xelim, encontrado na expressão *£.s.d.*”.¹⁰ Em um segundo momento, por dizer que Jimmy saberia o valor do dinheiro em termos de força de trabalho, o que só poderia ser verdade em consideração ao suor do outro, pois em nenhum momento temos indícios de que o protagonista exerce ou exerceu atividade remunerada. Isso também vale para a frase “*Jimmy set out to translate into days’ work that lordly car in which he sat*” (D, 47). Por fim, ao falar que seus recursos estavam em jogo, quando na verdade tratava-se do dinheiro do pai. Interessante notar que este último se sente “*commercially satisfied*” por ter assegurado ao filho qualidades que supostamente não poderiam ser compradas – ou uma satisfação por ter economizado na empreitada ou um deboche porque ele, na verdade, foi capaz de comprar para o filho aquilo que garantiria seu lugar entre pessoas importantes.

Ainda que o investimento fosse assunto sério para o jovem, ele não era capaz de conter sua animação. Os motivos dos outros para a alegria soavam mais palpáveis: um almoçou bem e os outros dois garantiram emprego. Ele, que investiu boa parte de “seu” pouco dinheiro, está assim apenas por ser visto em tal companhia, o que dá a medida do que realmente valoriza; por extensão, daquilo que os irlandeses realmente valorizam, já que o poder de representação do conto é esse: o gesto de cada personagem adquire a dimensão da

¹⁰ Id. No original: “Joyce is being sardonic: *solidus* is the Latin for shilling, and still found in the expression ‘*£.s.d.*’ – pounds, shillings and pence”.

postura de uma nação frente às demais; Jimmy, no caso, surge como uma espécie de alegoria da Irlanda.

Não é de espantar que, quando Jimmy e Villona descem do carro e caminham para a casa dos Doyle, ao norte, sejam acometidos por uma curiosa sensação de desapontamento. Sem os amigos franceses e fora do veículo, são apenas passantes. Importante destacar que a parte norte de Dublin era e ainda hoje é uma região mais pobre da cidade – temos aqui mais uma sugestão de que aquela fortuna acumulada pelo pai do protagonista não era assim tão considerável. Na casa de Jimmy, a família estava entusiasmada e o futuro jantar com os colegas havia sido proclamado uma ocasião especial. “*A certain pride mingled with his parents’ trepidation, a certain eagerness, also, to play fast and loose for the names of great foreign cities have at least this virtue*” (D, 48). A expressão “*to play fast and loose*” merece atenção. O dicionário de Oxford apresenta-a com o significado de “comportar-se de forma irresponsável ou imoral”, como em “*I am not someone who plays fast and loose with other people’s lives*” ou “*Meanwhile, Chris, one of his students, is blazing away at his own novel, a historical saga that plays fast and loose with the facts about Mary, Queen of Scots*”. O *American Heritage Dictionary of Idioms* diz que o termo provavelmente teve origem em um jogo com cintos no século XVI, mas que já era usado no sentido figurado desde o final dos anos 1500, no sentido de brincar com os sentimentos de alguém. Na tradução de Trevisan, “certo orgulho misturava-se à agitação de seus pais e também certa avidez em parecerem importantes, pois a evocação dos nomes das grandes cidades tem pelo menos essa virtude”.¹¹ Se combinarmos os significados à tradução, podemos sugerir que os Doyle estariam embaralhando o nome das nações e dos companheiros de Jimmy sem saber exatamente quem deve ou não ser bajulado. O pai estava estranhamente muito amigável com Villona, mas o húngaro nem sequer notava seus esforços, pois começara a desejar o jantar.

O jantar se deu em uma sala confortável do hotel de Ségouin, iluminada por “*electric candle lamps*” (D, 48), o que, por si só, já indica que se tratava de um estabelecimento elegante. “*The dinner was excellent, exquisite*” (D, 48). A reiteração nos dá um indício de que, aqui, a voz narrativa se aproxima da voz fascinada de Jimmy Doyle. “*Ségouin, Jimmy decided, had a very refined taste*” (D, 48). É cômico, inclusive, que ele decida pelo senso refinado do colega após um único jantar.

Havia se juntado ao grupo um inglês chamado Routh. “*Jimmy, whose imagination was kindling, conceived the lively youth of the Frenchmen twined elegantly upon the firm*

¹¹ JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Hamilton Trevisan. São Paulo: Ediouro, 1992, p. 44.

framework of the Englishman's manner. A graceful image of his, he thought, and a just one" (D, 48). A desorientação já causada pela notoriedade soma-se, assim, à ingestão de álcool para excitar ainda mais sua imaginação. Os homens conversavam animadamente, experimentavam bebidas diversas. Cada um parecia expor a superioridade de uma cultura frente às demais: Villona, o húngaro, explica *ao inglês* Routh a beleza dos madrigais *ingleses*; Rivière, na tentativa maliciosa de justificar o capital investido por Jimmy em sua empresa, explica a ele os triunfos da mecânica francesa. O protagonista admirava a destreza com que o anfitrião conduzia a conversa: quando antevia um desentendimento, Ségouin desviava o assunto para a política, campo em que há espaço para a participação de todos. Jimmy sente reviver em si o extinto nacionalismo do pai e acaba por despertar a atenção do inglês. Quando o clima começa a ficar tenso, Ségouin levanta um brinde à humanidade.

Notamos que o jogo entre as nações torna-se mais acirrado. "*That night the city wore the mask of a capital*" (D, 49). Na época, era Londres, e não Dublin, a capital política e econômica da Irlanda.¹² Terminado o jantar, os jovens caminham pela rua, e as pessoas abrem passagem para eles. Encontram o americano Farley e amontoam-se em um carro até chegar à estação de Westland Row. Lá, pegam um trem até a Kingston. O trecho percorrido é de mais de dezenove quilômetros, mas Jimmy sente que o tempo passa muito rápido, sinal de que estava mesmo extasiado. Marcham até o embarcadouro cantando em coro "Cadet Roussel", música francesa popular em cabarés. Os versos ridicularizam um novo cadete, mas os ouvintes franceses saberiam que ele representa "a juventude, que, injustamente ridicularizada (como a Nova República Francesa havia sido ridicularizada), é capaz de suportar sua posição imerecida com aceitação heroica e estoica".¹³

No barco do americano Farley, eles cearam e jogaram cartas. Villona debruçou-se sobre o piano da cabine e tocou uma valsa para Farley e Rivière. O narrador mais uma vez traduz a sensação de Jimmy: "*What merriment! Jimmy took his part with a will; this was seeing life, at least*" (D, 50). Eles beberam pela Irlanda, pela Inglaterra, pela França, pela Hungria e pelos Estados Unidos. Jimmy fez um discurso longo, do qual não ouvimos sequer uma palavra. Mas sabemos que foi muito aplaudido e, para ele, basta isso para ser considerada boa uma fala. "*Farley clapped him on the back and laughed loudly. What jovial fellows! What good company they were!*" (D, 50). A sequência de frases exclamativas mostra que o narrador

¹² GIFFORD, Don. Op. cit., p. 54. No original: "London, not Dublin, was the political and economic 'capital' of Ireland after the Irish Parliament was dissolved and United with the Parliament in London by the Act of Union in 1800".

¹³ Id. No original: "Seriously, the cadet is regarded as the youth who, unfairly derided (as the new French Republic had been derided), is able with heroic and stoic acceptance to bear his undeserved position".

se deixa contaminar pelo clima de excitação e expressa a voz de Jimmy em discurso indireto livre. Se todos estão entretidos e animados, por que é possível afirmar que a voz de quem se tingiu a do narrador é de Doyle? Primeiro porque “*this was seeing life, at least*” recupera o “*to see a little life*” do pai dele, motivo pelo qual havia enviado o menino a Cambridge, “*covertly proud of the excess*”. Interessante que, para Jimmy, aquele momento é que significava ver a vida, não a experiência em Cambridge – como não poderia deixar de ser, uma vez que estava mais interessado em fama e riqueza do que nos estudos. Um pouco adiante, Farley bateu-lhe nas costas, o que indica ao leitor que ainda é Jimmy que está em foco e, com isso, abre-se espaço para que se considere a frase seguinte também como de autoria do jovem irlandês: “*What jovial fellows! What good company they were!*”. Por mais que o narrador não nos apresente aspas ou travessão para indicar que não se trata de uma expressão sua, o deslumbramento absoluto mostra que o autor das frases não estava acostumado a andar em tal companhia e que, por isso, distingue-se dos outros. Mais uma vez, temos a reiteração da diferença de Jimmy: é o único que está em êxtase quando os outros estão apenas de bom humor; contribui para a empreitada com uma migalha de dinheiro, que foi aceita por um favor; ter frequentado a universidade inglesa foi para seu pai, que mora em uma região desprivilegiada da cidade, um luxo, um excesso.

Villona toca “*voluntaries*”, peças de improviso que normalmente servem de prelúdio para uma performance: todos, à exceção do pianista, decidem jogar cartas. O narrador diz que Jimmy sente a falta de uma plateia para observá-los, pois estavam muito perspicazes. Parece cômico que ele deseje uma plateia, pois estava perdendo. Aliás, seu entendimento acerca da situação é vago, parece ainda mais embriagado: “*Jimmy did not know exactly who was winning, but he knew who was losing. But it was his fault*” (D, 51). Estava em ótima companhia, mas deseja que parem – supostamente, porque está ficando tarde, mas sabemos que ele provavelmente teme perder muito dinheiro nas apostas. Na última rodada, brindam em nome da sorte, só que o jogo não se dá de igual para igual: o irlandês e o americano são os que mais perdem, e a vitória fica disputada entre o francês e o inglês. Routh vence, e agora são eles, e não mais os espectadores da corrida, que aplaudem e dão vivas: “*And through this channel of poverty and inaction the Continent sped its wealth and industry. Now and then the clumps of people raise the cheer of the gratefully oppressed*” (D, 44); a frase do início, usada para descrever a população que saudava os competidores, cabe perfeitamente aqui para descrever a forma como os últimos comemoram a vitória do inglês.

Jimmy perde no jogo e está exausto, pensa que poderá descansar, considera o denso estupor que iria descer sobre a sua loucura, mas Villona anuncia a alvorada e abre a porta da

cabine. O final em aberto parece sugerir que não haja descanso para o irlandês. Como muitas outras personagens de Dublin, Jimmy tem um momento de revelação, no qual ele reconhece a verdade de sua situação, mas é incapaz de interferir sobre ela: a pobreza e a inação de seu povo são também suas. Depois de se arruinar no jogo de cartas, ele apoia as mãos na cabeça, sabendo que vai se arrepender no dia seguinte. A ironia da conclusão é a de que o dia seguinte já está lá e é anunciado por Villona.

Conforme demonstrado, o narrador desse conto, em terceira pessoa, está situado fora de cena e tem um ponto de vista privilegiado sobre os acontecimentos. Essa posição permite a ele conhecer os sentimentos de todas as personagens e, principalmente, ironizar o comportamento delas. A ironia é um recurso importante para a estória porque funciona a um só tempo como crítica ou revelação sobre os envolvidos e como afirmação do caráter julgador da voz narrativa. O narrador de “After the Race” tem personalidade, tem pulso firme, faz-se notar. Ele é importante no processo de escrita de Joyce porque mostra o alcance do olhar do autor e da denúncia que é capaz de fazer explicitamente – e também nos dá a medida do quanto o narrador se esconde atrás das personagens em estórias como “Eveline”, por exemplo, na qual o trabalho consiste em tentar entrar na pele da personagem para dramatizar os estados de consciência dela, revelando as hesitações da moça e fornecendo informações para que o leitor infira o motivo que a teria levado a não partir, já que o narrador não revela esse motivo. Em “The Sisters”, a leitura da estória também permite mais *inferir* alguns motivos para a doença do padre ou a proximidade entre ele e o protagonista. O narrador mostrou o que pensavam os envolvidos na estória, sem afirmar nada.

Nos dois primeiros contos analisados, as estórias são conduzidas pelas impressões das personagens. Porém, em “After the Race” o narrador afirma. Quando expõe as personagens e o cenário ou descreve uma cena, descreve como ele os vê, não como os veem suas personagens, já que a voz narrativa tem canais de informação valiosos e pontos de vantagem sobre aquilo que conta. Ao assumir uma posição, ao exhibir sua personalidade, esse narrador mostra que serve a um propósito e que está disposto a intervir a todo tempo entre o leitor e a estória.

3.2 “Counterparts”

“Counterparts”, a sexta estória em ordem de composição, foi finalizada em julho de 1905, pouco depois de “The Boarding House”. Escrita em terceira pessoa, apresenta uma voz narrativa colada ao protagonista Farrington, um escrivão preguiçoso, cujo trabalho consistia

em copiar à mão documentos legais, já que no início do século XX cópias datilografadas não eram legalmente válidas. Farrington é humilhado em todas as situações de sua vida social: censurado pelo chefe, revida e é forçado a pedir desculpas (fato que omite quando relata o episódio posteriormente aos amigos), percebe que a valentia fora uma ingenuidade, pois seria perseguido por seu superior dali em diante, penhora seu relógio (ou a corrente dele, não sabemos ao certo) para conseguir dinheiro para beber, fica com raiva de um desconhecido que pede drinques mais caros na vez dele de pagar a rodada (“*if there was one thing that he hated was a sponge*” [D, 106]), sente que está sendo retribuído no flerte com uma jovem de sotaque londrino, mas ela deixa o bar sem olhar para trás, perde na disputa de braço de ferro contra um rapaz (Farrington era famoso por sua força). Quando chega em casa, desconta seu ódio no filho pequeno, dando-lhe pancadas.

Como veremos adiante, a voz narrativa tem conhecimento acerca daquilo que se passa na mente do protagonista e, por vezes, expressa isso por meio do discurso indireto livre, criando certa proximidade com ele. Somos apresentados a suas frustrações e à tentativa de aliviá-las; caminhamos a seu lado, compreendemos sua raiva e inclusive a necessidade de extravasá-la; somos um pouco Farrington – e é interessante que se crie essa empatia, pois ela acaba por tornar o final ainda mais impactante. Joseph Nugent, em *Digital Dubliners*, apresenta após os contos uma pequena bibliografia anotada. No caso de “Counterparts”, comenta o ensaio de Jim Hansen e Jean-Michel Rabaté,¹⁴ na defesa de que

a óbvia falta de controle que ele [Farrington] tem sobre sua vida – evidenciada por suas reações físicas involuntárias – é também corroborada pelo uso do discurso indireto livre, no qual a noção de agência está ausente. Seu desamparo leva a uma tentativa de exercer poder sobre o ambiente batendo em seu filho pequeno.¹⁵

Pode-se dizer que a noção de agência estaria esvaziada no discurso indireto livre porque a personagem não é capaz de verbalizar por si só. Ela depende da voz do narrador para que sejam explicitados seus estados de espírito; Farrington tem pouco poder ou autoridade para dizer o que pensa, assim como tem pouco poder sobre sua vida: é um trabalhador, um subordinado, uma pequena peça de um mecanismo maior, cujo funcionamento independe de

¹⁴ HANSEN, Jim; RABATÉ, Jean-Michel. “Counterparts”. *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*. Ed. Vicki Mahaffey. Nova York: Syracuse University Press, 2012, pp. 188-209.

