



FUNDAÇÃO COMUNITÁRIA TRICORDIANA DE EDUCAÇÃO
Decretos Estaduais n.º 9.843/66 e n.º 16.719/74 e Parecer CEE/MG n.º 99/93
UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE DE TRÊS CORAÇÕES
Decreto Estadual n.º 40.229, de 29/12/1998
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

**ALSO SPUKE ZEROTHRUSTER: ECOS
NIETZSCHIANOS NA OBRA DE JAMES
JOYCE**

**Três Corações
2011**

BRUNO LEITE RUSSI MAIA

**ALSO SPUKE ZEROTHRUSTER: ECOS
NIETZSCHIANOS NA OBRA DE JAMES
JOYCE**

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, área de concentração Linguagem, Cultura e Discurso, para obtenção do título de mestre.

Orientador

Profa. Dra. Maria Aparecida Oliveira de Carvalho

**Três Corações
2011**

801.92

M217a Maia, Bruno Leite Russo

Also Spuke Zerothruster: ecos nietzschianos na obra
de James Joyce / Cristina Batista Miamoto. – Três
Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três
Corações, 2011.

72 f.

Orientadora: Maria Aparecida Oliveira de Carvalho

Dissertação (mestrado) – UNINCOR / Universidade Vale do Rio
Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, 2011.

1. Literatura. 2. Friedrich Nietzsche. 3. James Joyce. I. Carvalho,
Maria Aparecida Oliveira de, orient. II. Universidade Vale do Rio
Verde de Três Corações. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Marli Aparecida de Andrade CRB-6 / 2132

“Tu, enquanto,
Nas cidades do desterro,
Naquele desterro que foi
Teu aborrecido e eleito instrumento,
A arma de tua arte,
Construídas teus árduos labirintos,
Infinitesimais e infinitos,
Admiravelmente mesquinhos,
Mais populosos que a história”

Jorge Luís Borges, Invocação à Joyce

SUMÁRIO

	Página
RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUÇÃO.....	8
1. O GÊNIO TEUTÔNICO NA ILHA CELTA.....	11
1.1 NOTAS SOBRE A IRLANDA.....	13
1.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE JAMES JOYCE.....	21
1.3 JOYCE E NIETZSCHE.....	29
1.4 FRIEDRICH NIETZSCHE – A (trans) valoração a marteladas.....	36
1.5 ENTRETEXTO: A DUBLIN DE JOYCE.....	46
2 ECOS, CADA QUAL EM SEU CADA ONDE.....	48
2.1 DUBLINENSES - A crítica nietzschiana como suporte composicional da paralisia..	48
2.2. O CONTO - A Subversão Paródica Do Super Homem	53
2.3 UM RETRATO DO ARTISTA – A rejeição dos valores e glorificação da arte..	56
2.4 ULISSES – A afirmação extemporânea de Molly Bloom.....	66
2.5 FINNEGANS WAKE - O universo onírico e o Eterno Retorno.....	77
CONCLUSÃO	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90
ANEXOS.....	93

RESUMO

Maia, Bruno Leite Russi. **Also Spucke Zerothruster: ecos nietzschianos na obra de James Joyce**. 2011. 88 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações - MG

Friedrich Nietzsche e James Joyce são duas das figuras mais emblemáticas da produção cultural dos últimos dois séculos. Cada um a seu modo provocou seus contemporâneos e transformou sua cena, exigindo uma nova abordagem conceitual e estilística às produções intelectuais das gerações subseqüentes. Embora não seja comum elencar Nietzsche como ícone entre o cânone joyceano, o objetivo deste trabalho é discutir a presença de ecos da obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche na prosa de James Joyce. Analisamos como esta influência é articulada nos registros do autor irlandês que, ao manipular os conceitos do filósofo dá voz as suas personagens e, às vezes os subverte na construção de suas narrativas.

ABSTRACT

Maia, Bruno Leite Russi. **Also Spucke Zerothruster: ecos nietzschianos na obra de James Joyce**. 2011. 88 p. (Dissertação – Mestrado em Letras). Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR – Três Corações – MG

Friedrich Nietzsche and James Joyce are two of the most emblematic figures in the past two centuries' cultural production. Each of them, in their very particular way, provoked their generations and transformed their scenarios, demanding the forging of new conceptual and stylistic approaches to future generation's intellectual productions. Although it might not be common to list Nietzsche as an icon among the Joycean canon, the aim of this article is to discuss the existing echoes of German philosopher Friedrich Nietzsche's work in James Joyce's prose writing. We shall analyse how this influence takes shape in the Irish author's texts who, by manipulating the philosopher's concepts, gives voices to his characters, occasionally subverting them in constructing his narratives.

INTRODUÇÃO

Also Spuke Zerothruster!¹ É com tal corruptela referencial que James Joyce evoca textualmente a obra de Friedrich Nietzsche, *Assim falou Zaratustra* (1884) em seu derradeiro livro, *Finnegans Wake* (1939). Além desta colocação intertextual, há muitas outras aproximações entre os dois autores. Neste trabalho, pretendemos estudar a presença e o tratamento de algumas categorias conceituais do filósofo alemão na obra do irlandês James Joyce. Como é tratada essa intertextualidade pelo escritor e em que níveis são operados estes diálogos

Apontamos dois diferentes vieses dessa presença nietzschiana no texto de Joyce: um negativo e um positivo. O primeiro se dá em sua prosa inicial, com a obra *Dublinenses*, onde o irlandês veste seus personagens e ambienta seu texto com o alvo de todo o projeto crítico do alemão: o rebanho, os ressentidos e fracos com sua ‘moral de escravos’ e subserviência à religião e às convenções. Aqui, a ‘presença’ funciona como inversão composicional no pano de fundo da narrativa: estas categorias são usadas para elencar as falhas e fraquezas de seus personagens, o ar de inatividade e de ressentimento do panorama onde as relações se estruturam e se desenvolvem. Há, contudo, um conto em especial, o qual usaremos como objeto de análise mais aprofundado neste trabalho que, além de apontar as estruturas ideológicas nietzschianas como elemento constitutivo do texto, cita o próprio filósofo alemão, tornando assim, o diálogo mais evidente. Este conto é “Um Caso Doloroso”.

E o segundo viés, o positivo e mais importante sob nossa ótica, é o caráter afirmativo encontrado nos monólogos finais de seus três monumentais romances, *Um Retrato do Artista quando Jovem*, *Ulisses* e *Finnegans Wake*, quando as personagens joyceanas, em seus enunciados, cada um a sua maneira, tem uma atitude afirmativa perante a vida e a afirmam. Dizem sim.

O que seria essa afirmação ante ao destino, essa bravura em aceitar o que o vindouro lhes oferece, o dizer “Sim” a tudo isso que não uma leitura mais hospitaleira de Nietzsche e seu “Amor Fati”? O projeto “Super Homem”? O “Eterno Retorno”? São estas indagações que pretendemos desenvolver no corpus deste trabalho, através da leitura em diálogo da obra de James Joyce - principalmente os monólogos finais dos três romances acima citados e da coletânea de contos *Dublinenses* - e de alguns pressupostos filosóficos de Friedrich Nietzsche. Visamos analisar algumas possíveis convergências entre a obra filosófica do alemão e do

¹ Em alemão, língua original da obra, *Also Sprach Zarathustra*, em inglês, língua em que Joyce escrevia, *Thus Spoke Zarathustra*.

escritor irlandês à luz de fatos biográficos, análises textuais e convidamos à reflexão sobre a proximidade do pensamento dos autores. Este trabalho se veste mais de uma interrogação que de uma resposta, são mais levantamentos e aproximações entre o “teutônico” (Nietzsche) e o “celta” (Joyce) que conclusões edificadas.

Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, Stephen Dedalus já tendo erguido sua bandeira contra o provincianismo irlandês, contra os valores da sociedade irlandesa e rebelado-se contra a igreja, parte rumo ao exílio para alcançar o cume da criação artística. Como aquele do qual tomou nome, Dédalo, o artífice grego, ele deixa o labirinto abrindo suas asas e alça voo para o novo - o devir do jovem aprendiz. Ele supera os obstáculos e valores de seu lócus e, como Zaratustra, buscará o caminho do solitário, distanciando-se dos seus para tornar-se o que é. Stephen diz no final do *Retrato*: “Seja bem vinda, ó vida! Eu vou ao encontro pela milionésima vez, da realidade da experiência, a fim de moldar, na forja da minha alma, a consciência incriada da minha raça”. “Velho pai, velho artífice, valei-me, agora e sempre” (JOYCE, 2006, p.266).

Em *Ulisses*, Molly Bloom, em seu famoso monólogo, opera um processo de rememoração cujas lembranças vão de sua tenra infância até episódios vespertinos quando traiu seu marido com seu empresário. O teor sensual de seu discurso revela suas experiências e sua análise das mesmas, os pretendentes de outrora, o amante de agora e o marido de sempre. Este solilóquio de Molly é uma enxurrada de “sims”. Ela rememora as investidas de um bispo e diz sim, de um tenor que a elogia e sim, do velho Larry que a oferece uma garrafa de vinho e sim, vários “sims”. Sim a todos, a tudo de novo.

Finnegans Wake, o livro enigma, sem começo e sem fim, circular, a implosão do romance, tem em Anna Livia Plurabelle sua heroína. ALP, abreviação de seu nome que aparece numa das várias formas de referir-se a Anna no livro, é a água, o elemento primordial, feminino, gerador, e se entrega a seu destino, à auto-aniquilação, ao fluxo sem fim do rio Liffey, porque ela mesma é o rio Liffley, a própria transmutação. Sem fim, porque a água do rio desemboca no mar, que com o tempo se evapora e vira nuvem, e então se torna chuva, que novamente cai no rio e o ciclo se inicia uma vez mais. Assim para o sempre. Este é *Finnegans Wake*, um romance cíclico onde tudo se metamorfoseia: fatos, mitos, personagens; tudo volta a ser, mesmo que não exatamente idêntico como outrora. Anna Livia sabe que tem de se despedir do mundo, que deixará a família e tudo mais, mas sabe também que, de alguma forma, ela voltará. Ela se entrega ao inexorável, ao fluxo, ao tudo, ao nada.

Joyce, nesta obra, antecipa o que os pós-modernistas e pós-estruturalistas preconizariam nas décadas de 1960 e 1970: a impossibilidade de determinar qualquer coisa, de encerrar os significados de um ente ou coisa, demarcar fronteiras de início e término e fixar identidades. Esse pensamento já carrega uma herança nietzschiana, uma vez que Nietzsche em seu “Ensaio teórico sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral” diz que nosso mundo é regido por metáforas, estas que pretendem ser verdades, mas que não passam de conceitos arbitrários e genéricos.

Todo conceito surge da postulação da identidade do não-idêntico. Assim como é evidente que uma folha não é nunca completamente idêntica à outra, é também bastante evidente que o conceito de folha foi formado a partir do abandono arbitrário destas características particulares e do esquecimento daquilo que diferencia um objeto de outro. (NIETZSCHE, 2004, p.68)

Para ele, toda a verdade, e, por conseguinte toda edificação conceitual e toda a cultura, é resultado de uma criação arbitrária que de forma alguma se corresponde a alguma verdade, esta criação é a linguagem, a qual Nietzsche aponta como a grande ilusão, criadora de todos os universos culturais: “Designa somente a relação das coisas com os homens, e vale-se das mais ousadas metáforas.” O nascimento da linguagem para o filósofo já é um exercício metafórico, como ele assinala “Transpor primeiro uma excitação nervosa em uma imagem. Primeira metáfora. A imagem transformada em som articulado. Segunda metáfora” (NIETZSCHE, 2004, p. 67).

Em *Finnegans Wake*, é posta abaixo a hegemonia da palavra e do conceito como identidade, cristalização; a metamorfose rege a dança, o não fixo, o enquanto. Acreditamos que Joyce, ao criar sua quase ‘própria linguagem’ nessa obra, está de alguma forma, compactuando com Nietzsche ao assentar quanto ao valor da história, os valores construídos com o decorrer da história e do próprio ser como identidade imutável, manipulando a sua própria e outras línguas no corpo de seu texto. A desconstrução e articulação dos componentes e mesmo de aspectos da estrutura da linguagem como recurso máximo de *Finnegans Wake*, corrobora com essa aproximação da crítica da verdade nietzschiana e do texto joyceano; uma vez que é a partir da linguagem que todo conceito e suas advindas cadeias conceituais se fixam historicamente, e de uma forma oculta e eficaz, acabam por reger a civilização a partir da história e dos valores que se cristalizam no decorrer desta.

1. O GÊNIO TEUTÔNICO NA ILHA CELTA

É necessário mostrar como a vida inteira de um povo reflete, de maneira impura e confusa, a imagem revelada por seus maiores gênios: eles não são produtos da massa, contudo a massa demonstra qual é sua repercussão.

(Nietzsche)

Em 1902, o poeta William Butler Yeats justificava sua demora em visitar sua grande parceira literária e colega ativista no chamado ‘Renascimento Celta’, Lady Gregory, por estar demasiado ocupado lendo os textos do “grande encantador”, Friedrich Nietzsche. A esta altura, Yeats não só um dos grandes nomes da literatura irlandesa, mas que já figurava como um dos maiores poetas de expressão inglesa, exercia grande influência nos círculos intelectuais e culturais de Dublin, e seu entusiasmo o levou a fazer circular textos do filósofo teutônico na capital dos celtas². James Joyce, um jovem estudante e um leitor onívoro, não poderia passar incólume à febre que contaminou os intelectuais irlandeses do início do século XX.

O povo irlandês neste período ainda vivia sob o jugo britânico, e apesar de ser em sua maioria iletrado e analfabeto, a inquietação rebelde já lhes tinha sido semeada por poetas como Thomas Davis³, pelo esforço da ‘Liga Gaélica’⁴ na valorização e recuperação da cultura irlandesa, e depois pelo movimento propulsionado pelos poetas e artistas do ‘Renascimento Celta’⁵ e seus trabalhos que eram encenados no Teatro Literário Irlandês. Este círculo de poetas e intelectuais via em Nietzsche uma força geradora, transformadora e rebelde que catalisava o impulso para o levante iminente que ansiavam contra os colonizadores ingleses que os subjugavam há mais de 700 anos.

² Dublin, embora seja uma cidade construída pelos invasores vikings, e os irlandeses terem raízes tanto celtas, quanto vikings e saxônicas, os nacionalistas referiam aos irlandeses como celtas, pois esta era uma identidade que não fora comum à Inglaterra; pelo menos, não marcou tanto o povo inglês que desde a época do império romano sofrera diversas invasões de povos distintos, sendo o mais marcante deles os anglos saxões. Daí a necessidade de se ser ‘celta’ – uma antítese do ‘saxônico’. Mesmo Joyce em suas obras, às vezes chama seus compatriotas de celtas.

³ Thomas Davis (14 October 1814 – 16 September 1845) foi um poeta e líder do movimento nacionalista Young Ireland. Seu lema era ‘Eduque-se que você talvez seja livre’, e preconizava que os irlandeses deveriam antes de partir pra um confronto bélico deveriam se instruir e saber de suas raízes, seu passado e tradições.

⁴ Fundada por Douglas Hyde, a liga tinha como objetivo resgatar a língua gaélica que pendia à obsolescência e as tradições culturais irlandesas, desde a dança, a música, a literatura e os esportes.

⁵ Por Renascimento Celta, entende-se a tendência de diferentes ramos da produção cultural, com enfoque na literatura em restaurar e manipular temas e personagens do imaginário celta e do folclore popular em suas obras. Seus maiores nomes: W.B. Yeats, Lady Gregory, J.M. Synge, Sean O’Casey entre outros.

Friedrich Wilhelm Nietzsche (Röcken, 15/10/1844 — Weimar, 25/08/1900) é um dos maiores pensadores da história e um dos mais influentes filósofos modernos. Viveu na segunda metade do século XIX e deixou para a posteridade um conjunto de obras demolidoras para o pensamento ocidental. Via a si mesmo como uma dinamite, dado seu poder em abalar os edifícios conceituais cristalizados no curso da história graças à metafísica platônica, que tem como um de seus efeitos o ressentimento cristão⁶, ou qualquer postura moral ou castradora que reprima o indivíduo a tornar-se a si mesmo. Nietzsche dizia que nascera póstumo, que só as gerações posteriores conseguiriam entendê-lo, e ainda declarou, em sua autobiografia *Ecce Homo* que um dia seu “nome estará relacionado, em recordação, a algo de terrível, a uma crise como nunca ocorreu, à mais tremenda colisão de consciências, a uma sentença definitiva pronunciada contra tudo aquilo que se acreditava, exigia e santificava até então(NIETZSCHE. 2000.p, 117).⁷

A chegada dos textos nietzschianos à Irlanda, via Yeats e Arthur Symons, agitou os asseclas do Renascimento Céltico por uma via e James Joyce por outra. Enquanto a “transvaloração de todos os valores” se adequava ao ideal de anarquia⁸, de levante e de ameaça à ordem vigente que os irlandeses tanto ansiavam, para Joyce, que nunca foi partidário do Renascimento Celta, da Liga Gaélica e que sempre se mostrou um indivíduo apolítico, este mote da “transvaloração de todos os valores” o influenciou bastante e foi aplicado em outros contextos que não os da questão irlandesa. Além disso, Joyce imbuíu suas obras com conceitos do filósofo alemão, ora por meio de alusões⁹ e citações, ora sob pastiche, ora compartilhando, mesmo que subliminarmente as idéias nietzschianas e vez ou outra, subvertendo ironicamente conceitos de Nietzsche.

⁶ Platão, ao distinguir o mundo das idéias, o verdadeiro do mundo sensível, o imperfeito e cópia daquele outro, criara a metafísica. O Cristianismo seria contaminado pela metafísica platônica postulando o além-mundo como um mundo melhor e sagrado em detrimento ao mundo ‘real’ em que vivemos. Este seria para Nietzsche o início da negação da vida, do niilismo que marcou séculos e séculos da consciência ocidental com a moral do ressentimento característicos do ideário cristão.

⁷Joyce também acreditava em sua posteridade e comentando sobre *Ulisses* disse: "Eu coloquei nele tantos enigmas e quebra-cabeças que ele manterá os professores ocupados durante séculos".

⁸ Literalmente o termo anarquia designa ‘sem governo’, mas aqui adotamos o uso corrente que se faz do termo significando movimentos libertários contra regimes autoritários.

⁹ Na obra *A Intertextualidade*, Tiphaine Samoyault, define essas práticas intertextuais de tal maneira: A “alusão” remete a um texto anterior ou a uma constelação de textos. Não é plenamente visível, depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais como a “citação”, que marca a heterogeneidade de outros textos com aspas ou a “referência” que remete a outros textos pelo uso do título de uma obra, ou autor ou mesmo um personagem. O “pastiche” é a recorrência ao estilo característico de um autor. É uma imitação formal da escrita de outrem.

Mergulhando mais na tensão entre o pensamento de Nietzsche e sua contaminação pela narrativa de James Joyce, vamos agora conhecer algumas notas sobre a Irlanda, o espaço mítico, político e poético da transvaloração de Nietzsche por Joyce.

1.1. Notas sobre a Irlanda

Mesmo tendo Joyce mantido uma relação complexa de adoração e rejeição com seu país, talvez advinda do momento do renascimento celta (que o poeta recebia como um romantismo tardio a invadir a Irlanda), renascimento este que cantava a Irlanda mágica das fadas e dos deuses, o que para o autor era um sintoma da predileção de seus conterrâneos ao além, ao passado, à fantasia em detrimento ao universalismo e o presente da realidade irlandesa; no caso a estreiteza mental, a falsa moral e a pobreza de espírito e material; a Irlanda sempre será a chave para toda a produção joyciana. Entender a história da Irlanda, seu passado celta, a erudição dos primeiros irlandeses que reeducaram o mundo ocidental na idade média, a usurpação de suas terras, língua, religião, é fundamental para se falar de James Joyce.