¹⁵ NUGENT, Joseph (Ed.). *Digital Dubliners: A Multimedia Edition by the Students of Boston College*. J.Nugent, 2014. E-Book. Disponível em: <https://itun.es/br/NN_10.1>. Acesso em: 22 de maio de 2015. No original: “*The obvious lack of control he has over his life – evidenced literally by his involuntary bodily reactions – is further made evident through the story’s free-indirect discourse in which the notion of agency is absent. His helplessness leads to an attempt to exert his power over his environment by beating his young son*”.

sua vida pessoal e suas vontades. Para demonstrar essa subserviência, não faria mais sentido, então, que o narrador assumisse totalmente a narração? É preciso considerar que, se dependêssemos exclusivamente da voz do próprio escrivão, saberíamos apenas sua versão dos fatos, a qual se prova contestável. Por outro lado, se contássemos só com a voz do narrador para relatar o que Farrington pensa e sente, estaríamos restritos às impressões desse narrador e a voz narrativa é que estaria em foco, julgando as ações da personagem como em “After the Race”. Aqui, o narrador mostra a personagem em seu cotidiano sufocante e deixa que seus próprios gestos nos forneçam elementos para julgar. Assim, aproximar-se de Farrington a partir do uso relativamente discreto do discurso indireto livre é importante porque a um só tempo revela elementos que esse trabalhador impaciente tentaria esconder e nos mostra o que se passa na mente dele, e não necessariamente a opinião que a voz narrativa faz dele.

A explicação que comumente se dá para a escolha do nome do protagonista chama atenção para isso. A primeira sílaba soa como a palavra “*fear*”, do irlandês, que significa “homem”, “marido”. De fato, o narrador refere-se a ele inúmeras vezes por “*the man*” ou “*he*”. Observe-se, por exemplo, a seguinte passagem:

He returned to his desk in the lower office and counted the sheets which remained to be copied. He took up his pen and dipped it in the ink but he continued to stare stupidly at the last words he had written: In no case shall the said Bernard Bodley be... The evening was falling and in a few minutes they would be lighting the gas: then he could write. He felt that he must slake the thirst in his throat. He stood up from his desk and, lifting the counter as before, passed out of the office. As he was passing out the chief clerk looked at him inquiringly (D, 97).

Em nenhum momento temos menção a seu nome ou seu sobrenome. É como se, para os funcionários do escritório, ele mal merecesse ser chamado pelo sobrenome. A palavra “*he*”, no entanto, é repetida nove vezes, o que, em certa medida, daria o grau de sua indiferenciação. Jackson e McGinley observam que é apenas quando chega ao bar que o narrador se refere a ele pelo nome.¹⁶ William Davis descreve como também o tempo teria transformado Farrington em máquina, resumindo sua existência à produtividade no trabalho – tanto que ele se relaciona com o tempo gastando-o, escapando dele ou sendo controlado por ele.¹⁷ Interessante pensar, sob essa perspectiva, que o objeto que Farrington penhora para conseguir dinheiro para a bebedeira é o relógio.

¹⁶ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 79.

¹⁷ DAVIS, William V. “The Loss of Time in ‘Counterparts’”. *James Joyce Quarterly*, v. 10, n. 3, Spring 1973, p. 338.

Para Jackson e McGinley, “o tom da narrativa e o desse ambiente de trabalho é tratar os indivíduos como autômatos.”¹⁸ Pessoas e objetos se igualam também quanto à raiva: “*The bell rang furiously [...] furious voice*” (D, 95); em dado momento, há referência a Farrington inclusive como manequim: “*The tirade continued: it was so bitter and violent that the man [Mr. Alleyne] could hardly restrain his fist from descending upon the head of the manikin before him*” (D, 100). A frase é desdenhosa, sugestão de um modelo ou um homem de lata, que reitera o tema mecânico e mostra como o escrivão engessado respondia, ou melhor, não respondia, aos insultos de seu superior, senhor Alleyne.

Também o nome de Alleyne é significativo, pois sugere uma referência ao alemão “*allein*”, que significa “sozinho”. A personagem surge na narrativa não fisicamente, mas como uma voz furiosa, isolada em sua sala e em seu poder sobre os demais. A hierarquia, aliás, está bem delineada: são funcionários Higgins, a senhorita Parker e Farrington; este último recebe orientações de Shelley, que fica à porta do escritório; mas ambos são subordinados a Alleyne, e ele cita o senhor Crosbie como instância última a recorrer em casos sérios. Jackson e McGinley lembram bem a frase do poeta Shelley, que diz que, na Irlanda, “os ricos mantêm os pobres em uma situação abjeta e depois reclamam que são abjetos. Eles os levam à fome e depois os enforcam se roubam um pão”.¹⁹ O sotaque de Alleyne é do norte da Irlanda, outro indicativo de isolamento para quem vive em Dublin.

Não bastasse a opressão que vem de cima, Farrington também *corrói* a si mesmo. Quando sabemos que ele estava “*puffing with labour and vexation*” (D, 95), temos uma indicação não só de que ele não estava em forma – algo relevante quando consideramos o braço de ferro que disputará mais tarde –, como de que é preguiçoso, de que se cansa facilmente do trabalho. O “*spasm of rage*” que sentirá depois de repreendido pelo chefe desperta nele uma sede que não é mera *secura* na garganta, mas, sim, vontade de ficar bêbado em decorrência do sufocamento no ambiente de trabalho.

A necessidade de escapar é tão presente que ele parece já ter artimanhas para driblar os superiores: fotos contemporâneas à época mostram que todos usavam chapéu quando saíam para as ruas, inclusive os trabalhadores. O chapéu de Farrington é prova de que ele ainda está em algum lugar do prédio. Assim, quando deseja escapar sem ser notado, ele o deixa no cabideiro de propósito – e, quando sai do escritório, tira do bolso um quepe xadrez.

¹⁸ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit, p. 76. No original: “*The tone of the narrative and of this workplace is to treat people as automats*”.

¹⁹ Citado por Jackson e McGinley em JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). Op. cit., p. 76. No original: “*The rich grind the poor into abjectness, and then complain that they are abject. They goad them to famine, and hang them if they steal a loaf*”.

A noite já estava caindo e em breve nas ruas se acenderiam os lampiões (a iluminação elétrica ainda era limitada na cidade). Ele sente que precisa aliviar a secura da sua garganta para então trabalhar. Caminha rapidamente até o *pub* da esquina, O'Neill's, onde se esconde em uma pequena sala para tomar meio *pint* de cerveja barata. O detalhe do meio *pint* é interessante porque nos mostra que ele está sem recursos. Segundo Jackson e McGinley, os dublinenses até hoje não pedem meios *pints* – e a *porter* que ele bebe é uma cerveja mais fraca e mais barata que a Guinness, por exemplo. Ingere a cerveja em um gole e pede “*caraway seed*”, semente de cominho, para disfarçar o hálito da bebida, pois retornaria ao trabalho em seguida.

Ao subir as escadas do escritório, sente o perfume da senhorita Delacour. Sabemos que Alleyne estaria interessado nela ou em seu dinheiro, pois a senhorita tem aparência de judia (judeus têm fama de supostamente serem avarentos), mas ele que é sovina, traço associado frequentemente aos irlandeses do norte. Stanislaus Joyce, em seu diário, teria observado o seguinte: “*These stupid Northerns. Nothing stirs their admiration but the ‘finance’ in a man spending a shilling and getting back one-and-six*”.²⁰ Quando vai repreender Farrington por ainda não ter terminado o trabalho, Alleyne procura pela aprovação dessa moça – quer se exibir para ela, assim como Farrington desejara se exibir para os amigos no bar, dando início ao jogo de reflexos que permeará toda a estória.

O escrivão considera pedir um adiantamento do escasso salário, mas sua situação é complicada. Shelley chega a notar os joguinhos e sugere que cinco escapadas em um dia seriam demais. Talvez esteja exagerando quanto ao número, mas não há dúvida de que Farrington não é bem visto pelos superiores.²¹ Quando responde ironicamente à pergunta “*Do you take me for a fool? Do you think me an utter fool?*” (D, 101), Alleyne fica furioso; a frase “*I don’t think, sir, [...] that that’s a fair question to put to me*” (D, 101) surge na ponta de sua língua sem que ele perceba. Uma resposta impulsiva e não muito inteligente, na verdade, pois, como ele mesmo prevê, tornará o ambiente de trabalho um “*hornet’s nest*” (D, 102), um vespeiro. E então ele relembra que, quando o chefe queria empregar um sobrinho na empresa, infernizou a vida de Peake, funcionário que ocupava o cargo, até conseguir espaço para o familiar – o que já dá a medida do caráter de Alleyne. Este, abismado com a impertinência do empregado e com o agravante de estar em frente à moça para quem queria se exibir, ordena que peça desculpas.

²⁰ Ibid., p. 79.

²¹ Ibid., p. 78.

A lembrança do ocorrido com Peake ressalta o momento em que o narrador adentra ainda mais a mente do protagonista. A voz narrativa reproduz o raciocínio e acompanha o lamento de Farrington acerca do infortúnio, evidenciando inclusive a raiz da indisposição de Alleyne para com o escrivão (havia sido flagrado por Alleyne imitando seu sotaque da Irlanda do Norte para fazer graça para Higgins e para a senhorita Parker). No original:

The man felt that his position was bad enough. He had been obliged to offer an abject apology to Mr Alleyne for his impertinence but he knew what a hornet's nest the office would be for him. He could remember the way in which Mr Alleyne had hounded little Peake out of the office in order to make room for his own nephew. He felt savage and thirsty and revengeful, annoyed with himself and with everyone else. Mr Alleyne would never give him an hour's rest: his life would be a hell to him. (D, 101-2)

Note-se que a voz narrativa demonstra conhecer o passado de Farrington, mas as considerações sobre seu futuro parecem de autoria da própria personagem: “*What a hornet's nest the office would be for him*”, “*Mr. Alleyne would never give him an hour's rest*”, “*his life would be a hell to him*”. Nas três orações, é possível sentir o verdadeiro desespero do escrivão por sua exclamação enfática, que surge sem marcações de pontuação ou verbos de elocução. Mas isso é muito diferente de dizer: “*He felt savage and thirsty and revengeful, annoyed at himself and with everyone else*”. Há na descrição sobre o estado de espírito da personagem um controle, um comedimento que, vista a situação complicada, só poderiam ser do narrador: Farrington sentia isso e aquilo, simplesmente.

Farrington considera pedir um empréstimo a Higgins. Cogita pedir dinheiro emprestado também de Pat (“*touch Pat in O'Neill's*” [D, 102]), mas descarta a hipótese de ser ajudado por Higgins porque ele era um homem “*of two establishments to keep up*” (D, 102). Essa é uma das frases consideradas imorais e que os editores pediram para Joyce retirar do livro, mas que ele acabou conseguindo negociar para manter, provavelmente à custa de outras. Percebemos que ela é importante não só porque indica que Higgins era infiel ou bígamo, mas também porque mostra como o narrador está colado ao protagonista, como se apropria de seus conhecimentos.

“*He wondered could he touch Pat in O'Neill's. He could not touch him for more than a bob – and a bob was no use. Yet he must get money somewhere or other: he had spent his last penny for the g.p. and soon it would be too late for getting money anywhere*” (D, 102). A quantia “*a bob*” corresponde a um xelim, suficiente na época para comprar seis *pints* da cerveja barata que Farrington tomou ou até oito, dependendo do lugar. Mas nem mesmo essa

quantidade seria o bastante para deixar um homem grande como ele bêbado o suficiente para escapar do aprisionamento de Dublin.²²

Os seis xelins conseguidos com a penhora do relógio serão quase inteiramente convertidos em álcool.

Uma quantia considerável para uma noite de *pub-crawling*. [...] Os seis xelins de Farrington equivaleriam entre \$30 e \$35 em um *pub* hoje. Mas isso desconsidera o fato de que os seis xelins de Farrington provavelmente representavam um quarto ou um quinto de seu salário semanal (que estaria quase que integralmente destinado à subsistência de sua família). Comparativamente, sua noite de farra teria comprometido muito mais seu pagamento semanal do que o de um trabalhador moderno.²³

Quando reconta o ocorrido para os amigos, algo que havia planejado previamente, omite o “*sir*” que de fato falou para Alleyne. O *timing* e a entonação também são diferentes do que ocorreu de fato, e ele não menciona que foi obrigado a pedir desculpas. São pequenos detalhes, mas que alteram drasticamente o tom da réplica e o fazem parecer mais sagaz do que ele de fato se sente, como vimos. Nosey Flynn paga para ele um drinque e elogia a forma como se saiu com o chefe; O’Halloran compara essa situação a uma réplica sua, que tem o estilo dócil de uma écloga (em oposição à tirada supostamente afiada de Farrington). Ou seja, ele parece se engrandecer frente aos amigos, baseando-se em uma mentira. Como vimos, é só quando chega ao bar que o narrador chama esse homem, que era antes objeto-máquina, de Farrington; apenas ali será reconhecido como indivíduo, o que faz lembrar outro significado possível para seu nome. Farrington remete à palavra “*fearh*”, do inglês antigo, que significa “porco” – e há uma referência a seus olhos sujos em três diferentes momentos do texto (“*the whites of them were dirty*” [D, 95], “*dirty eyes*” [D, 104], “*heavy dirty eyes*” [D, 105]), mas sua sujeira é sobretudo moral. Stephen Dedalus, quando descreve a Irlanda ao final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, diz ser ela uma “velha porca que come sua ninhada”.²⁴ Farrington é o indivíduo irlandês por excelência.

O narrador, aparentemente contaminado pelo meio, incorpora a seu discurso certas expressões típicas da Irlanda quando relata as conversas de bar: “*says I*”, “*naming their*

²² Ibid., p. 81.

²³ GIFFORD, Don. Op. cit., p. 75. No original: “A sizeable sum for a night of *pub-crawling*. [...] Farrington’s six shillings would be worth between \$30 and \$35 in modern *pub* exchange. But that leaves out the account the fact that Farrington’s six shillings would probably represent one-fifth to one-fourth of his weekly wage (most of which have to have been committed to his family’s subsistence). His night’s carousal would have been much more of a lien on his weekly wage than a comparable expenditure by a modern office worker would be”.