A Irlanda, Eire em gaélico irlandês, é uma ilha localizada a oeste da Inglaterra e dela separada pelo Mar irlandês. Hoje dividida em República da Irlanda, com seus 26 condados e Irlanda do Norte, esta pertencente ao Reino Unido, e seus seis condados, o país era até tempos atrás dividido em cinco porções: Leinster, Munster, Ulster, Connaught e Meath.

Por sua distância do continente europeu, a ilha não foi invadida e conquistada pelo império romano, não conheceu o iluminismo e a Renascença e com isso, seus habitantes mantiveram suas características e peculiaridades sem grandes intervenções continentais, salvo dos invasores Vikings no século IX.

Por sua localização afastada, a Ilha Esmeralda, como é chamada graças à forte coloração verde que cobre seu território, foi o reduto das últimas tribos celtas na história. Entende-se por Celtas um imenso grupo de sociedades tribais que compartilhavam semelhanças linguísticas e culturais, seu domínio se estendeu da Península Ibérica até a Anatólia (atual Turquia). Essas tribos não formavam um império ou civilização e pereceram diante da invasão romana por não se organizarem politicamente, salvo a Irlanda, como dito anteriormente pela sua distância. O comum entre os povos celtas era sua religião politeísta, animista e baseada no culto à natureza e na transmigração das almas. Seus mitos são ricos em

simbolismo e magia, o que legou ao termo “celta” uma carga de encantamento, um teor feérico e místico.

Os celtas criam na imortalidade da alma e no ‘Outro Mundo’(sidh)¹⁰, este habitado por espíritos, fadas, duendes e outros entes, que podiam se manifestar no mundo real. Muito do que se tem hoje como Contos de Fadas e, mesmo os duendes do imaginário popular, são romantizações e apropriações de contos e figuras do folclore popular celta.¹¹

Enquanto outros territórios habitados por diferentes tribos celtas como a França, Inglaterra, Alemanha, Espanha e Escócia; a Irlanda, por não ter conhecido a Pax Romana¹², não ter sofrido a aculturação sujeitada pela ordem de Roma, preservou seu caráter céltico, a adoração à natureza, o misticismo supersticioso, a tendência ao abstrato e à liberdade individual.

Foi o primeiro país, talvez único, a receber o cristianismo sem guerra, sem derramamento de sangue. Até neste aspecto se diferia do resto da Europa. São Patrício foi o responsável por catequizar, sozinho, segundo a lenda, a ilha céltica pagã dos deuses, fadas e duendes, ainda respeitosa aos druidas.

Com o advento da nova religião, a Irlanda experimentou a simbiose de duas espiritualidades díspares. O catolicismo irlandês se fundiu aos costumes celtas: isolamento, jejuns, e asceticismo que nada tinham a ver com a moderação característica dos mosteiros europeus. O monaquismo irlandês se afirmou com o “martírio verde” em vez do “martírio vermelho”, uma vez que a conversão da ilha se deu de forma pacífica.

O mártir é aquele que morre por sua fé. Jesus, o Cristo, é o primeiro mártir, e funda o cristianismo tendo sua cruz como símbolo de seu martírio. Santo Estevão (Stephen, em inglês) é o primeiro santo mártir do cristianismo, condenado a morrer por apedrejamento por divulgar os ensinamentos do Cristo aos gentios. A ideia do martírio marcou os primeiros anos do imaginário e a espiritualidade dos primeiros cristãos que viam sua igreja edificada sobre o

¹⁰ Sidh é a forma em gaélico irlandês para o ‘outro mundo’, o mundo mágico.

¹¹ Mitólogos, teóricos e autores como Thomas Cahill, Kupstas entre outros, apontam que os contos de fadas e a presença do encantado e mágico na literatura têm origem na tradição oral celta. Joseph Jacobs, Claudio Crow entre outros, sustentam que, com o advento do cristianismo, os antigos deuses gigantes foram perdendo força e mesmo seu tamanho e se converteram nos espíritos da natureza. Tais seres, muitas vezes de baixa estatura, as fadas, as banshees e os duendes são então, resquícios do folclore celta que impregnaram na tradição ocidental. Além do fato de que as histórias celtas, principalmente as irlandesas, eram ricas em figuras femininas que previam o futuro, que faziam encantos- representações que com o tempo foram assumindo *status* encantados e sobrenaturais.

¹² A Pax Romana foi a medida estratégico militar que o Império Romano adotou para controlar e manter em silêncio qualquer tipo de levante em seu muito extenso território, garantindo assim, um longo período de paz sob as armas e autoritarismo. Imensas legiões vigiavam as colônias que se estendiam da Inglaterra à Ásia, e um processo de aculturação e substrato ocorreu em todo este território, um processo de romanização.

sangue de Cristo e de seus mártires. Nos séculos seguintes, com a Igreja já estabelecida, a ideia do martírio não desapareceu mas assumiu formas diferentes como a vida monástica. Na Irlanda, a cruz que os monges escolheram foi o isolamento, a morte dos impulsos físicos e carnavais por meio de jejum e trabalho, se libertando dos desejos perniciosos; ou passando por trabalhos árduos em penitência e arrependimento, o martírio verde. Vide os inúmeros assentamentos monásticos espalhados nas colinas e locais remotos por toda a Ilha.

O cristianismo irlandês se nutriu de algumas marcas célticas como a cruz irlandesa, ou cruz celta, um dos ícones irlandeses mais famosos, a cruz com um halo redondo que representa o Sol, símbolo pagão; a confissão individual e a sacralidade da natureza. E ainda preservou muito de suas características druidicas como aponta Claudio Crow Quintino:

...a busca da iluminação pessoal ao invés do proselitismo da evangelização; em vez da misoginia e da demonização do feminino, a valorização deste em figuras como a de Santa Brígida e a permissão de abadessas nos cultos; ao invés da negação da matéria, a valorização do mundo físico e das pessoas; até mesmo a figura do Deus cristão medieval, tirânica, punitiva e opressora, dava na Irlanda lugar a um Deus que falava com os homens através da Natureza e dos poetas. (QUINTINO, 2010, p.1)

Vestígios do druidismo, sem dúvida, como comprova a Prece de São Fiónan ao Sol, também apontada por Cláudio Quintino:

O olho do grande Deus,
O olho do Deus glorioso,
O olho do Rei das hostes,
O olho do Rei dos vivos,
Derramando-se sobre nós
A cada momento, a cada estação,
Derramando-se sobre nós
Suave e generosamente.

Glória a ti,
Ó glorioso Sol.
Glória a ti, ó Sol,
Rosto do Deus da vida.

Dessa conciliação de tensões distintas, a pagã e a cristã, os deuses primitivos se encobriram nas brumas, e habitam os montes, rios e dolmens sob o nome de um santo ou um duende do sidh. E a Irlanda ainda é conhecida como o país das fadas dada superstição de seu povo.

Além disso, as práticas e figuras do cristianismo irlandês mesclaram-se a uma vasta galeria de personagens míticos do folclore celta local. Nasceram daí um grande numero de

santos irlandeses. Em meados da Idade Média a Irlanda já era conhecida como “Ilha dos sábios e santos”

Os monges irlandeses têm um grande papel na preservação da cultura ocidental. Segundo o historiador Thomas Cahill em sua obra *Como os irlandeses salvaram a civilização*, o povo irlandês é quem salvou a civilização das trevas depois da queda do império romano com seus mosteiros e monges copistas que guardaram, compilaram e divulgaram os clássicos greco-latinos a uma Europa destruída e sem perspectiva na Alta Idade Média.

Na aurora da Idade Média, missionários irlandeses como Colum Cille, Columano, Aidan e outros criaram uma rede de mosteiros no continente que reintroduziram a literatura a uma Europa iletrada. Ainda segundo Cahill

Enquanto ruía o Império Romano, enquanto a Europa se emaranhava e bárbaros imundos saqueavam cidades, apossando-se de objetos de arte e queimando livros, os irlandeses, que então começavam a ler e a escrever, assumiram a grande tarefa de copiar toda a literatura ocidental – tudo que lhes caía em mãos. Através do trabalho de tais escribas, as culturas greco-romana e judaico-cristã seriam transmitidas às tribos da Europa, recém-estabelecidas em meio ao entulho e aos vinhedos destruídos de uma civilização que acabava de ruir. Onde quer que fossem, os irlandeses levavam consigo seus livros, muitos desaparecidos da Europa há séculos, e traziam-nos amarrados à cinta, em sinal de triunfo, assim como os heróis lendários traziam à cinta a cabeça dos inimigos. Onde quer que fossem, levavam consigo o gosto pelo estudo e o talento para a confecção de livros. Nas baías e vales do exílio, restabeleceram o letramento e deram vida nova à exaurida cultura literária europeia. (CAHILL, 1995, p. 1)

E o próprio Joyce aponta em seu ensaio *Ireland, Island of Saints and Sages (1907)*:¹³

...a ilha era um verdadeiro foco de santidade e intelecto, espalhando por todo o continente uma cultura e energia vitalizante. Seria fácil fazer uma lista de irlandeses que carregaram a tocha da sabedoria de país a país como peregrinos ou eremitões, como estudiosos ou sábios. (JOYCE, 1959, p. 154)

Pelágio (350-423) e João Escotus Erígena (810-877) seriam fruto dessa convergência cultural e da herança céltica na adoração da natureza e da liberdade do homem para com seu destino. Pelágio foi o grande rival de Agostinho (354-430) graças a sua doutrina que preconizava o livre arbítrio do homem em relação a seus caminhos isento do pecado original, e João Escotus Erígena foi uma das maiores mentes medievais. O primeiro filósofo medieval desde Agostinho. É um dos grandes precursores do Panteísmo, pois acreditava que Deus não

¹³ Joyce era convidado a fazer leituras e a escrever ensaios sobre literatura, arte e sobre a Irlanda enquanto viveu e lecionou em Trieste, Póla e Paris. Este é um dos muitos textos críticos que escreveu e que se encontra na obra compilada por Richard Ellmann *The Critical Writings of James Joyce*.

apenas se manifesta em todas as coisas, mas é todas as coisas. Não distinguia criador de criação. A Natureza, uma dimensão tão querida para celtas irlandeses, era sua palavra preferida e em sentido abrangente compreendia o mundo natural e a realidade divina. Traços do imaginário e sabedoria celta se enodoaram na mente irlandesa e se espalharam mundo afora com os missionários.