²⁴ JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin Books, 1992, p. 220. No original: “Do you know what Ireland is? asked Stephen with cold violence. Ireland is the old sow that eats her farrow”.

poisons”, “*nabs*”, “*bevelled off*”, “*curate*”, “*one little tincture*” (D, 103-5). O efeito disso seria torná-lo indistinto do ambiente e mais próximo do universo da personagem: a voz narrativa não julga, embora seja fácil fazê-lo, já que, quando Farrington reconta a história, por exemplo, diz o que lhe convém. Mas só percebemos isso por um detalhe do discurso, uma entonação, uma pausa, e nenhum desses é especialmente destacado pelo narrador.

Há outras sutilezas que permitem compreender melhor a situação. O homem que disputa o braço de ferro com o escrivão tem um nome inglês (Weathers), que significa “carneiro castrado”, alguém sem vigor sexual. É especialmente desagradável para Farrington ser vencido por uma pessoa com essa característica.²⁵ O escrivão se deixa influenciar pela imagem de juvenzinho de Weathers e não considera que se trata de um acrobata profissional, enquanto ele tinha um emprego sedentário. E sua perda é mais do que simplesmente pessoal: “*The other two called on Farrington to uphold the national honour*” frente ao inglês. Weathers pede “*a small Irish and Apollinaris*”, ou seja, uísque e uma água mineral importada da Alemanha, cara – uma bebida também apreciada por Eduardo VII. Parece imitar o rei e exercer poder sobre a Irlanda. Será descrito por Farrington mais tarde como um “*sponge*”, pessoa que toma emprestado dinheiro com frequência ou que está sempre alcoolizada, e oferece-se para agenciar para eles garotas do Tivoli.

Duas jovens entram no bar, e Farrington olha fixamente para uma delas, envolvido pelas cores de sua vestimenta e de seus olhos (ela usava um lenço azul, luvas amarelas e tinha olhos castanhos escuros). Em Jackson e McGinley, lemos que tal passagem é ainda mais eficaz do que a que Joyce fora forçado a remover, pois havia sido considerada lasciva em excesso.

*Farrington said he wouldn't mind having the far one and began to smile at her but when Weathers offered to introduce her he said 'no,' he was only chaffing because he knew he had not money enough. She continued to cast bold glances at him and changed the position of her legs often and when she was going out she brushed against his chair and said 'Pardon!' in a Cockney accent.*²⁶

A rua Poolbeg, onde se encontra esse *pub*, estava próxima de um hospital que tratava doenças venéreas. Fica subentendido aqui que a moça daria atenção a Farrington por dinheiro, mas ele não tem nenhum. O sotaque dela, de Londres, exótico, que se opõe ao sotaque do norte de Alleyne, faz lembrar a passagem de *A Portrait* na qual Stephen “*saw with the eyes of memory*

²⁵ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.), Op. cit., p. 85.

²⁶ Ibid., p. 83.

kind gentlewomen in Covent Garden wooing from their balconies with sucking mouths and the poxfouled wenches of the taverns".²⁷

Outro detalhe frequentemente desconsiderado é que, quando se dirigem ao Mulligan's, os homens cruzam "*whining matchsellers*" na saída do bar. No começo do século, Dublin era uma cidade repleta de pedintes e desempregados. Como dizem Jackson e McGinley, "esse é um raro lembrete de Joyce de que a hierarquia social da cidade também desce, não só sobe".²⁸

Depois do braço de ferro, sugere-se que os espectadores acertem as apostas. Quando caminha para casa, taciturno, o narrador não chama mais Farrington pelo nome. Ele sequer se sente alcoolizado, o que reforça seu sentimento de frustração, apesar de ter tomado pelo menos quinze drinques de tamanhos diversos. "*He cursed himself and his luck*", ou sua falta de sorte, no caso. Dirige-se para casa, em um bairro de classe-média baixa, seguindo pelas sombras das Beggar's Bush Infantry Barracks, um lembrete silencioso de que Dublin era uma cidade de guarnição. A expressão "Beggar's Bush" significa "a estrada para a ruína" – no caso, para o alargamento da ruína do próprio Farrington.

Quando chega em casa, imita o balbúcio de seu filho, assim como havia sido imitado por Alleyne: "*Mr Shelley said, sir*". A esposa de Farrington está na capela (católica). Ele mesmo também estava num momento de adoração: seus deuses são o álcool e a fuga. Sua peregrinação até começou em Temple Bar, bairro cujo nome combina bebida e religião. Ele enrola a manga da camisa pela segunda vez na noite, mas dessa vez vence o teste de força – contra uma criança de seis anos. E desconta nela a raiva que estava borbulhando ao longo de toda a estória.

É irônico pensar que o menino pede ao pai que não lhe bata, dizendo que vai rezar uma Ave-Maria por ele. É uma oração feita para confissão ou por uma pessoa que sofre um momento difícil. Mas nesse caso, trata-se de uma barganha: com sua reza, o pai não sofreria a punição espiritual por sua bebedeira e sua raiva – por mais que a punição corporal fosse naquela época mais comum, abuso infantil era uma questão relevante na consciência do irlandês.

Assim, em "Counterparts", a personagem se dá a conhecer em três momentos. O leitor acompanha os elementos do trabalho de Farrington que reverberam em sua vida social e os acontecimentos da vida social que impactam dentro de sua casa. A estrutura dividida ajuda a entender como o conto vai se delineando de acordo com um jogo de espelhos: para cada gesto

²⁷ JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Op. cit., p. 253.

²⁸ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.), Op. cit., p. 82. No original: "*This is a rare Joycean reminder that the city's social hierarchy goes down as well as up*".

haverá a contrapartida. É um toma lá, dá cá. A estória desdobra-se em três partes – a do escritório, a perambulação entre os bares, a cena em casa –, caminhando do nível mais impessoal da vida profissional até o âmbito particular.

A voz narrativa se aproxima apenas do protagonista com a intenção de possibilitar que sejam compreendidos os anseios e as frustrações dele e de colocar o leitor no lugar de Farrington, de modo a criar até uma identificação entre ele e o leitor. A estratégia é cruel, pois, ao nos colocarmos em seu lugar, vemo-nos espancando nossos filhos indefesos.

3.3 “A Mother”

Na estória “A Mother”, quem fala ao leitor é um narrador em terceira pessoa. O ângulo que ele adota para contar a estória parece estar sobre o ombro da protagonista, a senhora Kearney. Com esse recurso, o narrador cola o leitor aos fatos, permitindo que os acompanhe de perto. Kearney é apresentada em maior profundidade do que as demais personagens. Isso porque as percepções e os sentimentos dela são explorados, bem como suas motivações no passado, enquanto os demais membros da estória são descritos, em grande maioria, apenas pelo que aparentam. Por isso, a onisciência desse narrador é seletiva. Também a descrição do cenário e das situações soa mediada pelo olhar da senhora Kearney. No conto, além de mais diálogos do que foi comum às estórias de Joyce analisadas até aqui, nota-se o uso extensivo do discurso indireto. Vejamos o funcionamento efetivo desses processos.

A abertura do conto é um tanto traiçoeira: a primeira personagem apresentada ao leitor não é a protagonista, mas Holohan, secretário adjunto da Eire Abu Society, um comitê para a revitalização do irlandês. A função de organizar uma série de concertos o mantivera ocupado aproximadamente um mês atrás, e ele mancava para cima e para baixo da cidade (“*up and down*” [D, 153] se repete duas vezes só nesse parágrafo introdutório, reiterando sua inaptidão física) na tentativa de conseguir acordos com os músicos envolvidos. À falta de firmeza dele opõe-se o pragmatismo da senhora Kearney, responsável por todos os arranjos que possibilitaram a ocorrência do concerto.

Um breve movimento de digressão por parte do narrador sugere que ela havia se casado como forma de retaliação – a primeira e última característica que temos de Kearney está relacionada a seu caráter vingativo. Apesar de seus modos sempre terem sido apreciados, pois fora educada em um convento para a elite, no qual aprendeu francês e música, fez poucos amigos devido a suas maneiras inflexíveis. Esperou que algum pretendente penetrasse sua

frieza e oferecesse a ela “*a brilliant life*” (D, 153), mas os homens que conhecia eram comuns demais para seu gosto. Quando estava perto de atingir uma idade avançada e quando seus amigos começaram a comentar sobre sua solteirice, silenciou-os, casando-se com o senhor Kearney. Sabe-se pouco sobre ele: era um homem mais velho e sério. Mas em determinado instante surge a informação de que, depois de um ano casados, ela percebera que “*such a man would wear better than a romantic person*” (D, 153, destaque nosso) – como uma peça de roupa, ele vestiria melhor, seria mais útil para seus propósitos que candidatos românticos.

Faz-se fundamental analisar a maneira como a senhora Kearney é caracterizada ao longo da narrativa, pois apenas a partir disso é que se ressalta que algumas das observações feitas acerca das demais personagens são mediadas pelo olhar dela. Não apenas o casamento com Kearney denuncia seu oportunismo; quando o renascimento da Irlanda começou a ser apreciado entre dublinenses, ela decidiu tirar proveito do nome de sua filha (Kathleen era um nome associado ao movimento de libertação) e contratou um professor para ensinar a língua pátria para ela. A fim de alardear o acontecimento, fez com que Kathleen e a irmã enviassem aos amigos nacionalistas cartões com imagens do país e escritos em irlandês. Quando se despediam dos conhecidos, faziam-no também em irlandês. O resultado é que “*soon the name of Miss Kathleen Kearney began to be heard often on people’s lips. People said that she was clever at music and a very nice girl and, moreover, that she was a believer in the language movement*” (D, 155). Além de oportunismo, tais gestos configuram ainda uma preocupação excessiva com as aparências. Kathleen aprende francês e música, seguindo exatamente os passos da mãe; Kearney acumula um dote considerável para as filhas, e sua esposa tem o costume de dizer aos amigos que ele financia anualmente uma viagem para localidades próximas a Dublin com considerável população protestante e, portanto, com conotação forte de refinamento; adiante, saberemos que ela compra alguns ingressos caros e distribui para os amigos, garantindo que estivessem presentes no concerto e prestigiassem sua filha, e que compra tecido para remendar apenas a parte da frente do vestido de Kathleen. O interessante aqui é que esse narrador prefere *mostrar* (não simplesmente *relatar*) as atitudes da senhora para que o leitor perceba sua superficialidade e a habilidade que tem de tirar partido das circunstâncias.

Tanto que, quando Holohan a procura para sugerir que Kathleen participe do concerto, ela leva para perto dele o *decanter* e a caixa de biscoitos de prata. Então, se oferece para ajudar e entra “*heart and soul into the details of the enterprise*” (D, 155), sempre muitíssimo amigável. O excesso de gentileza e de determinação demonstram o quanto estaria interessada no pagamento que Kathleen receberia pela apresentação. Ao notar a inexperiência de Holohan

com os termos do pagamento, “*Mrs. Kearney helped him*” (D, 155, destaque nosso), evidentemente elaborando um contrato que a privilegiaria.

Quando chega às Ancient Concert Rooms, não gosta da *aparência* das coisas (“*she did not like the look of things*” [D, 156], “*there was something she didn’t like in the look of things*” [D, 157]), pois as pessoas não estavam vestidas adequadamente para a ocasião. No camarim, é introduzida ao secretário da Sociedade, o senhor Fitzpatrick, que é descrito em toda a sua falta de compostura.

He was a little man with a white vacant face. She noticed that he wore his soft brown hat carelessly on the side of his head and that his accent was flat. He held a programme in his hand and while he was talking to her he chewed one end of it into a moist pulp. He seemed to bear disappointments lightly (D, 156).

As informações que temos sobre a sala de concerto e sobre Fitzpatrick não são neutras. A aparência displicente dele a preocupa, pois esperava maior compostura do secretário do comitê. Da mesma maneira, as descrições de Miss Beirne, Duggan, Bell e Madam Glynn também são completamente filtradas pelo olhar da senhora Kearney, e isso é feito de forma explícita. Sobre a senhorita Beirne, que parece ser uma espécie de assistente dos secretários do comitê, o narrador diz “*Mrs. Kearney looked searchingly at the oldish face which was screwed into an expression of trustfulness and enthusiasm*” (D, 159) e por duas vezes se refere a ela como “*little woman*” – a implicação é de que seria uma mulher desimportante, que não poderia ajudar Kearney a resolver seu problema. Duggan, o baixo, tem uma origem simples, mas “*from this humble state he had raised himself until he had become a first-rate artiste*” (D, 160) – em uma apresentação, assoa o nariz com a mão enluvada e estraga a boa impressão que havia causado, impressão essa que também poderia ser desqualificada pela forma como ele pronuncia o plural de “*you*” (“*yous*”), certamente um indicador social. Bell, o segundo tenor, “*was a fairhaired little man who competed every year for prizes at the Feis Ceoil*” (D, 160); o primeiro tenor e o barítono “*were both well dressed, stout and complacent, and they brought a breath of opulence among the company*” (D, 161). Sobre Madam Glynn, a soprano solitária e pálida, a observação é cruel: a senhora Kearney nota que a sombra esconde o vestido desbotado de Glynn, mas que a luz recai “*revengefully*” sobre a depressão acima da clavícula dela, que demonstrava sua magreza ou sua idade avançada (D, 161).

Note-se que o movimento da narrativa acompanha a circulação dela: conhecemos a sala do concerto quando a senhora Kearney chega ao local e somos introduzidos a Fitzpatrick quando ela é apresentada a ele. É nesse sentido que se diz que o narrador está por sobre o

ombro da personagem, acompanhando seu olhar e seus movimentos. No entanto, a observação acerca do fato de que Fitzpatrick parecia suportar tranquilamente as decepções, algo que irá se verificar um pouco adiante (na primeira vez como verdade, na segunda como farsa), por um lado pode sugerir a agudeza das percepções da senhora Kearney, justificando o que ela irá fazer; por outro, a onisciência do narrador, que sabe o que vai acontecer. De qualquer forma, por mais que o narrador esteja próximo dela praticamente a todo tempo, isso não quer dizer que compactue com sua forma de agir. É possível afirmar isso porque a maneira como ela foi caracterizada a princípio não é exatamente elogiosa – mas, mais uma vez, não é o narrador que julga, é a personagem que se apresenta por meio de comportamentos bastante questionáveis, que denunciam inclusive que a ambição desmedida dela está acima de qualquer refinamento ou tato. Assim, ela mesma (e não a voz narrativa) trai a imagem que faz de si, pois sua intransigência será vista como grosseira; ela é amigável e recebe Holohan muito bem, mas o faz por interesse, uma vez que quer se tornar indispensável para que ele não desista da participação de Kathleen no concerto, quer estar no controle de tudo.

Na primeira apresentação, a plateia estava vazia. Na segunda, notou que havia mais pessoas, mas “*Mrs. Kearney saw at once that the house was filled with paper*” (D, 157). Os papéis eram ingressos gratuitos que foram distribuídos aos espectadores, uma prática comum até hoje,²⁹ e os espectadores se comportavam de maneira indecorosa. Apesar disso, a senhora Kearney nota que Fitzpatrick parece se divertir e fica irritada com a conduta dele. A situação agrava-se quando ela descobre que um dos concertos seria cancelado para que a última apresentação lotasse.

When she heard this, she sought Mr. Holohan. She buttonholed him as he was limping out quickly with a glass of lemonade for a young lady and asked was it true. Yes, it was true.

“But, of course, that doesn’t alter the contract,” she said. “The contract was for four concerts.” (D, 158).

Fitzpatrick e Holohan não parecem tão preocupados com o andamento da situação quanto Kearney. Ao ouvir sobre o contrato, Holohan aconselha que ela procure Fitzpatrick, que se prova incapaz de ajudá-la e diz que irá discutir a questão junto ao comitê. Ela se irrita e pensa em perguntar “*And who is the Cometty, pray?*” (D, 158), ironizando o sotaque do secretário, mas não o faz porque sabe que não seria um gesto refinado, “*ladylike*”. A

²⁹ JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.), Op. cit., p. 125.

expressão “*ladylike*” retoma algo que foi dito a princípio acerca de sua união com Kearney: apesar de ter sido um casamento oportuno, “*she never put her own romantic ideas away*”. Tudo o que se segue na estória parece caminhar na direção contrária dessa frase: a senhora Kearney era fria, pragmática, ambiciosa, oportunista. Mas o que se prova é que a defesa do seu ideal de justiça e dever é ser romântica, descolada da realidade.

Ao se ater tão fortemente à letra da lei, a senhora Kearney põe em marcha sua queda. Presumivelmente, alguns dos outros artistas estão na mesma situação que Kathleen. Se o concerto de sexta-feira fora cancelado para evitar que perdessem dinheiro, alguém na posição dela insistir no pagamento pode ser visto tanto como falta de profissionalismo quanto como irracionalidade.³⁰

Ressalte-se aqui o que os críticos dizem acerca da posição da senhora Kearney – seu marido havia acumulado um dote considerável para as duas filhas, ela faz comentários com os conhecidos acerca das viagens que faz para o litoral junto à família, o convento em que estudou era para pessoas que tinham alto poder aquisitivo. Mais uma vez, fica claro que as ações da personagem fazem com que ela traia a si mesma.

Na noite do grande concerto, ela confronta Holohan novamente para perguntar quando a filha receberia o pagamento. Mais uma vez, ele sugere que ela procure Fitzpatrick; ela, por sua vez, insiste que a filha havia assinado o contrato e deveria receber por isso. A conversa com Holohan é quase cômica, pois não há entendimento: enquanto ele se isenta da responsabilidade, ela se recusa a tratar do assunto com Fitzpatrick. Para ela, a conversa é motivo de grande irritação. Tanto que, quando retorna ao camarim, está com as bochechas rosadas, algo preocupante porque ali estavam o jornalista do *Freeman* e O’Madden Burke.

Aqui é importante notar que o jornalista é referido sempre por “Freeman *man*”, e não pelo nome, senhor Hendrick. Apesar de saber de quem se tratava, a protagonista não o conhecia pessoalmente, e por isso provavelmente as referências a ele são feitas utilizando essa expressão “Freeman *man*”. Já O’Madden Burke usava do nome ocidental grandiloquente como “guarda-chuva moral” que o protegia de seus problemas financeiros e preservava sua respeitabilidade: “*his magniloquent western name was the moral umbrella upon which he balanced the fine problem of his finances*” (D, 163-4). Mais uma vez, fica sugerido que o ângulo pelo qual são apresentadas as personagens é o da senhora Kearney. A ela era

³⁰ Ibid, p. 125. No original: “*In sticking so fiercely to the letter of the law, Mrs Kearney sets in train her downfall. Presumably some of the other artistes are in the same situation as Kathleen. As the Friday concert is being cancelled in order to save losing money, for someone of her status to insist on payment can be seen both as unprofessional and unreasonable*”.

interessante saber quem era o jornalista porque ele faria uma matéria sobre o concerto no jornal, então há certa ênfase nesse momento sobre aquilo que ele diz; a observação acerca de O'Madden Burke parece bastante pontual, mas se relaciona com o caráter avarento e com a obsessão da senhora Kearney por aparências. Quando está próxima deles, a senhora fala animadamente com o seu marido, e sua voz alta sem dúvidas seria para chamar atenção.

O clima no camarim fica um pouco tenso, pois se percebe que algo estava errado. No momento, a senhora Kearney sussurra algo de maneira enfática aos ouvidos da filha. A partir de então, o narrador se afasta e apresenta um panorama mais geral da situação: o barulho estava alto porque os espectadores teriam começado a bater os pés no chão para expressar impaciência com a demora. Holohan, entendendo o que estaria acontecendo, aproxima-se da senhora Kearney, que afirma que a filha não iria continuar, a menos que recebesse o dinheiro prometido. Ele apela, então, para o marido e a filha da senhora: “*But Mr. Kearney continued to stroke his beard and Kathleen looked down, moving the point of her new shoe: it was not her fault*” (D, 164). No momento em que o narrador parece se aproximar da moça para exprimir sua reflexão, não revela, ou não demonstra conhecer, quem ela considerava culpado por tudo aquilo.

Em seguida, é como se o foco na situação se ampliasse e a voz narrativa finalmente oferecesse uma visão distante da situação: enquanto conversavam, o barulho ficou cada vez mais alto. O narrador observa que Holohan falava muito alto e ia ficando com a face avermelhada durante a discussão com a senhora Kearney. Nos intervalos, ela seguia afirmando que a filha não iria tocar. Holohan atravessa a plateia rapidamente, mancando, e com isso faz-se um silêncio total. No camarim, todos olhavam para a senhora Kearney de tempos em tempos; o clima era de constrangimento, mas ela parecia inabalável como uma rocha. Holohan retorna acompanhado de Fitzpatrick, que entrega o dinheiro a Mrs. Kearney – a quantia combinada, menos quatro shillings. Kathleen, atenta ao ocorrido, chama o senhor Bell e ambos sobem ao palco. Em poucos momentos, o som do piano é ouvido.

A primeira parte do concerto é um sucesso, com exceção da apresentação de Madam Glynn, zombada nas regiões menos privilegiadas do teatro por conta de suas notas altas. Durante o intervalo, os músicos estão agitados. O'Madden Burke afirma ter sido essa a apresentação mais escandalosa que já havia presenciado: “*Miss Kathleen Kearney's musical career was ended in Dublin after that, he said*” (D, 166). O intuito de Mrs. Kearney de chamar atenção certamente fora cumprido, mas talvez não da maneira como ela gostaria, já que os desdobramentos da história não parecem a seu favor.

O barítono, quando perguntado sobre sua opinião acerca do ocorrido, preferiu não se posicionar: “*He did not like to say anything. He had been paid his money and wished to be at peace with men*” (D, 166, destaque nosso). O tratamento que ele recebe de fato é diferente do tratamento que recebe Kathleen; por mais que esse “*men*” se refira à “humanidade”, aparentemente há uma sugestão de que ela teria sido vítima de discriminação sexual. Tanto é que:

Mrs. Kearney said that the committee had treated her scandalously. She had spared neither trouble nor expense and this was how she was repaid. They thought they had only a girl to deal with and that, therefore, they could ride roughshod over her. But she would show them their mistake. They wouldn't have dared to have treated her like that if she had been a man. But she would see that her daughter got her rights: she wouldn't be fooled. If they didn't pay her to the last farthing she would make Dublin ring. Of course she was sorry for the sake of the artistes. But what else could she do? (D, 166-7).

À parte o “*Mrs. Kearney said*” do princípio, não há outra indicação de onde terminaria a fala dela e onde começaria a do narrador. Mesmo sendo ela referida em terceira pessoa aqui, “*but she would show them their mistake*”, os discursos se confundem porque a caracterização da personagem e da situação nos permite perceber que o narrador se apropria de algo que a senhora Kearney teria falado ou pensado naquele momento. Ele pode não dominar as reflexões de Kathleen, mas se apropria daquilo que a mãe diz – trata-se, portanto, de onisciência seletiva.

Holohan e Fitzpatrick afirmam que a segunda parte do pagamento seria feita depois de uma reunião do comitê (provavelmente para discutir a atuação de Mrs. Kearney) e que, se Kathleen não tocasse, eles considerariam o contrato desfeito e não pagariam a ela mais nada. A senhora, que diz não ter conhecido nenhum comitê, afirma que tem o contrato e que exige que seus direitos sejam respeitados. A imitação que ela havia reprimido antes por não ser “*ladylike*” agora encontra expressão: de forma sarcástica, reproduz o jeito arrogante com que Holohan havia se referido a ela. Em resposta, o “*I thought you were a lady*” (D, 168), de Holohan, evidencia que a repressão naquele primeiro momento havia sido acertada; ao imitá-lo, Mrs. Kearney ultrapassara os limites, tendo sua conduta condenada por todos, que agora compactuavam com as medidas tomadas pelo comitê.

Mrs. Kearney discute com o marido e a filha, mas novamente aqui o narrador se afasta dela e não evidencia que debate teria sido esse, apesar de que o leitor pode imaginá-lo. A senhora aguarda até que a segunda parte do concerto se inicie, na esperança de ser abordada por algum dos secretários. A senhorita Healy, que antes não havia tomado partido para não

contrariar os Kearney, agora atraiçoa a confiança deles e assegura que poderia acompanhar os músicos ao piano, caso fosse necessário. Mrs. Kearney é forçada a abrir passagem para que o barítono e a pianista entrem no palco e, em seguida, “*she stood still for an instant like an angry stone image*” (D, 168) – a imagem de sua verdadeira rigidez inútil, fazendo ecoar as outras “personagens petrificadas da coletânea”, já que “a paralisia pode tomar muitas formas”.³¹ Ao ouvir as primeiras notas, ela pede que o marido chame um táxi e, ao cruzar com Holohan, ainda diz “*I’m not done with you*”, ao que ele responde com um simples “*But I’m done with you*”. Holohan manca nervosamente pelo camarim, e O’Madden Burke, apoiado em seu guarda-chuva, garante que ele havia agido corretamente.

De acordo com os críticos Jackson e McGinley, Dublin vivia nesse período a ascensão do movimento operário e, com isso, a ética da greve tornara-se assunto controverso, que inclusive provocou muitos debates entre 1899 e 1914.³² Essa noção é importante porque mostra como a recusa de Kathleen ou, melhor, a recusa da senhora Kearney em cumprir com sua parte do contrato de fato seria interpretada pelos outros como escandalosa. Afinal, o que fica claro é que o tratamento que Kathleen recebeu não foi o mesmo que os músicos homens, mas, por mais que sua mãe estivesse certa em defender seus direitos, talvez não tenha feito isso da maneira mais adequada, considerando o contexto. Então, por mais que a estória seja contada a partir de um ângulo muito próximo a Mrs. Kearney, o narrador não chega a se tornar cúmplice da personagem, mas também não se mantém distante a ponto de julgar os comportamentos dela.

³¹ Ibid., p. 132. No original: “*There are other petrified people in Dubliners, and paralysis can take many forms*”.

³² Id.

4. A harmonização da diferença

4.1 “The Dead”

“The Dead” não apenas é a estória mais longa da coletânea – chegando frequentemente a ser referida como novela, e não conto –, como a mais complexa em alguns sentidos. Um deles é o uso que James Joyce faz da voz narrativa. Por mais que haja muitos diálogos, o desenrolar não prescinde de um narrador; no entanto, o narrador em terceira pessoa não terá monopólio sobre a palavra. A voz narrativa conta a estória de uma posição próxima aos fatos e oscila sutilmente entre uma e outra personagem, ainda que o foco recaia sobre Gabriel Conroy, uma vez que acessamos apenas a interioridade dele. Há aqui, mais do que em qualquer outro conto de *Dubliners*, o que Hugh Kenner identifica como a influência exercida pelo “campo gravitacional da pessoa mais próxima”.¹ Isso quer dizer que, ao redor de uma personagem, o narrador se deixa influenciar pela presença dela, o que notamos principalmente pelo teor daquilo que está sendo afirmado, pelas descrições feitas e pela escolha das palavras.

No ensaio, o crítico comenta a frase de abertura de “The Dead”, que nos apresenta Lily “*literally run off her feet*” (D, 199) – expressão bem traduzida por Caetano Galindo como “estava literalmente perdendo a cabeça”.² Esse advérbio está empregado aí, observa Kenner, não da maneira como o narrador falaria, e sim de acordo com uma expressão da própria moça. Afinal, ela não poderia estar *literalmente* perdendo a cabeça. Assim, o termo empregado de maneira errada, ou mal empregado, a um só tempo denuncia a proximidade entre a personagem e um narrador que se deixa impregnar pelo palavreado dela, como também que Lily é apenas a filha do zelador e, por isso, não teria nível de instrução muito elevado, não saberia usar corretamente as palavras. O trabalho a estava exaurindo, e ela comemora não ter que recepcionar também as mulheres naquela noite, as quais seriam recebidas por Kate e Julia. As duas senhoras são mencionadas aqui como “*Misses Morkan’s*”, “*miss*” (D, 199), outro indício de que a voz narrativa estaria próxima a Lily, já que apenas a moça se refere às tias de Gabriel dessa maneira: “*Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing, walking after each other to the head of the stairs, peering down over the banisters and calling down to Lily to ask her who had come*” (D, 199). Note-se que a descrição das senhoras soa mediada pelo olhar da filha do zelador – enquanto ela mesma

¹ KENNER, Hugh. “The Uncle Charles Principle”. In: *Joyce’s Voices*. Rockester: Dalkey Archive Press, 2007, p. 16. No original: “*The gravitational field of the nearest person*”.

² JOYCE, James. *Os mortos*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

estava exausta, as senhoras Morkan fofocavam e riam andando de um lado para o outro e frequentemente importunando a moça para saber quem já havia chegado. Há certo rancor, pois elas não permitem que Lily descanse um só momento e parecem observar tudo o que ela faz.

Logo adiante, é a presença das senhoras Morkan que irá contaminar a fala do narrador:

It was always a great affair, the Misses Morkan's annual dance. Everybody who knew them came to it, members of the family, old friends of the family, the members of Julia's choir, any of Kate's pupils that were grown up enough and even some of Mary Jane's pupils too. Never once had it fallen flat (D, 199, destaques nossos).