Toda essa verve literária e caráter céltico só seriam abalados com a invasão danonueguesa, Viking, que assolaria a Irlanda Celta. No séc IX, piratas escandinavos invadem a ilha pilhando as comunidades e monastérios. Apesar da tomada da costa leste e sudeste irlandesa, um efeito contrário ocorreu, ao invés de submeter o povo dominado a um processo de aculturação, ocorre o contrário: estes Vikings assimilam a cultura antiga e as práticas e modos dos nativos e segundo Sean O' Faolain, como aconteceu com a invasão subsequente, estes nórdicos “ se tornaram mais irlandeses que os próprios irlandeses”(The Irish: A Character Study). A maior contribuição dos invasores vikings foi a construção das primeiras cidades irlandesas como Dublin, Cork, Limerick e Waterford; antes da chegada dos nórdicos não havia cidades, as pessoas viviam isoladamente em ajuntamentos sob a organização de clãs.

Foi com a invasão normanda, no século XII, que o pesadelo irlandês teve início. A chegada dos normandos assinala o início da relação Colônia x Colonizador, Irlanda X Inglaterra. Este período, que durou oito séculos, configura-se como o mais sangrento, opressor e ultrajante vivido por países vizinhos.

Dergovilla, esposa de Turlough O'Rourke , rei de Brefini fugiu com o rei de Leinster, Dermot Mac Murrough, e esse adultério teria sido a caixa de Pandora para a vinda dos invasores normandos. Dermot Mac Murrough teria fugido dos inimigos em direção à Inglaterra, e lá pediu apoio ao rei Henrique II para dar fim a seus rivais. O rei, por sua vez, fez como César quando invadiu a Gália, prestou a ajuda solicitada pelo chefe local e então, deu cabo no mesmo. Joyce se lembraria dessa fuga adúltera como um dos emblemas da vocação dos irlandeses à traição¹⁴.

Nos oito séculos que sofreu sob a opressão britânica, o povo irlandês teve suas terras confiscadas por parlamentares ingleses, estes protestantes, que perseguiram os irlandeses, católicos em sua totalidade, tomando suas propriedades e ainda proibindo a celebração das missas, que eram realizadas às escondidas. Tiveram sua língua marginalizada e retirada das escolas, foram obrigados a aprender a língua do colonizador, o inglês, e ainda perderam o

¹⁴ Em sua última nota para a peça *Exilados*, Joyce discorrendo sobre desejo e traição escreve que “ e foi a adúltera esposa do Rei de Leinster que trouxe o primeiro saxão para a costa Irlandesa”.

direito ao voto. Os irlandeses tinham de se submeter a trabalhos exaustivos, semi-escravos a troco de comida, nas terras que antes lhes pertenciam e agora eram posses de aristocratas ingleses protestantes. Durante anos, o comércio de lã irlandesa, tabaco e algodão irlandês foi proibido, pois eram concorrentes dos mesmos produtos ingleses. Mesmo a harpa, um dos símbolos nacionais irlandeses, foi proibida e os harpistas perseguidos. Um verdadeiro etnocídio.

A perseguição religiosa estigmatizou para sempre seu povo criando marcas identitárias indeléveis: o irlandês é o católico, o puro irlandês, o irlandês protestante é descendente de um britânico que imigrou para a ilha, um anglo-irlandês. Essa segregação religiosa acabou por vestir os irlandeses de um fervor religioso poucas vezes visto e de uma obediência e de uma forte subserviência à cristandade. Esse país de substrato céltico esperava encontrar na Igreja Romana sua identidade para que pudesse se contrapor ao usurpador protestante.¹⁵

A tirania atingiu seu ápice em meados do séc. XIX, com a chamada “Grande Fome”, quando uma praga assolou a batata, que era a maior/única fonte alimentícia do povo. O governo inglês, ao invés de proibir a exportação de outros alimentos do país para garantir o sustento da população, manteve suas práticas mercantes (principalmente com o iminente mercado americano) a fim de não sofrer deficits comerciais, deixando apenas as batatas para o povo comer, o que sempre foi o sustento dos dominados. Assim, as batatas “podres” não eram vendidas, e muitos nativos perdiam seus empregos e suas casas (nas terras dos senhores), sendo mandados para as ruas ou estradas. Um milhão de irlandeses morreu de inanição, mais um milhão por doenças causadas pela praga, mais de 1 milhão emigrou para outros países, em sua maioria de língua inglesa, e outro quase-milhão morreu nessas viagens que eram feitas em barcos rudimentares, os quais muitas vezes naufragavam, e eram chamados de coffin ships (navios-caixão). A população caiu de 8 milhões de habitantes para quatro milhões aproximadamente.

Face à indiferença britânica ante a “Grande Fome”, levantou-se a ira da opinião pública irlandesa, e surge então Parnell¹⁶, chamado o “rei não coroado da Irlanda”, dado o entusiasmo que suscitou na massa com sua astúcia e diplomacia política. Quando tudo levava a crer que

¹⁵ O próprio Joyce diz em *Ulisses*, na voz de Stephen Dedalus “Sou o servo de dois amos: o Estado Imperial Britânico e a Santa Igreja Católica.”

¹⁶ Charles Stewart Parnell (1846 – 1891) foi um político nacionalista irlandês. Entre todos os agitadores, parlamentares e rebeldes patriotas, Parnell foi o maior vulto e a maior esperança da ânsia de liberdade do povo irlandês. Para muitos irlandeses, a queda de Parnell representou uma espécie de morte irlandesa, e para Joyce, Parnell sempre foi um herói, tanto que ele aparece explicitamente em *Dubliners* no conto “Dia de Hera no Comitê”, no início de *Um Retrato do Artista quando Jovem*, em *Ulisses* e, também em *Finnegans Wake*, uma vez HCE tem certos aspectos inspirados na figura de Parnell, como a queda, e as acusações no Phoenix Park.

uma nova era se aproximava aos gaélicos, houve a queda de Parnell. Ele, protestante, se viu acusado, num escândalo adúltero com uma aristocrata casada. Isso, para a maioria católica, com líderes puritanos foi o suficiente para que o líder perdesse toda a força alcançada. Os irlandeses, pela sua moral católica, se viraram contra seu herói parlamentar e perderam sua maior chance de obter a emancipação nacional. Aqui se inscreve uma dupla traição: a de Parnell e sua amante, a adúltera Kitty O'Shea e a traição dos irlandeses para com seu grande representante.

Na verdade, a traição é uma das obsessões de Joyce: Eva, Brutus, Judas, Cláudio, Antônio, a traição de Tristão ao Rei Marc, Guenevere, Dergovilla e, principalmente, os apoiadores de Parnell. Este fora traído pelo próprio povo que ele tentava libertar da tirania que lhe assolava há séculos. Esse fato marcaria profundamente a família Joyce, e principalmente James, que (re)significaria a traição 'parnellística' em quase todas as suas obras, a começar por seu primeiro texto "ET tu Healy", escrito aos 9 anos e publicado por seu pai, John Joyce. Joyce pastichava a imortal frase "Até tu Brutus? (ET tu Brute) e denunciava Michael Healy, o braço direito de Parnell e depois um de seus algozes.¹⁷

Frustrados com a aplicação de métodos parlamentares (vide o recente evanescer de Parnell), um grupo de literatos e intelectuais foi buscar nas teorias de Thomas Davis, um dos mais significativos líderes revolucionários na história da Irlanda sob o jugo britânico, o mote para uma nova liga de formadores de opinião batizado sob a alcunha de *A Liga Gaélica - The Gaelic League*. Davis foi o rebelde que de certa forma mais contribuiu para a questão da irlandesidade, e seu lema "Educate that you may be free" preconizava antes, a educação da gente irlandesa em face à simples guerrilha armada. Acreditava que seu país, para obter a emancipação política, deveria antes, criar uma identidade nacional, que seria buscada em seu passado glorioso e seu folclore, afirmando-se como um país original, orgulhoso e grandioso. Só assim fomentariam na grande massa o nacionalismo e antecipariam o levante.

Para justificar a Irlanda colônia, os britânicos, por séculos, pintaram os irlandeses como selvagens, ignorantes, indolentes, emocionais e rurais, e em contrapartida, os colonizadores se pintavam como progressistas, cosmopolitas, racionais e instruídos. Sabemos que a depreciação do outro é comum a qualquer relação de colonizado-colonizador, mas a pertinência da colocação aqui se dá pelo fato de ambos os territórios serem países vizinhos. Uma situação incomum dentro de todas as situações coloniais, e, além disso, a Irlanda foi a primeira colônia inglesa, talvez a primeira colônia do mundo ocidental depois das empreitadas

¹⁷ Como assinala Ellmann, em "Et tu Healy", Joyce articula pela primeira vez o uso de um protótipo de antiguidade inserido em um painel moderno. Brutus é Healy, César é Parnell.

fenícias, gregas e romanas. De Shakespeare, passando por Spenser, Arnold e Burke, o irlandês se tornou “O Outro” britânico, uma antítese do colonizador, esse mesmo, que necessitava criar sua própria identidade como contra-senso do colonizado.

De acordo com Bhabha:

o objetivo do discurso colonial se concentra em construir o colonizado como população de tipo degenerado, tendo como base uma origem racial para justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais (BHABHA, 1992, p. 185).

E Declan Kiberd, em *Inventing Ireland* comenta que nos fins do século dezesseis “os britânicos já haviam se apresentado ao mundo como controlados, refinados e enraizados; então era conveniente a eles achar os irlandeses esquentados, rudes e nômades; um terreno perfeito para plantarem suas virtudes” (KIBERD, 1996, p. 9).