No primeiro período, a referência a elas é feita por “*Misses*”, sugerindo que se trata ainda da voz de Lily misturada à do narrador. Mas referir-se ao baile como “*great affair*”, ao qual *todos* os conhecidos iriam, e que “*never once had it fallen flat*” parece um exagero relacionado à excitação das irmãs acerca do evento. É interessante que afirmem que o baile nunca teria perdido a graça e que “*for years it had gone in splendid style, as long as anyone could remember*” (D, 199), porque o acontecimento era exatamente igual ano após ano (mais uma das imagens de paralisia na coletânea): Gabriel trinchava o ganso, fazia seu discurso, Freddy Malins chegava bêbado, todos dançavam as mesmas coreografias e cantavam as mesmas músicas, as comidas servidas eram sempre idênticas – o retrato do tédio. No mais, o nervosismo delas faz jus à quantidade de convidados presentes, enfatizada no trecho em destaque anteriormente. A seguir, os detalhes sobre o passado remoto que apenas as Morkan, e não Lily, conheceriam – o momento em que teriam ido morar naquela casa soturna na Usher's Island, “*a good thirty years ago if it was a day*” – sugerem também que a voz narrativa está agora próxima dessas personagens.

Ao deixar Stoney Batter rumo a Usher's Island, as senhoras Morkan levaram Mary Jane, única sobrinha à época, filha do falecido irmão Pat. Mary Jane é apresentada, em um primeiro momento, como essa garotinha passivamente trazida pelas tias: “*After the death of their brother Pat, had left the house in Stoney Batter and taken Mary Jane, their only niece, to live with them in the dark gaunt house on Usher's Island*” (D, 199). No entanto, a garotinha se tornará uma figura dominante na casa depois de crescida, e a referência a ela passará a ser feita então não na voz passiva, mas na voz ativa:

Mary Jane, who was then a little girl in short clothes, was now the main prop of the household, for she had the organ in Haddington Road. She had been through the academy and gave a pupils' concert every year in the upper room of the Antient Concert Rooms. Many of her pupils belonged to

better class families on the Kingstown and Dalkey line. Old as they were, her aunts also did their share (D, 199-200).

O orgulho de ser agora o centro da casa está entremeado às frases, seja explicitamente pelo “*was now the main prop of the household*”, seja porque tocava piano na igreja St. Mary’s na Haddington Road (região rica da cidade e famosa por sua música), por haver estudado na Royal Irish Academy of Music ou porque muitos de seus alunos pertenciam às “*better class families*” – uma expressão que, por si só, sugere os valores que Mary Jane teria aprendido com as tias, no caso o de distinguir “melhores” de “piores” classes sociais. As senhoras Morkan, que estavam focalizadas poucos momentos antes, passam a ser mencionadas apenas pela *contribuição* que dão à personagem apesar da idade avançada: “*Old as they were, her aunts did their share*”. A descrição que se segue será filtrada pela consciência de Mary Jane: “*Julia, though she was quite grey, was still the leading soprano [...], and Kate, being too feeble to go about much, gave music lessons to begginers*” (D, 200, destaques nossos). Julia, apesar dos cabelos brancos, ainda era a soprano principal e Kate dava aula para iniciantes – de uma só vez, fica assegurada a vantajosa idade de Mary Jane em comparação às tias e sua superioridade enquanto professora de piano, já que havia estudado no Conservatório, ao passo que Kate lecionava para iniciantes.

Assim, aquilo que Hugh Kenner salienta acerca de Lily pode ser estendido aos poucos às demais personagens da história: o narrador, quando perto de uma personagem, deixa-se influenciar pelo discurso dela. É uma estratégia na maioria das vezes sutil, que vai além da onisciência seletiva por assim dizer, porque não é como se a voz narrativa apenas se aproximasse a cada momento de uma personagem para relatar o que ela pensa; ao se aproximar, o discurso do narrador tinge-se de discurso da personagem, deixa-se influenciar por essa vizinhança, pelo campo gravitacional de um ou de outro. Até mesmo a frase mais banal terá as nuances do discurso dos participantes da narrativa, mesmo quando pronunciada pelo narrador. O efeito dessa escolha é a tentativa de eliminar o narrador que julga os fatos externamente, que tem uma posição privilegiada sobre tudo e todos e, por isso mesmo, soa inverossímil. Em “The Dead”, o narrador é cada vez mais mesclado com as personagens. É como se ele fosse aos poucos se anulando, sem que deixássemos de perceber sua presença, indispensável pela força de organização que promove, por estabelecer laços e nexos entre cada um dos eventos de maneira clara.

O que temos nos primeiros parágrafos é a apresentação da história. Em termos de cenário, a despensa fica atrás do escritório no térreo e é onde os cavalheiros penduram seus

sobretudos; sabemos que Lily percorre um corredor vazio que leva até a porta; que o banheiro do andar de cima foi transformado em uma espécie de provador para as senhoras; e que a casa escura fica na Usher's Island. Em breve, surgirá como elemento de fundo a neve que Gabriel remove dos sapatos ao chegar ao local. Já no que se refere à ação, é possível observar Lily correndo de um lado ao outro para receber as pessoas, os convidados entrando na casa, Kate e Julia cochichando no andar superior e se apressando até as escadas para espiar a filha do zelador. As personagens aparecem uma por uma, conforme o desenrolar da cena: Lily, Kate, Julia, todos que as conheciam e foram convidados, Mary Jane, Gabriel e a esposa, Freddy Malins. E o evento que suscita tudo isso é o baile anual na casa das senhoras Morkan. Essa apresentação permite que o evento se desdobre aos poucos diante dos olhos do leitor, como naquilo que Friedman denomina cena imediata, que “emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer”, e não como mero “relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais”, entendido por sumário narrativo. Nesse último, é a voz narrativa que predomina, é a atitude ou o tom dela perante os fatos que recebe atenção, não o evento ele mesmo. Mas, no caso de “The Dead”, permitir que a voz narrativa se molde sutilmente a uma e outra personagem nos mostra que ela não exerce tamanho domínio sobre os fatos, não se impõe para simplesmente contar, afirmar e expor. O fato de deixar-se contaminar pela presença das personagens permite que a história se conte a si mesma (na medida do possível). O efeito narrativo que se obtém a partir disso é que “vamos da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem”,³ já que *mostrar* os eventos imediatamente diante do leitor é muito diferente de simplesmente *relatá-los*.

O narrador que se molda ao contexto e às personagens⁴ pode adentrar a mente delas, algo que interessa a Joyce – não o olhar que se impõe de fora, mas o olhar que pode surgir de dentro também. O narrador pode e sugere tal capacidade com a introdução da história. Mas é sobre a interioridade de Gabriel Conroy que ele irá se deter, são os dramas dele que o narrador

³ FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar./mai. 2002, pp. 172-3.

⁴ Allen Tate comenta que o método de Joyce consiste em utilizar um narrador errante ou itinerante, não fixo, que se anula da história, mas que também não permite que o protagonista a conte, pois o distanciamento será fundamental para que seu objetivo seja cumprido. No caso, o objetivo seria a revelação *repentina* a Gabriel da relação egoísta com a esposa e, por meio dessa revelação, da resposta inadequada a toda sua experiência. Por isso, Joyce estabelece que o ângulo pelo qual a história será contada seja majoritariamente o de Gabriel, mas um pouco acima e distante dele ao mesmo tempo. TATE, Allen. “The Dead”. In: SCHOLLES, Robert; LITZ, A. Walton (Eds.). *Dubliners: Text, Criticism and Notes*. Nova York: The Viking Press, 1971, pp. 404-5.

irá privilegiar. Isso porque a voz narrativa não se restringe a tomar como suas algumas palavras e expressões episódicas do protagonista. Ela vai nos revelar os estados de espírito e as hesitações de Gabriel frequentemente por meio do discurso indireto livre. Vejamos como isso se dá.

Gabriel Conroy, a personagem principal da estória, assim que nos é apresentado diz que a esposa “*takes three mortal hours to dress herself*” (D, 201), expressão que já de início situa um mal-estar entre ele e Gretta. Ao ser descrito, o narrador menciona suas galochas, referência que será repetida diversas vezes ao longo da estória: “*He stood on the mat, scraping the snow from his goloshes*” (D, 201); “*a little fringe of snow lay like a cape on the shoulders of his overcoat and like toecaps on the toes of his galoshes*” (D, 201); “*Gabriel coloured, as if he felt he had made a mistake and, without looking at her, kicked off his goloshes*” (D, 202). Um pouco adiante, Gretta reclama para as tias que Gabriel a obrigava também a usar a proteção sobre os sapatos, mas Julia não sabe ao menos o que seriam galochas. Já ao final da estória, quando Gabriel conta a anedota sobre o cavalo de Patrick Morkan, há mais uma menção: “*Gabriel paced in a circle round the hall in his goloshes, amid the laughter of others*” (D, 238). Sobre a proteção, Gretta esclarece: “*Gabriel says everyone wears them on the continent*” (D, 205). Assim, quando o narrador fala sobre galochas, um processo semelhante ao “*literally run off her feet*” de Lily ocorre: já que os conterrâneos de Conroy nem sequer sabiam o que eram galochas, a voz narrativa se revela envolta no universo de Gabriel, a proteção funcionando como marca da distinção entre ele e os irlandeses, de uma superioridade pretensa que faz questão de reiterar. Conroy emprega certo esforço em querer pertencer a um lugar, uma nação que não é a dele por natureza. A paralisia dessa personagem se dá, em certa medida, pela admiração cega pelo estrangeiro em detrimento do local – um pouco como Jimmy Doyle, em “After the Race”.

A proximidade do narrador é tamanha que ele é capaz de descrever o ar gelado da rua que emana do sobretudo de Gabriel quando ele o remove para pendurar na despensa: “*As the buttons of his overcoat slipped with a squeaking noise through the snow-stiffened frieze, a cold fragrant air from out of doors escaped from crevices and folds*” (D, 201). Esse ar gelado só pode ser sentido por ele e por Lily, que estava ali para ajudá-lo a pendurar o casaco. Enquanto ela faz isso, Gabriel a observa – e temos a caracterização da filha do zelador aos olhos e lembrança de Conroy:

Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname and glanced at her. She was a slim growing girl, pale in complexion and with haycoloured hair. The gas in the pantry made her look still paler. Gabriel

had known her when she was a child and used to sit on the lowest step nursing a rag doll (D, 201).

Faz sentido que Gabriel dê ênfase à maneira errada como Lily pronuncia o sobrenome dele, não por ser ele um professor, mas provavelmente por fazer disso uma reafirmação de sua superioridade. As repetições (aqui acerca da palidez de Lily) serão marca na falas de Gabriel, por exemplo. Nota-se com isso que, em “The Dead”, as personagens definem-se em relação umas com as outras: as senhoras Morkan são descritas por Lily de uma forma, por Mary Jane de forma diferente; Lily é caracterizada pelas donas da casa de jeito distinto daquele que exposto por Gabriel. Como vimos, o recurso é fundamental para a estória, porque esvazia, relativiza a autoridade da voz narrativa, que se recusa a nos apresentar, ela mesma, um perfil delineado de cada personagem. O perfil é fluido, depende de quem observa, como não poderia deixar de ser.

Conroy pergunta se Lily ainda vai à escola e, como a resposta é negativa, sugere que estaria, então, prestes a se casar, ao que ela responde bastante amarga, provando que o comentário sobre sua vida amorosa tinha sido impróprio: “*The men that is now is only all palaver and what they can get out of you*” (D, 202). Gabriel não se desculpa nem explica o que quis dizer, só tenta amenizar a situação dando uma moeda a Lily – e, com isso, demonstra contar com as benesses de sua classe social para manter distância de funcionários, um gesto grosseiro, visto que cresceram juntos. Como as tias, a única coisa que ela não tolera são “*back answers*” (D, 200). O breve episódio serve para, por meio das ações, nos mostrar (em vez de relatar) quem é Gabriel. Como diz Allen Tate, do começo ao fim da estória, nada é dito, nada é oferecido por um narrador que permanece distante dos fatos e onisciente, tudo é mostrado. Lily está presente para permitir que Gabriel entre em cena dramaticamente, e não que sua entrada seja apenas reportada ao leitor. “Se é o olhar dele que *verá* a estória, esse olhar precisa ser estabelecido ativamente e é estabelecido no incidente com Lily. Se ele verá a cena por nós, precisa emergir de modo confiável da cena, não se impor ao leitor.”⁵

No entanto, a tentativa de manter distância não funciona como Gabriel pretende; o encontro reverbera nele, e o momento é descrito minuciosamente ao leitor:

He waited outside the drawing room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom

⁵ Ibid., p. 405. No original: “*If his eye is to see the story, the eye must be established actively, and it is so established in the little incident with Lily. If he is to see the action for us, he must come authoritatively out of the scene, not throw himself at us*”.

over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. Then he took from his waistcoat pocket a little paper and glanced at the headings he had made for his speech. He was undecided about the lines from Robert Browning for he feared they would be above the heads of his hearers. Some quotation that they could recognise from Shakespeare or from the melodies would be better. The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure (D, 203-4, destaques nossos).

Aqui, a voz narrativa acompanha o estado de consciência de Gabriel e deixa entrever seus sentimentos. Os períodos em destaque no trecho citado mostram que, ao constrangimento sofrido na relação com a filha do zelador, responde uma ponderação do protagonista. Por mais que o tom usado por ele para perguntar sobre a vida amorosa da moça tenha sido amigável, Lily não compreende a nuance em seu discurso e responde, ofendida, apenas ao sentido *literal* das palavras. Ao afirmar que os homens estariam preocupados apenas em descobrir “o que conseguem” das mulheres evidencia que Lily reconhece o interesse baixo e, muitas vezes, depreciativo que eles manifestariam pelo sexo feminino. Esse é o primeiro momento em que uma mulher abala a pretensa superioridade de Conroy. O que abala Gabriel aqui é a rispidez inesperada de uma mulher que está subordinada a ele, mas é também o fato de que poderia ver a si mesmo nessa fala. Como ressaltaremos adiante, a atração que ele expressa pela esposa é apenas física e é manifestada inclusive como vontade de dominar o corpo dela. A ideia que se torna presente é a de seu fracasso, da resposta inadequada de Conroy não só para Lily, mas para sua experiência como um todo, algo que irá reverberar ao longo da história e mesmo aqui. Ao ouvir os passos de dança no andar de cima, Gabriel, já desestabilizado, lembra que o nível de cultura dos presentes era inferior ao seu, que citar Browning estaria além da inteligência de seus ouvintes e, por isso, projetaria neles uma imagem de sua própria arrogância. Seu tom não seria compreendido, o discurso seria um fracasso.