Os irlandeses se reafirmariam como celtas, em oposição aos ingleses anglo-saxônicos. O celta irlandês não era o indolente, o selvagem e o ignorante; era o povo que salvou a civilização das trevas depois da queda do império romano com seus mosteiros e monges copistas que guardaram, compilaram e divulgaram os clássicos greco-latinos à uma Europa destruída e sem perspectiva na baixa Idade Média. O celta irlandês, era o povo que detinha a mais antiga literatura vernacular da Europa, e era o povo responsável pela perpetuação da cultura ocidental. Era o povo, que com suas antigas lendas inspirou os grandes temas do próprio bardo anglicano, Shakespeare, em *Romeu e Julieta* e *o Rei Lear*,¹⁸ inspiraram Goethe e o romantismo através de Ossian (Oisín em irlandês) e toda a vastidão de contos-de-fadas espalhados por todo o velho mundo. Eram descendentes de Cuchulain, o grande defensor da Irlanda. Eram rurais e imaginativos no sentido de contemplação e comunhão com a natureza, e emocionais pelo senso de individuação, em contraponto ao inglês industrial, frio e lógico.

Foi no fim do século dezenove que a consciência irlandesa começou a se manifestar graças a umas mentes mais inquietas que resolveram trazer à tona a glória irlandesa há muito suplantada pelos ingleses. Movimentos de resgate do idioma gaélico, do folclore popular, do passado celta e das raízes irlandesas começaram a ser difundidos e abraçados por todo o país.

¹⁸ Estudiosos remontam as origens de *Romeu e Julieta* em narrativas celtas, primeiramente na história de Diarmuid e Grainne, que com o tempo se repaginou em *Tristão e Isolda*, esta a estrutura primordial do amor impossível. Já *o Rei Lear* nos remete a duas figuras mitológicas irlandesas: Manannan Mac Lir, o deus dos mares e o Rei Lir, este que também possui três descendentes, embora não três mulheres, que são o pivô de sua triste história “The fate of the children of Lir”.

O Renascimento Celta, assim chamado, foi um fazer literário calcado nos motivos celtas, um movimento liderado por figuras como William Butler Yeats, Lady Gregory e George Russel.

Dublin, nessa época, era um centro de cultura, era o berço de Oscar Wilde, Bernard Shaw, Bram Stoker, e ainda abrigava o famoso Irish Literary Theatre (futuro Abbey Theatre), dirigido por Yeats e Gregory, que tinha como proposta levar à cena seu próprio país, seus costumes, esperanças, conflitos e folclore, e que se impôs como um dos melhores da Europa. Nesse ínterim é que surgirá seu maior representante, ou pelo menos aquele que mais chamará atenção para a Ilha Esmeralda, mesmo que não cantando o folclore de outrora ou os mitos célticos, James Joyce.¹⁹

Joyce problematizou sua relação com os cânones literários irlandeses e com toda a questão irlandesa da época. Enquanto enaltecia Wilde por sua agudeza de espírito e estilo, justificava-a por ele ter se mudado da ilha e se exorcizado das questões irlandesas. Por Yeats, nutria um misto de admiração e repulsa; foi o único espectador da peça Yeatsiana *A condessa Cathleen* que se recusou a assinar um termo contra a mesma, cita Yeats e seus poemas em sua obra, mas achava o mestre muito provinciano e preso aos motes do folclore irlandês e dos avatares celtas. Joyce acreditava sim que seu país lhe daria os motivos para tornar sua obra universal, mas diferentemente de seus compatriotas que estavam cegos por uma imagem nostálgica de uma Irlanda casta e sublime, ele buscou no irlandês real, no falastrão dublinense que leva sua vida na pobreza material e mental, reclamando da vida e bebendo nos pubs.

Para Joyce, a arte irlandesa só se igualaria à arte europeia se se livrasse do manto da irlandesidade, pois a Irlanda não era, em sua opinião, a terra de guerreiros românticos, druidas misteriosos e bardos místicos que evocavam fadas que foram emblematizados e mitificados pelos seus contemporâneos, mas era uma nação atrasada, presa e castrada pelos grilhões da religião e da falsa moral, e além disso, tinha como fator constituinte a constata da traição, era a terra de um povo ressentido que sempre rechaçava seus verdadeiros heróis e os entregava, uma “porca que devora sua própria ninhada”.(JOYCE, 2006, p. 215)

Essa relação de amor e ódio para com a Irlanda é essencial para se adentrar na obra de Joyce. Mesmo sempre denunciando amargamente sua terra e seu povo, apontando seus defeitos e fraquezas, e a rejeitando em suas obras, sempre e só escreveu sobre ela. Ele mesmo um exilado, que abandonou a pátria para viver no continente, para nunca mais voltar, quando perguntado como se sentiria se tivesse de retornar à Irlanda respondeu: “Alguma vez a deixei?”

¹⁹ Joyce chegou a servir-se de personagens e temas da mitologia celto-irlandesa em sua obra, ora citando-os e aludindo-os, ora com ironia e ora para reforçar o simbolismo viquiano em *Finnegans Wake*.

1.2. Considerações sobre James Joyce

James Augustine Aloysius Joyce nasceu em Dublin, Irlanda, a 02 de fevereiro de 1882, ano em que Nietzsche lançava sua quinta obra, “A Gaia Ciência” (*Die fröhliche Wissenschaft*).²⁰ Era o mais velho de 10 irmãos e filho de John Joyce e Mary Murray. O pai, um funcionário da coletoria aposentado, irresponsável, era um tenor frustrado, um beberão anti-clerical de língua ferina, dono de um senso de humor tipicamente irlandês, irreverente e mordaz, um falastrão que quase pôs a vida da família em risco graças às suas dívidas e mudanças de moradia ao longo dos anos. Do pai, o jovem “Jim” herdaria todas essas características e ainda usaria muito das piadas e do humor de John em sua obra. John Joyce se inscreveria no imaginário de Jim como a nação, um avatar do espírito jactancioso do irlandês médio, jactancioso mas inoperante. É aí que eles divergiam : enquanto o pai só praguejava e criticava a tudo em sua volta, era um tanto passivo para Joyce, que via a si mesmo com coragem para seguir com sua rebeldia perante a sociedade e suas convenções²¹.

A mãe, uma católica devota e ardorosa, foi a responsável por forçar sua educação junto ao seio dos Jesuítas²². Esta educação jesuítica forjou em Joyce a inclinação pelos pormenores, o gosto da argumentação e pelos sistemas elaborados tão caros ao complexo sistema de suas obras. Mary Joyce assumiria para Jim o símbolo da igreja. Quando renunciou à sua fé e se tornou um apóstata, foi o mesmo que rejeitar a mãe, que quando em seu leito de morte pediu ao filho que se ajoelhasse e rezasse a seu lado e o pedido lhe foi negado. Essa negação e a iminente morte da mãe, tomou proporções gigantes que inculcou um agudo senso de culpa em Joyce que o atormentaria por longos anos e seria ainda leitmotiv para suas obras.²³

²⁰ Excetuando o Bloomsday, nenhuma data no universo joyceano é mais importante que o dia do seu nascimento. Joyce, supersticioso, tentava a todo custo lançar suas obras nesta data, assim o foi com *Ulisses* e *Finnegans Wake*.

²¹ Em *Um Retrato do Artista quando Jovem*, Stephen Dedalus, o alter ego de Joyce em suas ficções descreve seu pai “Um estudante de medicina, um tenor, um ator amador, um remador, um político gritador, um pequeno proprietário, um pequeno investidor, um beberão, um bom homem, um contador de historias, o secretário de alguém, um cobrador de impostos, um falido e atualmente um louvador de seu próprio passado. (JOYCE.2006.p, 253-254)

²² A primeira escola que Joyce estudou foi Clongowes Wood College, uma escola internato jesuítica de educação severa, passando depois por outra instituição mantida pelos mesmos mestres do pensamento, o Belvedere College. Quando mais velho, não podendo se ingressar na tradicional universidade Trinity College, por ser uma instituição gerida pela elite protestante Anglo-Irlandesa, Jim se ingressou no curso de letras modernas na Universidade Católica de Dublin, fundada pelo famoso cardeal Newman.

²³ Em *Exilados*, Richard Rowan (uma figuração do próprio Joyce) reclama da mãe extremamente católica que morreu sem perdoá-lo. Em *Stephen Hero*, Stephen Daedalus mesmo com o pedido da mãe, recusa-se a cumprir os ritos da páscoa de confissão junto ao leito da progenitora moribunda, em *Um Retrato do Artista*

Nascido no dia de Santa Brígida, a santa que para os irlandeses abençoa os poetas, e por outro lado, é a encarnação da deusa celta Brigitte, que inspira os bardos pela clarividência, ele, abençoado ou inspirado pela entidade, resolveu se tornar um artista, um artista das palavras. Supersticioso, Joyce, acreditava que por ter nascido sob o signo de Brigitte, tinha como função (*re*)inserir a Irlanda definitivamente na cultura européia através de sua arte. Uma nada fácil escolha para um irlandês - não pela falta de talento ou tradição literária no país, pelo contrário. Os irlandeses são famosos por serem supersticiosos e audazes em lidar com a palavra, seja oral ou escrita, veja o famoso *Irish Wit*²⁴ e a lista de escritores, poetas e dramaturgos irlandeses de renome. Esta lista mostra a estranha desproporção entre o pequeno território irlandês e o altaneiro número de literatos da pequena ilha: Jonathan Swift, o filósofo Berkeley, Laurence Sterne, Oscar Wilde, Bram Stoker, William Butler Yeats, James Joyce, Sean O' Casey, Seamus Heaney, Flann O' Brien, Colm Toibn, Samuel Beckett e Bernard Shaw só pra citar os mais famosos.²⁵

Durante a infância e adolescência, Joyce, sob o desejo da mãe, estudou nas melhores escolas Jesuítas da Irlanda, muito graças à astúcia de seu pai, uma vez que os Joyce não teriam recursos para custear tais estudos. Nas duas escolas que estudou (Clongowes e Belvedere College) travou contato intenso com a inclinação ascética e com a culpa e o ressentimento típico cristão, e as visões do inferno e do castigo o aterrorizavam. Vide a alusão ao mito de Prometeu²⁶ no início do *Retrato do Artista quando jovem* e os sermões dos padres na mesma obra.