O abalo inicial em sua confiança tornará ainda mais dramático o embate com a senhorita Ivors, “*a frank-mannered talkative young lady with a freckled face and prominent brown eyes*” (D, 213). Ela descobre que Gabriel tem escrito resenhas para o *Daily Express*, jornal conservador que não apoiava a independência da Irlanda ou o Home Rule, e o confronta. Segundo a senhorita Ivors, isso faria dele um traidor da pátria. O ataque deixa Gabriel perplexo porque Molly Ivors é um dos poucos presentes (a única?) na festa que ele respeita como igual, já que a carreira deles tinha caminhado paralelamente. Ele dá uma

resposta desajeitada, mas a senhorita leva a provocação além, convidando-o para uma excursão às ilhas Aran, na Irlanda ocidental, a fim de que conheça o próprio país. Ele responde que normalmente faz viagens a nações estrangeiras para manter contato com línguas e ambientes diversos. Agitada, a senhorita Ivors pergunta se não seria preciso manter contato com a própria língua, o irlandês, ao que ele responde, exaltado: *“Irish is not my language”* e *“I’m sick of my own country, sick of it!”* (D, 216).

Em seguida, Gabriel tenta dissimular sua agitação envolvendo-se entusiasticamente na dança, mas percebemos o quanto ainda estava irritado. Gretta anima-se com a ideia da viagem, pois imagina poder rever a cidade natal, mas Gabriel diz friamente *“you can go if you like”* (D, 218), em um esforço de reafirmar sua recusa. A princípio, ele havia se referido a Ivors como uma pessoa falante e direta, mas a descrição muda de figura depois do desentendimento entre os dois, o que comprova como está mediada muito mais por um olhar da personagem imiscuída na história do que por um narrador que observa os fatos à distância. Irritado, Gabriel pensa: *“Of course the girl, or woman, or whatever she was, was an enthusiast, but there was a time for all things. [...] She had tried to make him ridiculous before people, heckling him and staring at him with her rabbit’s eyes”* (D, 217). É preciso destacar que a irritação de Gabriel provém da discussão, logicamente, mas também de ter sido chamado de anglófilo na frente dos outros participantes do baile – ou seja, a questão envolve certa vaidade, além de uma posição política. A seguir, quando está à janela, Gabriel reconsidera a discussão:

Miss Ivors had praised the review. Was she sincere? Had she really any life of her own behind all her propagandism? There had never been any ill feeling between them until that night. It unnerved him to think that she would be at the supper table, looking up at him while he spoke with her critical quizzing eyes. Perhaps she would not be sorry to see him fail in his speech (D, 219).

Na sequência, tenta reformular o discurso que faria durante a ceia para acrescentar uma frase que atacaria indiretamente, que desqualificaria a senhorita Ivors. A partir dessa situação, temos acesso não apenas a uma descrição diferente da senhorita nacionalista, como também a outro lado, nada lisonjeiro, de Gabriel. E isso graças ao uso do discurso indireto livre nesse momento que, embora seja identificado sem muita dificuldade por estarem revelados aí pensamentos íntimos de Gabriel (*“What did he care that his aunts were only two ignorant old women?”* [D, 219]), nunca escapa completamente ao controle do narrador, pois ele se refere a Conroy em terceira pessoa o tempo todo.

Molly Ivors é uma personagem plana, que desaparece assim que cumpre seu papel, que é o de desestabilizar novamente a arrogância de Gabriel. Passada a discussão, encontram-na à porta despedindo-se (em irlandês), afirmando que não ficaria para a ceia. Gabriel considera se não teria sido ele a causa daquela saída repentina, mas Ivors conservava uma aparência alegre. Allen Tate utiliza-se inclusive da noção de *ficelle*, de Henry James, para descrevê-la.⁶ *Ficelle* seria o fio que controla uma marionete. É interessante considerar Ivors dessa maneira, como aquilo que, de certa forma, manipula Gabriel – e que permite ao leitor observar uma característica de Gabriel sem referência direta do narrador (no caso, a relação dele com a cultura e os intelectuais irlandeses). É ela que está no controle durante o confronto. Ele responde surpreso e só mentalmente considera uma forma de confrontá-la. A situação nos mostra também como Gabriel está fechado em si, absorto em sua situação, consumido por seus sentimentos.

Os enganos dele se fazem notar pelas falas, principalmente naquelas dirigidas a Gretta e a Molly Ivors. Gabriel reconhece o espírito livre da esposa quando diz “*she’d walk home in the snow if she were let*” (*D*, 205); no entanto, não respeita isso. Gretta diz que ele é um grande chato, pois força o filho Tom a fazer halteres, a filha Eva a comer mingau e ela a usar galochas. Gabriel quer exercer domínio sobre tudo e, quando descobre que não tem controle sobre a mente da esposa ou de Ivors, fica desorientado. Demonstra imenso ciúme na relação com a primeira e fica obcecado em encontrar uma forma de desqualificar a segunda, que o havia confrontado.

Os encontros com Lily e Ivors desestabilizam a confiança do protagonista e indiciam uma fragilidade que é progressivamente aprofundada ao longo do conto, mas é a situação final, vivenciada com a esposa, que abala de vez a presunção de Gabriel. Essa terceira parte da estória se dá ao final da reunião, quando ele está em um recanto escuro do vestibulo contemplando no alto da escada a esposa, que ouvia a canção em irlandês arcaico cantada pelo senhor Bartell D’Arcy, um famoso tenor aposentado, cuja voz fora requisitada ao longo de toda a noite. Em verdade, ele não reconhece de imediato que se trata de Gretta: “*A woman was standing near the top of the first flight in the shadow also. He could not see her face but he could see the terracotta and salmonpink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife*” (*D*, 239). Gabriel fica intrigado com essa imagem e considera que, se fosse transformada em quadro, receberia o nome de *Distant Music*. A ironia aqui é que ele nem sequer imagina quão distante os pensamentos da esposa estão. E ainda,

⁶ Ibid., p. 406.

como bem observou Tate, Gabriel enxerga apenas apenas a parte de baixo do corpo dela, tanto literal quanto metaforicamente – está interessado nela enquanto corpo, e não naquilo que ela pensa. A cena comprova que “ele nunca reconheceu o espírito de Gretta, a identidade dela”.⁷ Assim, a pretensão dele encontra obstáculos também no casamento. É talvez por entendê-la como mero objeto para a satisfação de seus desejos que o golpe sofrido pela revelação daqueles pensamentos se torne ainda mais dramático. Ele custa a perguntar o que ela sente, apenas imagina (“*he longed to be master of her strange mood. [...] He longed to cry to her from his soul, to crush her body against his, to overmaster her*” [D, 248]) – e também o narrador não nos diz, ou seja, não demonstra saber mais do que a personagem: “*He was trembling now with annoyance. Why did she seem so abstracted? He did not know how he could begin. Was she annoyed too about something? If she would only turn to him or come to him of her own accord!*” (D, 248).

As perguntas e a exclamação permitem assumir que se trata de discurso indireto livre, estando a fala ou o pensamento de Gabriel integralmente inseridos no discurso do narrador. Mas isso não significa que a voz narrativa é cúmplice de Gabriel. Tanto não é que revela todo esse caminho para o desengano dele. Não é o narrador que nos diz quem era Furey, mas, sim, a própria Gretta. A estória é construída de tal maneira que a informação surge em um diálogo que teve início no momento em que Gabriel manifestou interesse sobre aquilo que teria feito a esposa ouvir tão atentamente a música na casa das senhoras Morkan. Os detalhes sobre Furey são evocados de acordo com aquilo que ela lembra: o rapaz de Galway com quem Gretta se dava bem e que, havia muito tempo, cantara tal música. Quando ela afirma que o rapaz morreu aos 17 anos, Gabriel se sente “*humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks*” (D, 251). Ele é irônico com a esposa, mas ela, como Lily, responde apenas às palavras dele, não ao tom. A humilhação também provém do fato de que, enquanto estava tomado por memórias da vida do casal, ela teria o comparado mentalmente a outro. Mas é quando Gretta diz que imagina que o rapaz tenha morrido por causa dela que Gabriel fica completamente aterrorizado: “*At that hour when he had hoped to triumph, some impalpable and vindictive being was coming against him, gathering forces against him in its vague world. But he shook himself free of it with an effort of reason and continued to caress her hand*” (D, 252). Gretta começa a soluçar. O marido segura a mão dela, mas, com receio de se intrometer em sua dor, deixa que a mão descanse e caminha até a janela.

⁷ Ibid., p. 407. No original: “*He has never acknowledged her spirit, her identity as a person*”.

No última cena do conto, Gretta já está dormindo pesadamente e Gabriel reflete sobre o romance que ela teria vivido, o fato de que um homem morrera por ela, e cogita a possibilidade de que a esposa tenha omitido passagens da história. É interessante que Gabriel tenha colocado a seu serviço até mesmo o sofrimento da esposa. Ou seja, ele não demonstra grande compaixão por Gretta, apenas preocupa-se consigo mesmo. Em seguida, tenta perscrutar a fonte de todas aquelas emoções que ele sentiu antes. Pensa na tia Julia, que em breve estaria morta, e imagina-se de volta ao sobrado, consolando tia Kate. Deita ao lado da esposa e percebe que todos que conhecia estavam aos poucos se tornando sombras. Assim, Gretta funciona como uma caixa de ressonância, por meio da qual Gabriel aprende a ouvir a si mesmo. Com a revelação, ele deixa o tom irônico e o narrador também o faz:

Encontramos o narrador renunciando à voz satírica. Em vez de trazer uma segunda voz para a narrativa, parafraseando ou parodiando as expressões dela, ele transmite a história de Gretta com uma citação direta. Talvez ele tenha ficado atordoado com essa imagem de autossacrifício ou [...] talvez sua atenção tenha sido desviada. Ele agora se preocupa que, comparado à expressão simples e emotiva de Gretta, o tom irônico de sua voz soe pequeno e mesquinho, assim como a voz de Gabriel, como a ouvimos, também soou pequena e mesquinha. Finalizar sua narração satírica em caráter definitivo, então, seria condenar o narrador ao mesmo tipo de autoengano elitista que ele atribuiu a Gabriel.⁸

À maneira do narrador de “Counterparts”, é uma voz narrativa que demonstra conhecimento daquilo que se passa na mente do protagonista e, por vezes, expressa isso em discurso indireto livre (o que cria certa proximidade entre os dois), mas é também um narrador que permite que observemos a personagem em ação para que os próprios gestos nos forneçam elementos para julgar as atitudes dela, e não um comentário externo por parte dessa voz onisciente. Ao refletir sobre própria finitude, Gabriel sente o peso do engano, de ter levado uma vida excessivamente controlada, de não ter se apaixonado como Michael Furey e desfrutado da existência de maneira mais intensa. Seu fracasso fica ainda mais pungente porque, no discurso durante o jantar, associara o passado aos mortos e o tempo presente aos vivos; no entanto, a memória do falecido Furey permanece no presente, enquanto ele mesmo se vê como uma sombra pairando no mundo em que vivos e mortos se encontram – e ele, de

⁸ AVERY, Bruce. “Distant Music: Sound and the Dialogics of Satire in ‘The Dead’”, *James Joyce Quarterly*, v. 28, n. 2, Winter 1991, p. 480. No original: “We find the narrator relinquishing his satiric voice. Rather than double-voicing the narrative to paraphrase her or to parody her idioms, he relays Gretta’s story in direct quotation. Perhaps he is stunned by this image of self-sacrifice, or [...] perhaps his attention has shifted. He now worries that beside Gretta’s simple, emotional expression, the ironic tonality of his voice sounds small and petty, just as Gabriel’s voice, as we have heard, has sounded small and petty. Closing off his satiric narration with finality, then, would condemn the narrator to the same kind of elitist self-deception he has ascribed to Gabriel”.

alguma forma, morto em vida. A imagem que encerra a estória é a de Gabriel com lágrimas nos olhos, no escuro do quarto, da Irlanda e de uma constatação sombria sobre a forma como teria vivido até então.

Enquanto nos demais contos da coletânea a voz narrativa se restringe à aproximação de uma ou outra personagem, aqui ela se aproxima de todas. Tudo – informações sobre estado mental, cenário, situação – é mediado pelo olhar do indivíduo que está em foco naquele momento. E também as personagens definem-se umas em relação às outras. Como vimos, se são Kate e Julia próximas a Lily, ela é descrita de uma maneira; se é Gabriel que está acompanhado da filha do zelador, a descrição será diferente, deixará transparecer não apenas suas impressões sobre a moça como também sua memória ao lado dela. Com isso, Joyce parece dizer que ninguém é dessa ou daquela maneira, somos o que somos *aos olhos de alguém*. Avery afirma também que “ao mostrar continuamente a tonalidade dos enunciados das personagens, o narrador as descreve dando especial atenção para a linguagem que elas usam para descrever umas às outras” e, com isso, nota que o significado real dessa linguagem frequentemente vai muito além do que disseram as palavras.⁹ Ao trabalhar com a tonalidade do discurso das personagens, complementa o crítico, o narrador chama atenção para a tonalidade do próprio discurso, sem deixar de sugerir que há alguém que controla essas articulações. Os recursos dele servem, portanto, à criação de um efeito de verdade sobre aquilo que é narrado. Com a voz narrativa harmonizada ao contexto, o leitor acompanha a estória de perto e é envolvido pelas emoções das personagens de maneira que parecia ensaiada ao longo da coletânea, mas que aqui adquire forma concreta.

A estória pode ser lida de acordo com seus três principais momentos: o primeiro, de expectativa e correria; o segundo, evento principal, com a dança, a ceia e o catálogo de superficialidades e pequenos desajustes irônicos da vida social, como na figura dos rapazes que aplaudem Mary Jane efusivamente, apesar de só terem retornado à sala quando o som do piano já tinha parado; e a conclusão melancólica com a imagem da escuridão que espera por todos, a neve caindo sobre os vivos e os mortos.¹⁰ Ao final, a situação de Gabriel é o oposto de sua situação no começo; ele, que antes é apresentado como uma das figuras mais aguardadas do baile, que ostenta sua superioridade intelectual e social, vai se esvaziando até quase se igualar ao morto, ao constatar sua nulidade, sua insignificância. “De todas as

⁹ Ibid., p. 476. No original: “In continually displaying the tonality of characters’ utterances, the narrator describes these characters with particular attention to the language they use to describe each other, and he notes that the force of their meaning often extends far beyond what the words actually say”.