Durante os anos de estudo nos internatos dos Jesuítas, Joyce experimentou uma crise religiosa e chegou a pensar em seguir a carreira eclesiástica, empresa esta que foi abandonada após conhecer duas musas : a poesia e a musa carnal, a mulher. Daí em diante optou por rebelião, transgredir os valores que por muito lhe foram impostos pelos padres professores.

quando Jovem, Stephen deixa saber que a mãe não está nada bem, e *Ulisses*, já em seu primeiro capítulo, nos apresenta Stephen aterrorizado pelo fantasma da mãe que há pouco morrera e o assombra pelo seu agnosticismo.

Wit é a agudeza de espírito, perspicácia, e capacidade de expressão. Os irlandeses são famosos por sua ironia e por seu humor tangente . Jean Paris diz que é estranho que só tardiamente, para uma terra que tem uma das mais antigas literaturas do ocidente e uma das histórias mais desafortunadas , que a Irlanda tenha produzido seus grandes poetas dramáticos como Yeats, Synge e O' Casey. Muito antes ela já tinha “forjado uma arma essencial para sua revolta : o cômico. Contra a lei estrangeira absurda e degradante, a Irlanda inventa a ironia, esse famoso wit irlandês, esse humor negro. Submetida, esfomeada, ela vinga-se do adversário da forma mais inconcebível: oferece-lhes os melhores satiristas de que a literatura poderia se orgulhar. Swift, Sterne, Sheridan, Congreve, Goldsmith, Wilde, Moore e Shaw : a tradição tão louvada do humor britânico é uma criação irlandesa, e , sem dúvida, só um povo tão dilacerado poderia unir a tal lucidez tanta insolência.” (PARIS, 1992, p.5)

²⁵ A Irlanda possui quatro prêmios Nobel em Literatura: W.B. Yeats, Bernard Shaw, Samuel Beckett e Seamus Heaney.

²⁶ Nas primeiras páginas do *Retrato*, Stephen ,ainda criança, é repreendido pela tia Dante por pensar em se casar, quando adulto com a vizinha Eileen Vance. Ele teria de pedir perdão se não “as águias virão e arrancarão seus olhos.”

Joyce, apesar de se tornar, ou pelo menos dizer ter-se tornado um agnóstico, carregou para sempre as chagas de sua educação Jesuítica, e sempre se mostrou privilegiado por ter tido tais estudos. Valery Larbaud diz em seu prefácio a *Dublinenses*:

Creio que a audácia e a dureza com que Joyce descreve e põe em ação os instintos mais baixos da natureza humana lhe vêm, não dos naturalistas franceses, como já disseram, mas dos grandes casuístas da Companhia de Jesus. Quem se recordar de certas passagens das Provinciais, especialmente daquelas que tratam de adultério e fornicação, compreenderá o que quero dizer; e parece mesmo que no fundo, por trás de James Joyce, foram Escobar e o padre Sánchez que a Sociedade pela Repressão ao Vício perseguiu, com sua policia correlacional (PARIS, 1972, p.23)

Com essa sólida e rígida educação, aos 18 anos já lia e escrevia em francês, latim, grego, italiano além do inglês. Aprendeu o dano-norueguês para poder ler em língua original a obra de seu dramaturgo favorito, Ibsen. A gama de assuntos, estilos, autores e línguas que lia assustava seus colegas de escola: filosofia, medicina, literaturas das mais variadas culturas e épocas, história, textos de ocultismo e religiosos. Essa inclinação a leitura e curiosidade inquietante fomentariam o imaginário do jovem Joyce e seriam essenciais para o caráter enciclopédico de sua obra futura, com alusões, referências e diálogos com autores, obras, fatos e dados oriundos de fontes diversas, muitas vezes ocultas.²⁷

Leitor onívoro, sua lista de influência e leituras é interminável, mas pode-se destacar alguns autores e filósofos como Homero, Ibsen, Dante, Shakespeare, Byron, William Blake, Wilde, Mangan, Swift, Sterne, Lewis Carrol, D' Annuncio, Flaubert, Verlaine, Rabelais, Mallarmé, Aristóteles, Giordano Bruno, Thomas Aquino, Nietzsche, Wagner e Giambatista Vico para citar os mais evidentes.

Com Ibsen, a identificação foi imediata. Este também nascera num país distante e provinciano, a Noruega, e se exilou pela incompreensão de seus contemporâneos e foi tentar na Europa sua libertação artística, o que obteve com sucesso e integridade e com isso servira de exemplo para Joyce. E literariamente admirava as peças de Ibsen pois estas instauravam na dramaturgia o drama psicológico, “que não dependia muito da ação e mais da revelação de uma verdade nua e apoiada na crua realidade e reforçada por um sutil simbolismo”, como aponta Paulo Vizioli em seu estudo *James Joyce e sua obra literária* (1991).

²⁷ Este sintoma do detalhe já era notado em Joyce desde criança por seu irmão, Stanislaus, que escreveu que Joyce tinha uma ótima memória, capaz de recitar longos cantos e reconstituir cenas visuais inteiras e por seu pai, que eternizou o já celebrado apontamento: “Se esse camarada fosse largado no meio do Saara, por Deus, ele haveria de se sentar e traçar um mapa do deserto”.

A admiração era tanta, que logo após ter escrito um entusiástico artigo (Ibsen's New Drama), que seria seu primeiro trabalho em crítica literária publicado, sobre a última peça de Ibsen, *Quando despertamos dos mortos*, enviou uma carta ao mesmo, escrita a mão em danonorueguês, onde se proclamava seu sucessor.

Nos primeiros anos do século vinte, os textos do “grande encantador” alemão sacudiam a cena intelectual dublinense e, James Joyce, a esta altura já disposto a balançar a cena literária irlandesa com seus ataques ao Renascimento Celta que segundo o autor, pintava uma Irlanda nostálgica, vestida de magia e sonho, o que não correspondia à realidade; escrevia textos, contos e poemas que desmitificavam essa Irlanda mágica tão cara aos escritores nacionalistas.

Em 1904, Joyce, tendo já concluído suas Letras Estrangeiras, resolve estudar Medicina em Paris, e para isso pede auxílio à Yeats, Gregory e outros conhecidos de Dublin para recomendá-lo como escritor, crítico literário ou o que fosse para ajudar em sua subsistência. Às mesmas pessoas que ele pediu ajuda, ele atacara num poema que mandou circular em Dublin em forma de panfleto chamado “The Holy Office” (O Santo Ofício). Esta seria sua primeira declaração aberta contra seus contemporâneos adeptos do Renascimento Celta. Joyce, neste poema, se mostra preocupado com a franqueza enquanto seus conterrâneos com a beleza. Já pelo título do poema percebemos nuances da engenhosa estilística de Joyce, sua ironia e ambiguidade: “O Santo Ofício” remete tanto ao ofício da confissão, quanto à santa inquisição, aos tribunais, “The Holy Inquisition”, o que Joyce àquela época via como a censura, os censores que impediriam suas obras de serem circuladas, mas também é santo o ofício do artista/escritor como sacerdote das palavras.

Nos primeiros versos do poema, Joyce, com sua arrogância e autoconfiança que um dia serão famosas, se apresenta e se define para evitar que os bardos se deem a este trabalho²⁸:

“Dou-me este denominativo
A mim : Catarse-Purgativo.
Eu, que troquei tortuosa via
Pelo manual de poesia,
E a bares e bordéis transporto-lhes
O gênio agudo de Aristóteles -
Pros bardos não errarem a esmo,
Eu interpreto-me a mim mesmo:

²⁸ Bardo é o poeta e músico celta. Uma espécie de trovador. Porém iniciado na magia druidica. Histórias atribuídas aos bardos contam que eles poderiam hipnotizar as pessoas com seus cantos. César, em seu *De Bello Gallico*, um dos mais importantes relatos clássicos sobre os celtas gauleses, escreveu que os bardos aprendiam seus ofícios nas cavernas e sabia recitar de cor mais de 350 tríades e encantamentos. Essa conotação mágica e mística fez com que os irlandeses se orgulhassem desse termo e se denominassem os novos bardos.

Ouve o meu lábio, que repete
Cultura peripatética.²⁹

Ao longo do poema detectamos a manipulação da linguagem operada por Joyce, seus efeitos e múltiplos significados. Joyce aperfeiçoaria ao longo de sua carreira o manuseio de figuras e conceitos sagrados ou canônicos subvertidos a ideias grotescas, imorais e às vezes até profanas. Nota-se o uso do termo aristotélico “catarse”, que designa purificação por meio do terror e piedade, justaposto à ideia de purgação que ainda se põe presente no mesmo campo semântico, mas, sendo Joyce, não fica oculta a remissão ao purgante, “ medicamento que causa evacuação do intestino”. O poeta se apresenta como discípulo de Aristóteles, e vai ensinar nas tavernas e bordéis. Ele é o trazedor da luz da verdade a seus compatriotas irlandeses, e se identifica com uma cloaca que “jorra imundícies e odores” a estes bucólicos nacionalistas. A aproximação do sacerdote ao poeta já marca uma identificação com Nietzsche e sua crença no artista e no gênio como salvadores da raça. Como Nietzsche, ele se vê acima de seus contemporâneos, e até faz alusão, como o alemão, a estar num cume elevado. Em *Assim Falou Zaratustra*, Nietzsche diz na voz do profeta “Olhais para o alto quando aspirais elevar-vos. Eu, como já encontro-me acima, olho para baixo...” (NIETZSCHE, 1999, p. 45) Este é um dos muitos momentos em que Nietzsche mostra sua arrogância e se coloca acima dos homens de sua época.

Em “O Santo Ofício”, o sacerdote aristotélico pagão, Joyce, condenará seus compatriotas à fogueira. Denunciará suas fraquezas, seu superficialismo e suas faltas: “Yeats deixou-se ser conduzido por mulheres; Synge escreve sobre bebida, mas nunca bebe e Russel é uma peste mística” como assinala Richard Ellmann em sua já clássica biografia *James Joyce* (1989, p. 215). Mais à frente o poeta se compara a Leviatã, “demônio dos impulsos primitivos e espírito de liberdade e força”. Qualquer semelhança com o impulso dionisíaco de Nietzsche não deve ser coincidência.

A temporada que passa em Paris estudando foi breve e serviu para afiar-lhe o francês e desfrutar da vida numa cidade europeia e realmente artística. As dificuldades financeiras e a morte da mãe o trouxeram de volta a Dublin. Em junho deste mesmo ano, conhecerá a pessoa com quem passaria o resto de seus dias, Nora Barnacle. Nora vinha de Galway, do oeste da Irlanda, região mais isolada, rústica e selvagem do país. Área ‘pedregosa’ e onde se encontram mais pessoas que ainda falam o gaélico. Essa região simboliza a Irlanda antiga,

²⁹ Tradução de Alípio Correia de Franca Neto em *Pomas um Tostão Cada* (2001, p. 79)

sem muita influência britânica. Era a região que os poetas do Renascimento romantizavam e da qual os habitantes tentavam escapar.³⁰

Nora era uma mulher bonita, porém simples e semi-letrada. Logo o círculo de amigos de Joyce e mesmo familiares começariam a zombar de Jim e a dar conselhos ao jovem para não levar aquela moça do oeste a sério. Nora supriria o distanciamento a que Joyce se impunha de seu país. Ela seria sua parcela da Irlanda da qual ele tanto procurou se isolar. Além disso juntando-se a Nora, ele se via como Blake³¹, que também escolheu como parceira uma mulher muito inferior a ele culturalmente. A data da primeira noite que saíram juntos foi immortalizada na maior obra de Joyce, e quiçá do século XX, *Ulisses*, e o dia 16 de junho é ainda comemorado em vários países como o Bloomsday.³²

Com Nora Barnacle sentia-se completo e para ter certeza que ela o amava mesmo e o aceitaria, escreveu-lhe duas cartas onde expunha suas características e ideias nada convencionais, imorais e profanas:

...Minha mente rejeita toda a presente ordem social e o cristianismo – o lar, as virtudes reconhecidas, as classes de vida e as doutrinas religiosas. Como poderia eu gostar da ideia de um lar? Meu lar foi um caso de classe média arruinado por hábitos perdulários, os quais herdei. Minha mãe foi assassinada lentamente, penso eu, pelos maus tratos de meu pai, por anos de problemas e por minha cínica franqueza de conduta.(...) Há seis anos deixei a Igreja Católica, odiando-a com fervor. Achei impossível ficar nela por causa dos impulsos de minha natureza.(...) Assim tornei-me um mendigo, mas mantive meu orgulho. Agora eu a combato abertamente pelo que eu escrevo, digo ou faço. Não posso ingressar na ordem social exceto como vagabundo.³³
(ELLMANN, 1989, p.221)

E em outro documento confessou à sua amada o escritor:

Há também algo um pouco diabólico em mim, que me deixa encantado em derrubar as ideias que as pessoas têm a meu respeito e provar-lhes que sou realmente egoísta, orgulhoso, manhoso e desinteressado pelos outros.³⁴
(ELLMANN, 1989, p. 222)

³⁰ É conveniente notar que a dicotomia leste/oeste é importante para entender a noção que Joyce tem de nação, uma vez que em algumas passagens de sua obra fica claro que o oeste é o natural, o primitivo e rejeitado enquanto o leste é o cultivado, o cultural e o erudito.

³¹ William Blake, artista e poeta romântico inglês, que foi uma das grandes influências de Joyce. Blake, a despeito de seu gênio também escolhera como companheira para toda a vida uma mulher iletrada e que desempenhou um papel importante em sua obra.

³² Bloomsday ou Dia de Bloom é uma comemoração que acontece a 16 de junho, dia em que se passa toda a ação de *Ulisses*. Nessas comemorações ocorrem palestras relacionadas à vida e a obra de Joyce, exibição de filmes e recitação de textos ao som de música irlandesa. No Brasil, já são tradicionais os Bloomsday de São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Florianópolis.

³³ Carta enviada a Nora a 29 de agosto de 1904.

³⁴ Carta enviada a Nora a 10 de setembro de 1904.

Nora não acreditou nessa maldade e não fez nenhuma objeção, simplesmente levou seu discurso como pose. Joyce teve o que queria: se uma mulher o aceitasse depois de ter confessado sua iconoclastia, seu imoralismo e mesmo seu egoísmo.

Joyce passou a residir com Gogarty³⁵ na Martelo Tower, imortalizada nas páginas iniciais de *Ulisses*, onde gostavam de chamar de ‘*Omphalos*’, pois segundo eles era o templo do neo-paganismo no umbigo de Dublin. Espalhavam boatos que um novo culto se sucedia na torre. Tinham Nietzsche como maior profeta e Swinburne como laureado da torre. Após a vinda permanente para a torre de Samuel Trench, britânico que se interessava pela Renascença Celta, os ânimos começaram a ferver entre Joyce e os outros dois, até que numa noite, tendo um pesadelo no qual ele via uma pantera negra avançado sobre si, Trench pegou um revólver e disparou na direção em que Joyce dormia. Gogarty para “não perder a piada” pegou a arma do notívago e atirou nas panelas sobre o colchão de Joyce. Essa foi a gota d’água para ele que já vinha se aborrecendo com Gogarty que vivia o satirizando e dizendo em Dublin que Joyce estava louco e que havia matado a mãe dizendo o que pensava (em *Ulisses*, Buck Mulligan tem a mesma postura). Ele então resolve deixar a Irlanda, ir para o continente e se europeizar.

Chamou Nora e lhe disse que estava indo, que queria que fosse junto, mas avisou que seria difícil e não lhe prometeu nada. Por mais que Joyce não soubesse, ela sabia que aceitar um convite destes, de fugir com um homem sem se casar era romper com a ordem social e com as leis religiosas, um ato de rebeldia. Ela aceitou, e essa era a força de que ele precisava. Então, sem a família de Joyce saber, embarcaram.³⁶

Joyce viveria até a morte na Europa em cidades como Zurich, Roma, Póla, Trieste e, principalmente, Paris. Durante sua vida enfrentou vários obstáculos para triunfar com sua arte como a censura, falsas promessas de editores, amigos desleais e seu problema na visão que sempre o atormentou. Recebeu apoio de importantes nomes literários como T.S. Eliot e Ezra Pound que segundo Joyce o havia lhe “tirado da lama”. Lançou dois livros de poemas (*Música de Câmara*, 1907 e *Pomas, um tostão cada* 1927), uma peça (*Os Exilados* 1918), uma coletânea de contos (*Dublinenses*, 1914) e três romances (*Um Retrato do Artista quando*

³⁵ Oliver ST John Gogarty foi um médico e escritor dublinense contemporâneo de Joyce. Um de seus amigos de juventude, conhecido por sua verve debochada e maldosa. Joyce se inspirou em Gogarty para criar um dos personagens de *Ulisses*, Buck Mulligan.

³⁶ O pai de Joyce, John, que nem sabia que o filho estava envolvido com Nora, pois Joyce sabia que o preconceito do pai o perturbaria pelo fato dela não ter nenhum nome de família e por vir do oeste, quando soube que o filho viajara acompanhado de uma mulher cujo sobrenome era Barnacle disse: “Essa mulher nunca vai deixa-lo!”. Mal sabia ele que eles viveriam juntos para sempre. Barnacle, em inglês, quer dizer craca que gruda nos cascos de navio e em linguagem coloquial significa alguém chato, que não desgruda.

Jovem,1914, *Ulisses*,1922 e *Finnegans Wake*,1939), além dos vários artigos que publicou, todos compilados por seu biógrafo Richard Ellmann no volume “*The Critical Writings of James Joyce*” .³⁷ Teve dois filhos, George e Lúcia, que desde muito jovem demonstrou problemas mentais e chegou a ser tratada com Carl G. Jung³⁸. Casou-se com Nora apenas em 1931, por razões inventariais e faleceria em 1941, por um câncer no duodeno e quase totalmente cego.

No exílio trabalhou como professor universitário, professor particular, como bancário e importador de tecidos tweed, claro, sem nunca deixar de escrever. A história da concepção e publicação de cada um de seus livros já é uma novela. Das batalhas editoriais de *Dublinenses*, passando pelos sete anos de concepção de *Ulisses*, e sua morosa publicação graças ao perfeccionismo e às exigências do autor, e sua subsequente censura e perseguição mundo afora e os 17 anos de concepção de *Finnegans Wake*, toda ação joyceana é repleta de detalhes.

1.3. Joyce e Nietzsche

Uma primeira observação que se pode fazer de James Joyce e Friedrich Nietzsche é das mais óbvias: ambos revolucionaram e se tornaram um dos maiores representantes de suas respectivas áreas de produção no século XX, Joyce, a literatura e Nietzsche, a filosofia. E ainda carregam similaridades quanto ao motivo que causaram tanto rebuliço: o uso da linguagem. Assim como Joyce testou os limites da língua inglesa, e por que não dizer do uso da linguagem de forma geral em sua obra, Nietzsche se inscreve no panorama filosófico como o filósofo poeta, pois seu compósito emprega diferentes estilos, métrica e ritmo como um literato, algo um tanto distante do filósofo. Ele se destaca como o filósofo que mais trabalha a linguagem literária em suas premissas filosóficas.

Quanto à época em que Joyce conheceu a obra nietzschiana, há especulações divergentes: alguns estudiosos datam os anos em que o irlandês esteve em Trieste como sendo o ponto de encontro, pois em sua biblioteca pessoal triestense encontravam-se as obras “*O Nascimento da Tragédia*”, “*A Gaia Ciência*” e “*O Caso Wagner/Nietzsche contra Wagner*”,

³⁷ Sendo Joyce um dos autores mais complexos e estudados no mundo literário, algumas obras que não foram lançadas pelo autor ganharam lume postumamente dada sua consagração, como *Stephen Hero*, *Giacomo Joyce* e *Epifanias*.