¹⁰ PIERCE, David. “Teaching Dubliners.” In: *Reading Joyce*. Harlow: Pearson, 2008, p. 146.

personagens de *Dubliners*, talvez Gabriel seja o mais paralisado, fatalmente porque pensava ser o mais livre.”¹¹ Para chegar a essa conclusão, faz mais sentido considerar a estória, então, de acordo com outros três momentos: o desconforto com Lily, o desentendimento com a senhorita Ivors e o desencanto vivido na relação com Gretta. É só o acúmulo de tensão estabelecido por esses três momentos que revela quão dramática é a percepção do protagonista ao final.

¹¹ Ibid., p. 152. No original: “*Of all the characters in Dubliners, Gabriel is perhaps the most paralysed, because he thought he was most free*”.

Considerações finais

A análise dos seis contos apresentados permite que se note como o ponto de vista utilizado em um deles revela os limites enfrentados pela voz narrativa no anterior. Se consideradas no quadro da crise do narrador ou da crise da representação, as histórias de Joyce parecem de fato ter absorvido as lições de um realismo tradicional, com sua reprodução fotográfica, extremamente detalhista, e estariam reagindo a ele com ambivalências e enigmas que abrem espaço para a ficção moderna.

Permite mostrar também como a história final trabalha de maneira diferente com temas e perspectivas que já foram inaugurados pelas anteriores. “The Dead” é um pouco “The Sisters” pela atmosfera de mistério e pelas expressões de cada personagem, as quais o narrador faz questão de reproduzir; é “Eveline” pela sugestão de uma vida que Gretta Conroy poderia ter em comparação à que efetivamente tem; é “After the Race” pela discussão entre Gabriel e a senhorita Ivors, com oposição entre cultura estrangeira e nacional; é “Counterparts” no sentido de que Gabriel se transforma progressivamente de acordo com as situações enfrentadas; é “A Mother” pela força das mulheres que ali atuam, em especial Lily, senhorita Ivors e Gretta. Sobretudo, a última história da coletânea é uma harmonização das vozes narrativas que ressoam em *Dubliners*.

No caso de “The Sisters”, com um narrador em primeira pessoa que mostra para não se mostrar, percebemos duas fases do trabalho de Joyce com a forma. A versão final do conto parece feita para aprofundar o tom lacunar, ambíguo e complexo da história a partir de um progressivo distanciamento da voz narrativa. Tal distanciamento teria sido fundamental para que o menino analisasse em detalhes os eventos que estavam diante de seus olhos e os descrevesse de maneira a propiciar impressão de verdade aos fatos. O narrador anônimo em primeira pessoa de “An Encounter” em muito lembra o narrador de “The Sisters”, por deixar entrever uma pretensa superioridade, mas também por sua astúcia, que o impede de revelar informações que atuariam contra ele. Ambos os contos narram uma busca que fracassou. No caso de “The Sisters”, a busca teria sido encontrar a iluminação das janelas indicando a morte do padre Flynn; no caso de “An Encounter”, a busca por uma aventura real longe da escola. O narrador em primeira pessoa, que normalmente traz subjetividade à história e imprime suas ideias ao que narra, participando ativamente do enredo, em “The Sisters” insiste em olhar para fora; o narrador em terceira pessoa de “Eveline” se esforça para olhar dentro da personagem, mesmo sendo fácil seu acesso àquilo que a cerca. Essa aproximação encontrará eco em “Clay”, história que em diversos momentos parece contada por Maria, não por um narrador, já

que o tom e a linguagem dele são imensamente afetados pela presença e pela perspectiva da protagonista.

Não é à toa que o conto de que Joyce menos gostava na coletânea era “After the Race” – nele, o narrador que se revela atuante, que expressa seus julgamentos, está situado fora de cena e tem um ponto de vista privilegiado, elemento que permite inclusive observações irônicas. Embora “Ivy Day in the Committee Room” possa ser pensada em associação com a história de Jimmy Doyle por trabalhar um assunto político, é uma história repleta de diálogos e que, por isso, permitiria menos aprofundamento em termos de trabalho com a voz narrativa. “After the Race” é importante no processo de escrita de Joyce porque mostra o alcance do olhar do autor e da denúncia que é capaz de fazer explicitamente – e dá a medida de quanto o narrador se esconde atrás das personagens em histórias como “Eveline”, por exemplo.

Já em “Counterparts”, o narrador também em terceira pessoa expressa conhecimento acerca daquilo que se passa na mente do protagonista e, para viabilizar tal conhecimento, utiliza frequentemente o discurso indireto livre. A estratégia permite que o leitor crie certa empatia por Farrington, já que pode compreender a humilhação a que é submetido e suas tentativas de aliviar a frustração com o trabalho. Se o narrador de “After de Race” era cruel por suas críticas, o narrador de “Counterparts” será cruel por aproximar o leitor do protagonista, uma vez que Farrington espanca o filho. Em “A Mother”, Joyce faz uso de outro tipo de narrador em terceira pessoa: ele está sobre o ombro da personagem, enxerga o que ela é capaz de ver na maioria das vezes, mas não julga seus atos; deixa que as ações dela a denunciem e se utiliza de personagens-escada para apresentá-la em ação em vez de falar sobre ela. As duas histórias estabelecem uma relação com “A Little Cloud”, em que Chandler reflete sobre seu futuro improvável como poeta com a “*Celtic note*” (D, 80), lembrando a um só tempo as senhoritas Kathleen Kearney e Ivors. A história é dividida em três momentos claros, e a flutuação entre um relato mais objetivo e uma aproximação da mente do protagonista serve para mostrar os diferentes aspectos da personalidade dele, como a inveja, a covardia, a raiva, a ilusão e a humilhação.

“A Mother” teria relação também com “The Boarding House”, história que reflete de forma incisiva sobre a venalidade das mulheres que conspiram para tirar vantagem de um homem, embora na última seja aprofundado o sentimento de miséria moral e de desespero. “The Boarding House” é vista inclusive como contraponto a “Two Gallants”, principalmente porque na narrativa sobre Lenihan e Corley temos homens conspirando para tirar vantagem de uma mulher.

O senhor Duffy, de “A Painful Case”, é visto por críticos como o único rival

intelectual de Gabriel Conroy na coletânea. Assim como “The Dead”, a estória narra a dissolução de suas certezas. É uma figura que sofre da mesma obsessão por controle que Gabriel e apresenta a mesma incapacidade para efetivamente se engajar na vida – a superioridade dele, por essa perspectiva, é também estéril. Em “The Dead”, o uso extensivo do discurso indireto livre mostra como o narrador tenta dar conta dos questionamentos da personagem e, mais do que isso, como se deixa contaminar pela atmosfera em que se insere, o que se torna perceptível inclusive por conta da escolha do léxico. O tema enigmático, as informações cifradas, parecem fechar o ciclo inaugurado por “The Sisters”, ainda que em outro nível. Wayne C. Booth, em *The Rhetoric of Fiction*, menciona romances em que nenhuma razão para o mistério é dada além do desejo do próprio narrador de mistificar – e ele deixa claro que está omitindo algo a todo tempo. No caso de Joyce, o problema está no fato de que aquilo que é omitido por essa voz narrativa jamais será revelado, explicado ao leitor. Ao sugerir a existência de lacunas, o narrador demanda um leitor mais participativo e desconfiado de vozes de autoridade, inclusive da própria, que muitas vezes não demonstra conhecer aquilo que as personagens tampouco conhecem. Joyce caminha em direção a um narrador que perde a autoridade sobre os fatos e se deixa absorver pela estória. Esse é um processo fundamental de seu projeto estético: deixar que as verdades se revelem diante dos olhos do leitor (em vez de dizê-las). Tanto é fundamental que se faz notar também em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, texto em que o narrador, a princípio atuante, detentor da palavra, vai cedendo lugar ao jovem artista, que aos poucos se torna independente da voz narrativa e adquire a própria voz. O caminho da voz narrativa que costura sutilmente cada um dos contos de *Dubliners* parece conduzir a um mesmo fim.

Em *Portrait*, a voz narrativa, colada à perspectiva da personagem, mostra-se parcial no entendimento dos fatos e flutua de acordo com as circunstâncias. Em tom infantil, a abertura, que remete aos contos de fada (“*once upon a time*”), apresenta certa musicalidade produzida pela repetição de expressões e do conectivo que relaciona as orações (“*and [...] and*”, quase como um “e daí, e daí”); apresenta uma sequência de frases justapostas e vocabulário simples. Além disso, o menino apreende o mundo pelos sentidos. No primeiro capítulo, temos não apenas os acontecimentos relativos à infância do garoto, como também uma maneira infantil e ingênua de apresentá-los e de descrever as emoções. Embora em terceira pessoa, o narrador não compõe a partir de um ponto de vista privilegiado. Sua linguagem demonstra que está colado e acompanha a forma como a criança apreende o mundo. O que ele sabe é também, e somente, o que o pequeno Stephen sabe.

A narrativa segue ao sabor das memórias mais remotas de Stephen, mais ou menos como em “Eveline”: uma canção associada a eventos de sua família ou conversas entreouvidas pela criança imprimem nele sensações que orientam sua interpretação do mundo. Prova disso é que, ao retornar para casa durante o recesso de Natal, o menino é convidado a cear na mesa dos adultos, fato que o marca devido ao embate sobre religião e política que se dá entre Dante, uma espécie de governanta, e o convidado senhor Casey. O discurso indireto livre possibilita que tomemos conhecimento acerca da forma como Stephen apreende tais assuntos: a política é entendida por ele como uma oposição entre duas pessoas (e cores), na qual haveria um lado *correto* a defender; além disso, é o que motiva discussões em sua casa e reportagens nos jornais. Aflige-o não compreender com exatidão o assunto: “*It pained him that he did not know well what politics meant and that he did not know where the universe ended*”.¹ Seu desejo é estudar o que estudam os meninos mais velhos e ser como eles. Temos acesso, então, não apenas a suas inseguranças como também a suas ambições, que, juntas, revelam os diferentes tempos da vida da personagem.

Assim como a criança cresce, a voz narrativa parece se desenvolver junto com ela. Findas as férias de verão, Stephen toma conhecimento das dificuldades econômicas do pai, que impossibilitariam seu retorno ao Clongowes Wood College. Ainda que a forma de compreender a situação seja vaga, uma vez que ele apenas sente ligeiras mudanças em casa, isso acarreta uma transformação sutil na maneira como concebe o mundo – maneira imatura, como reconhece. Note-se que a vivência, marcante para o desenvolvimento da personagem, compõe as páginas de abertura do segundo capítulo de *Portrait*. Mas ela não foi anunciada ao término do capítulo anterior, que trata do momento em que Stephen, ao adquirir consciência de que havia sido punido injustamente pelo deão de estudos, recorre ao reitor da escola. Pelo contrário, o segundo capítulo começa com a apresentação de uma nova personagem, Uncle Charles, que o acompanhará durante o verão. Como se nota, portanto, o elo entre os diferentes momentos da estória não está evidente (e essa será a diferença com relação a “Eveline”), não pode ser delimitado com exatidão e revela o caráter episódico da narrativa; cada um dos capítulos de *Portrait* pode ser lido como um quadro altamente dramático, unido aos demais pelo fluxo inconstante que enlaça uma lembrança a outra, e não por determinações artificiais e didáticas de um narrador. O sentimento preponderante no primeiro capítulo e que se desenrola no segundo é de que o jovem, ao confrontar-se com os demais, sente-se pequeno e fraco, além de menos privilegiado socialmente, visto que seu pai, diferente dos pais dos colegas, não era

¹ JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin Books, 1992, p. 14.

um magistrado – e enfrenta dificuldades econômicas.

Já na cidade, é matriculado em uma instituição de menor prestígio e adquire notoriedade pelos ensaios premiados que elabora, bem como pela atuação na peça da escola. Nem isso é suficiente para que Stephen sinta-se integrado ao contexto: “*The noise of children at play annoyed him and their silly voices made him feel, even more keenly than he had felt at Clongowes, that he was different from others. He did not want to play*”.² Assim como o narrador de “The Sisters”, a diferença que Dedalus sente entre ele e os demais reforça seu olhar cada vez mais crítico e depreciativo. O desgosto pela vida em Dublin e pelos dublinenses começa a se manifestar; e o ceticismo quanto à religião e o interesse pela literatura, embora incipientes, fazem dele um verdadeiro *outsider*. Aqui, o menino absorve a experiência sem imergir nela: racional, observa aquilo que o cerca, por mais mortificante que seja. Esse olhar cuidadoso para o ambiente faz com que ele também desenvolva, paralelamente, certo mal-estar com relação aos familiares. Ao acompanhar o pai em uma viagem a Cork, por exemplo, admira-se com os enganos e as humilhações a que seu genitor se expõe; é levado a conhecer a antiga instituição em que o pai estudou, e “*a faint sickness sighed in his heart. He recalled his own equivocal position in Belvedere, a free boy, a leader afraid of his own authority, proud and sensitive and suspicious, battling against the squalor of his life and against the riot of his mind*”.³ No colégio, seus hábitos tácitos de obediência contrastam com o espírito de “*quarrelsome comradeship*”⁴ de seus colegas, lido por Stephen como uma triste antecipação da virilidade. Chega o momento de abandonar as vozes que antes orientavam sua existência e o incitavam a ser um cavalheiro acima de tudo, um católico sincero para com seu país e que agisse em favor de sua língua e de sua tradição: “*He was happy only when he was far from them [the voices], beyond their call, alone or in the company of phantasmal comrades*”.⁵

É importante mencionar tais momentos porque eles desenharam os passos que condicionam as transformações notadas na voz narrativa. Se tomarmos o outro extremo da história, ao final do quarto episódio, notaremos que a postura de Stephen apresenta resquícios das experiências mencionadas e mostra desvencilhar-se da visão de seus pais e preceptores. Bem diferente da abertura do romance, o próprio vocabulário se torna mais rico e as frases extensas indicam o amadurecimento de sua capacidade argumentativa. Stephen trabalha a

² Ibid., p. 14.

³ Ibid., p. 96.

⁴ Ibid., p. 88.

⁵ Ibid., p. 89.

imagem da nuvem para melhor descrever seu estado de espírito: a dúvida que por um momento escurece sua alma, em seguida se esvai e anuncia silenciosamente a primeira separação entre sua vida e a vida de seus pais. Isso porque, para estar na universidade, precisou abandonar a carreira do sacerdócio, à qual havia sido recomendado. O orgulho paterno e a desconfiança da mãe, acompanhados da fé no olhar dela, são narrados com base na perspectiva do jovem Stephen; são os comportamentos que ele mesmo nota nos pais, e não observações esparsas de um narrador onisciente.

A personagem lentamente adquire uma noção de que, para se desprender de laços formativos, seria primeiro necessário neles imergir, deter-se sobre sua história, sobre a história de seu país e dos que nele vivem, sobre sua religião. O próprio desenrolar formal da narrativa deixa entrever que essa noção é turva, uma vez que a perambulação confusa de Stephen pelos bordéis é entremeada por momentos – ainda mediados pela voz narrativa – em que ele revela tendência para a autodestruição e questiona a necessidade de rezar por sua salvação. É nessa situação conflituosa que ele é forçado a um retiro para celebrar e honrar o santo patrono do colégio. Pe. Arnall, responsável por conduzir os discursos durante as festividades, discorre longamente sobre a danação das almas no inferno. Stephen é atingido pela força do discurso do padre e, desorientado, enche-se de culpa e remorso.

O sermão inflamado do padre age de modo incisivo sobre seu estado frágil: em desespero, Dedalus vai em busca de reconstituição moral por meio de uma vida pura e devota. Cada um de seus sentidos, que antes pareciam aflorar caoticamente, agora é sujeito a uma rigorosa disciplina. Sua nova postura faz com que ele seja recomendado ao sacerdócio, o que, embora lisonjeiro, não está de acordo com os tormentos que nota em si mesmo. Stephen ainda não se reconhece; na tentativa de delinear sua própria identidade, ensaia a necessidade de rejeitar modos de vida que lhe eram estranhos: *“Lately some of their [his masters] judgments had sounded a little childish in his ears and had made him feel a regret and pity as though he were slowly passing out of an accustomed world and were hearing its language for the last time”*.⁶

O protagonista percebe, então, que o frio e a ordem da vida religiosa poriam fim à sua liberdade e desiste completamente da vocação. Sem menosprezar a influência do catolicismo na formação de Stephen, o narrador indireta e ironicamente recupera o discurso do padre,⁷

⁶ Ibid, p. 169.

⁷ “*Lucifer, we are told, was a son of the morning, a radiant and mighty angel; yet he fell: he fell and there fell with him a third part of the host of heaven: he fell and was hurled with his rebellious angels into hell. What his*

fundindo-o à voz do jovem. Tal mistura mostra como é inegável a formação religiosa a que foi submetido, mas mostra também como teria, de fato, que estabelecer um embate com as vozes de autoridade – religiosas, familiares ou nacionais – para libertar-se. Ou seja, embora ainda respeite a fé católica, não mais considera que a doutrina irá governar sua vida, pois se sente desapontado e traído por ela. Em conversas com colegas e com o deão de estudos, acaba por desenvolver sua própria estética, baseada em Aristóteles e São Tomás de Aquino. Conclui que, para encontrar sua alma artística, seria preciso libertar-se dos antigos laços que o formaram, seguindo rumo a um país estrangeiro: “*Et ignotas animum dimittit in artes*”.

A forma entra em embate consigo mesma e se transfigura, fazendo reverberar de maneiras diferentes o desejo do artista: a luta por independência. Pensar o movimento dessa narrativa é, portanto, pensar na dinâmica que se estabelece entre a voz do narrador e a voz da personagem, a princípio mediada pelo primeiro. As últimas passagens do romance são trechos do diário de Stephen – a dispensa do narrador ao final deixa vir à tona a voz do jovem (orgulhosa, como se verá também em *Ulysses*), firme e que agora se afirma não mais mediada pela voz narrativa, que se mistura à sua. Stephen não emprestará sua voz a terceiros. Sua voz é solitária, não encontra parceiros no mundo – ele é um *outsider*. A atmosfera corrosiva da cidade, tão bem descrita em *Dubliners*, será aqui a que Stephen repele – inclusive porque a reconhece impregnada em si mesmo. É talvez também disso que nasce, futuramente, o *Ulysses*.

sin was we cannot say. Theologians consider that it was the sin of pride, the sinful thought coincide in an instant: non serviam: I will not serve”. Ibid., p. 126.

Referências bibliográficas

Do autor:

JOYCE, James. *The Critical Writings of James Joyce*. Editado por Ellsworth Mason e Richard Ellmann. Londres: Faber and Faber, 1959.

_____. *Letters of James Joyce*. v. I (editado por Stuart Gilbert), II, III (editados por Richard Ellmann). Nova York: The Viking Press, 1966.

_____. *Dubliners: Text, Criticism and Notes*. Editado por Robert Scholes e A. Walton Litz. Nova York: The Viking Press, 1971.

_____. *Selected Letters*. Editado por Richard Ellmann. Nova York: The Viking Press, 1976.

_____. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Cartas a Nora*. Tradução de Mary Pedrosa. São Paulo: Massao Ohno/Roshwitha Kempf, 1982.

_____. *Stephen Hero*. Londres: Grafton Books, 1989.

_____. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Penguin, 1992.

_____. *Dublinenses*. Tradução de Hamilton Trevisan. São Paulo: Ediouro, 1992.

_____. “Dubliners”. In: JACKSON, John Wyse; MCGINLEY, Bernard (Eds.). *James Joyce’s Dubliners: an illustrated ed., with annotations*. Nova York: St. Martin’s Press, 1993.

_____. *Dublinenses*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1994.

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

_____. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. *Pomas, um tostão cada*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Ulisses*. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

_____. *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Os mortos*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

Geral:

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2006.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.

ALBÉRÈS, René Marill. *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel, 1962.

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para ler Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

AMARANTE, Dirce Waltrick do; MEDEIROS, Sérgio (Org.). *De santos e sábios*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. Londres: Thames and Hudson, 1998.

ATTRIDGE, Derek (Org.). *The Cambridge Companion to James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

AUBERT, Jacques. *The Aesthetics of James Joyce*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 2007.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AVERY, Bruce. "Distant Music: Sound and the Dialogics of Satire in 'The Dead'", *James Joyce Quarterly*, v. 28, n. 2, Winter 1991, pp. 451-72.

BEACH, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. Nova York: Appleton-Century-Crofts, 1960.

BECKETT, Samuel. *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*. Nova York: New Directions, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGONZI, Bernard. *The Myth of Modernism and Twentieth Century Literature*. Nova York: St. Martin's Press, 1986.

BITTENCOURT, Gabriela Siqueira. *Fraturas da metrópole: objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BOWKER, Gordon. *James Joyce: a New Biography*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James. *Modernism*. Londres: Penguin, 1991.

BRASIL, Assis. *Joyce, o romance como forma: ensaio*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1971.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BURGESS, Anthony. *Joysprick: an Introduction to the Language of James Joyce*. Nova York/Londres: Harvest/HBJ Book, 1975.

BUTOR, Michel; SVEVO, Italo; ECO, Umberto. *Joyce e o romance moderno*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1990.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DAVIS, William V. "The Loss of Time in 'Counterparts.'" *James Joyce Quarterly*, v. 10, n. 3, Spring 1973, pp. 336-9.

DEMING, Robert H. (Ed.). *James Joyce: the Critical Heritage*. Londres: Routledge & Kegan, 1986.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ECO, Umberto; POUND, Ezra et al. *Joyce e o estudo dos romances modernos*. São Paulo: Mayo, 1974.

ELIOT, T. S. *Introducing James Joyce: a Selection of Joyce's Prose*. Londres: Faber, 1973.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Nova York: Oxford University Press, 1982.

EPSTEIN, Edmund. *The Ordeal of Stephen Dedalus: the Conflict of the Generations in James Joyce's A Portrait of the Artist as a Young Man*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971.

FAIRHALL, James. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo: contribuição à teoria do romance*. Tradução de Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FOSTER, Robert Fitzroy. *Modern Ireland, 1600-1972*. Londres: Allan Lane Penguin Press, 1988.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico." Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, março/maio 2002, pp. 166-82.

GALINDO, Caetano Waldrigues. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 3 v.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GILBERT, Stuart (Ed.). *Letters of James Joyce*. Londres: Faber, 1957.

_____. *James Joyce's Ulysses: a Study*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

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

_____. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: University of California Press, 1989.

GOLDBERG, Samuel Louis. *Joyce*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GONÇALVES, Lurdes Bernardes. *Dubliners sob a lupa da linguística de corpus: uma contribuição para a análise e a avaliação da tradução literária*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo São Paulo, 2006.

GRIGSON, Geoffrey. *The Concise Encyclopaedia of Modern World Literature*. Londres: Hutchinson, 1963.

HAINES, Helen E. *What's in a Novel*. Nova York: Columbia University Press, 1942.

HEAD, Dominic. *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

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

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-91*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1988.

HUTCHINS, P. *James Joyce's World*. Londres: Methuen, 1957.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Nova York e Londres: R. P. Blackmur, 1934.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.

JOYCE, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. Londres: Faber and Faber, 1958.

KARL, Frederick Robert; MAGALANER, Marvin. *A Reader's Guide to Great Twentieth-Century English Novels*. Londres: Thames & Hudson, 1968.

KENNER, Hugh. *A Colder Eye: the Modern Irish Writers*. Londres: A. Lane, 1983.

_____. *Joyce's Voices*. Rockester: Dalkey Archive Press, 2007.

KERMODE, Frank. *The Art of Telling*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge: The Mit Press, 1994.

LATHAM, Sean. *James Joyce*. Dublin/Portland: Irish Academic Press, 2010.

LEITE, Lígia Chiappini. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LERNOUT, Geert; MIERLO, Wim van (Eds.). *The Reception of James Joyce in Europe*. Londres: Continuum, 2008.

LERNOUT, Geert. *Help my Unbelief: James Joyce and Religion*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2010.

LEVIN, Harry. *James Joyce: a Critical Introduction*. Norfolk, Conn: New Directions Books, 1941.

LITZ, A. Walton. *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake*. Londres/Nova York: Oxford University Press, 1961.

LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACCABE, Colin. *James Joyce and the Revolution of the World*. Londres: Macmillan, 1979.

_____. (Ed.). *James Joyce, New Perspectives*. Brighton, Sussex: Harvester Press, 1982.

MAGALANER, Marvin. *Time of Apprenticeship: the Fiction of Young James Joyce*. Londres/Nova York: Abelard-Schuman, 1959.

MAGALANER, Marvin; KAIN, Richard M. *Joyce: the Man, the Work, the Reputation*. Nova York: New York University Press, 1956.

MAHAFFEY, Vicki (Ed.). *Collaborative Dubliners: Joyce in Dialogue*. Nova York: Syracuse University Press, 2012.

MANLEY, Seon (Ed.). *James Joyce: Two Decades of Criticism* by Eugene Jolas [and others]. Nova York: Vanguard Press, 1948.

MANSFIELD, Katherine. *Letters and Journals*. Londres: Penguin, 1988.

MAY, Charles E. *The New Short Story Theories*. Ohio: Ohio University Press, 1994.

MCBRIDE, Ian. *History and Memory in Modern Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MEDEIROS, Sérgio; AMARANTE, Dirce Waltrick do (Org.). *James Joyce: de santos e sábios*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MILESI, Laurent (Ed.). *James Joyce and the Difference of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

MOREIRA, Omar Rodovalho Fernandes. *'Dubliners'/'Dublinenses': retraduzir James Joyce*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MORRISSEY, L. J. "Joyce's Revision of 'The Sisters': From Epicleti to Modern Fiction", *James Joyce Quarterly*, v. 24, n. 1, pp. 33-54, Fall 1986.

MUTRAN, Munira Hamud. *Tradição literária irlandesa em James Joyce*. São Paulo: DLM-FFLCH-USP, 1993.

_____. *A recepção de James Joyce no Brasil*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1997.

_____. *Joyce no Brasil: antologia Bloomsday 1988-97: ensaios coligidos*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1997.

_____. *ABEI Journal: the Brazilian Journal of Irish Studies*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2006.

NUGENT, Joseph (Ed.). *Digital Dubliners: A Multimedia Edition by the Students of Boston College*. J.Nugent, 2014. E-Book. Disponível em: <https://itun.es/br/NN_10.l>. Acesso em: 22 de maio de 2015.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

O'BRIEN, Edna. *James Joyce*. Nova York: Penguin, 1999.

O'CONNOR, Frank. *The Lonely Voice: a Study of the Short Story*. Nova York: Harper Colophon Books, 1985.

PARIS, Jean (Ed.). *James Joyce par lui-même*. Paris: Editions Du Seuil, 1957.

PASSOS, Cleusa Rio P. "Breves considerações sobre o conto moderno". In: BOSI, Viviana et al. (Orgs.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PIERCE, David (Ed.). *Irish Writing in the Twentieth Century: a Reader*. Dublin: Cork University Press, 2000.

_____. *Reading Joyce*. Harlow: Pearson Educated Limited, 2008.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. "The Short Story". In: STERN, Philip van Doren (Ed.). *The Portable Poe*. New York: Penguin, s.d. pp. 565-7.

POTTS, Willard (Ed.). *Portraits of the Artist in Exile: Recollections of James Joyce by Europeans*. Seattle: University Press, 1979.

POUND, Ezra. *Pound/Joyce: the Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*. Nova York: New Directions, 1970.

POWER, Artur. *Conversations with James Joyce*. Dublin: The Lilliput Press, 1999.

REID, Ian. *The Short Story*. Londres: Methuen, 1977.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969. (Coleção Nova Crítica.)

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAN JUAN, Epifanio. *James Joyce and the Craft of Fiction: an Interpretation of Dubliners*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1972.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 2001.

SPINKS, Lee. *James Joyce: a Critical Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

SPOO, Robert. *James Joyce and the Language of History: Dedalus's Nightmare*. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1994.

STASI, Paul. "Joycean Constellations: 'Eveline' and the Critique of Naturalist Totality", *James Joyce Quarterly*, v. 46, n. 1, Fall 2008, pp. 39-53.

STEVICK, Philip. *The Theory of the Novel*. Nova York: The Free Press, 1967.

SVEVO, Italo. *Escritos sobre Joyce*. Barcelona: Península, 1990.

TINDALL, William York. *James Joyce: his Way of Interpreting the Modern World*. Nova York: Scribner, 1950.

_____. *A Reader's Guide to James Joyce*. Londres: Thames and Hudson, 1968.

_____. *A Reader's Guide to Finnegans Wake*. Syracuse: Syracuse University Press, 1996.

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

_____. *A vida e a obra de James Joyce*. São Paulo: Olavobrás/ABEI, 1997.

WALZL, Florence L. Joyce's 'The Sisters': a Development, *James Joyce Quarterly*, v. 10, p. 375-421, Summer 1973.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. "Culture is Ordinary". In: _____. *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*. Nova York: Verso, 1958.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

XAVIER, Henrique Piccinato. *Por uma estética da imanência*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ZYLA, Wolodymyr T. (Ed.). *James Joyce: his Place in World Literature*. Lubbock: Interdepartmental Committee on Comparative Literature, Texas Technological College, 1969.