³⁸ Lucia Joyce sofria de esquizofrenia. Joyce se negava a aceitar que a filha sofria dessa patologia e afirmava que os desenhos da filha e sua linguagem cheia de neologismos e justaposições de partículas de idiomas diferentes eram os mesmos traços que ele próprio tinha, sendo que Jung respondeu : “Sim, mas onde você nada, ela afoga.”

edições publicadas entre 1909 e 1911. Outros muitos autores e dados biográficos e mesmo textuais em sua obra corroboram que seu encontro com o filósofo teutônico se deu antes.

Segundo Richard Ellmann, Joyce ruminou muitos textos e livros do filósofo alemão antes de deixar a Irlanda, quando tinha seus vinte e poucos anos, alguma época em 1903. Como é sabido, a obra de Nietzsche circulava no cenário intelectual dublinense, sendo seu patrono, o medalhão W.B Yeats, e Ellmann diz que Joyce não apenas leu mas abraçou as ideias do alemão, “foi provavelmente em Nietzsche que Joyce se inspirou quando expôs a seus amigos um neo-paganismo que glorificava o egoísmo, a licenciosidade e denunciava a gratidão” (ELMANN, 1989, p. 185) Ele e Gogarty eram ávidos leitores de Nietzsche, tanto que, no primeiro capítulo de *Ulisses*, Buck Mulligan proclama a si mesmo e Stephen, os Super Homens.³⁹ Ainda segundo Ellmann, em 1904, numa carta em que Joyce pedia uma libra emprestada a George Roberts, ele assinou “James The Overman”, o Super Homem, uma vez que Overman é a forma inglesa para tal.

Em sua obra, “*My Brother’s Keeper*”, Stanislaus Joyce, irmão de Jim, e seu parente mais próximo, assinala que ao compor o personagem Mr. Duffy, do conto “Um Caso Doloroso” contido em *Dublinenses*, Jim “emprestou a Duffy alguns de seus próprios traços, como o interesse em Nietzsche e a tradução de Michael Kramer” com o intuito de elevar o nível intelectual do personagem.”(JOYCE, 2003, p. 160)

“Um Caso Doloroso” foi reescrito e finalizado em maio de 1905. No conto, Mr Duffy é um dublinense de meia idade que vive sozinho, tem uma certa aversão às pessoas comuns, e Joyce nos diz que sua casa é decorada da maneira que ele quer, o que nos servirá de mote aproximativo ao alemão. É um leitor e admirador de Nietzsche e tem em seus livros de cabeceiras as obras: “*Assim falou Zaratustra*” e “*A Gaia Ciência*”. Sendo um leitor de Nietzsche e ainda um ‘paralisado’⁴⁰ e um homem não pleno, característica dos dublinenses na obra homônima, Joyce parece ironizar o conceito de Zaratustra, fazendo de seu personagem uma caricatura subvertida do Super Homem. Analisaremos melhor essa presença nietzschiana neste conto e na obra “*Dublinenses*” mais adiante.

O irlandês e o alemão compartilham ainda outras similaridades. Como já esboçado acima, ambos nutriam um forte desdém pelos valores burgueses, pela moral e pela falsa moral, pela igreja e qualquer tipo de amordaçamento e convenção comportamental vigente.

³⁹ Por mais que *Ulisses* seja um lançamento de 1922, sua ação se passa em 1904, e carrega, pelo menos em termos, quando pensado na figura de Stephen Dédalus, relações com a vida do autor.

⁴⁰ Usamos o termo ‘paralisado’ com a mesma carga que Joyce emprega, é a paralisia geral, perante o mundo, a própria vontade individual e a negação da vida via a submissão à moral vigente.

Ambos cristãos renegados: Joyce foi educado junto aos jesuítas sendo sua mãe, foi uma católica fervorosa, e Nietzsche, filho de um pastor luterano. Nota-se que a iconoclastia presentifica-se na obra dos dois, em Nietzsche de forma beligerante, pois há uma guerra contra a religião, em Joyce, na forma de emancipação e libertação artística na figura de Stephen. Stephen não precisa de um deus, nem da igreja, nem de comungar-se, sua religião é a Arte.

Tanto Joyce como Nietzsche vêm na arte a grande promessa. Nietzsche diz que “Sem a arte a vida seria um erro” e Joyce era a “favor da prevalência da arte sobre toda atividade humana” (ELLMANN, 1989, p. 93). O artista tem um papel similar ao de um sacerdote ou de um arauto para ambos. Joyce ainda matinha uma visão de origem romântica, porém atual, do artista como *outsider*, e avesso à massa, como diz em seu ensaio “O Dia da Ralé” (1901): “Nenhum homem, disse o ‘nolano’⁴¹, pode ser amigo da verdade ou do bem a não ser que abomine a multidão; o artista embora possa se servir dela, toma bastante cuidado para isolar-se.” (JOYCE, 1959, p. 68)

Se para Nietzsche existe um projeto do “Super Homem”, o homem criador que constrói seu destino, que se contrapõe ao ‘rebanho’, termo tão caro a Nietzsche, para Joyce, a rejeição é pela ‘ralé’(rabble). Joyce entende por ralé todo espírito filisteu, o indivíduo que se ajoelha ante qualquer cruz ou consenso herdado.

A personagem de Stephen Dédalus no *Retrato do Artista quando Jovem*, em seu alegórico final, nos mostra traços nietzschianos, afinal, a negação de todos os valores convencionais como a igreja, o estado e mesmo a família (pois esta é uma das modeladoras da moral vigente) é um dos, se não o maior ponto do pensamento do alemão.

Não servirei àquilo em que não acredito mais, quer isso se chame minha família, minha terra natal ou minha igreja; e procurarei me expressar por uma certa forma de vida e arte tão livremente quanto possa e tão totalmente como possa, usando em minha defesa as únicas armas que me permito usar: silêncio, exílio e astúcia.(JOYCE, 2006, p. 259)

Neste enunciado, Stephen se posiciona indiferente em relação aos valores que o cercam. Em suas inscrições simbólicas, substituirá a família pelo silêncio, a Irlanda pelo exílio e a religião pela astúcia. O discurso nietzschiano, como vimos antes, é caracterizado pela total descrença na necessidade do amparo do homem na religião, e também, na

⁴¹ Referência a Giordano Bruno, filósofo e teólogo italiano, nascido em Nola, condenado à fogueira da inquisição por heresia. Bruno foi uma das grandes influências de Joyce, que em suas obras o citou e fez referências, principalmente em *Finnegans Wake*.

valorização do indivíduo que logra em romper com os ideais cristãos, e assim, consegue via a auto superação, respirar o ar das mais altas montanhas, como faz Zaratustra. Stephen, como o profeta, vai buscar na solidão sua percepção de si mesmo.

Neste mesmo viés, em *Ulisses*, no episódio Nestor, Stephen está conversando com Mr. Deasy, o diretor da escola em que leciona, e quando este pondera em relação à necessidade e importância da carga histórica na vida, Stephen diz : “A “história é um pesadelo do qual quero acordar.” (JOYCE, 2005, p. 39), ao que Mr. Deasy o responde “Toda a história da humanidade se move em direção a um grande alvo, a manifestação de Deus”. (JOYCE, 2005, p. 39). Essa história que Stephen enuncia, em uma articulação regional, é a história da Irlanda, que há centúrias foi banhada em sangue e tirania impostos pela colonização e pelo fervor religioso que incutiu no homem irlandês o amordaçamento da vontade e da sublimação, mas projetada a um quadro universal sob a lupa nietzschiana , é também a negação da vida, via culpa e ressentimento cristão que impede o homem de criar seus ‘novos’ valores, de construir seu destino sem os paradigmas modeladores que essa história fixa na humanidade.

A história para Nietzsche, e principalmente o excesso de história, é uma mordaca que cala e castra a humanidade, e pior: impede-a de criar homens ativos, Super Homens. A história vista como a “Grande Narrativa”, uma grande verdade, que instaurou estruturas míticas e modela perspectivamente as gerações e impede que os homens tenham alternativas para legitimarem suas existências sem os grilhões cristalizados há muito em edifícios conceituais ao longo da história. Esta tem de ser superada! Para Nietzsche, somente o Super Homem é capaz de sufocar a história.

Cabe aqui mencionar que podemos detectar a presença desta relação joyceana com este ente ‘não histórico’ nietzschiano, ou melhor, *extemporâneo*, sob vieses diferentes na obra do irlandês. Presença que veremos mais a frente nas figuras de Stephen Dedalus e Molly Bloom.

Um dos pontos nietzschianos que devem ter iluminado Joyce foi a inclinação à arte grega. Joyce via o neo-paganismo helênico insurgente como uma das formas de suplantar o ressentimento cristão irlandês e de balançar aquela cena patética (em sua opinião). Da mesma forma que Nietzsche recorre aos gregos para pontuar sua estética, e calar o racionalismo que, a partir de Sócrates, e depois Platão, perpetrou a metafísica, que tem como um de seus efeitos a moral cristã.⁴² Joyce aproveitou dessa reutilização dos mitos gregos e as deixou eternas em

⁴² Já em sua primeira obra, “*O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*” (1972), Nietzsche eleva a tragédia grega como a verdadeira forma de arte, que encena e encarna os verdadeiros instintos humanos calcados na relação dos impulsos *apolíneo* (da forma, luz e sobriedade) e *dionísio* (embriaguês, do instinto primitivo e

suas obras. O próprio nome de seu maior romance, *Ulisses*, é uma alusão e uma paródia à grande epopeia grega, a *Odisséia*, de Homero. Ulisses é a forma latinizada para Odisseus, o herói da *Odisséia*. Stephen Dedalus, o já mencionado alter ego de Joyce em sua obra, empresta seu nome do grego Dédalo, o pai de Ícaro, o artífice e artesão por excelência que construiu o labirinto de Creta e as asas para voar em sua fuga do mesmo. Esta é mais uma das marcas de Joyce, (re) significar mitos e motivos clássicos subvertendo-os à seu ímpeto irônico e universalista.

Num primeiro momento, quando Mulligan critica Stephen por ter-se negado a ajoelhar e rezar no leito de morte de sua mãe, ele diz “Eu sou hiperbóreo tanto quanto você. Mas pensar em sua mãe rogando no seu último suspiro que você ajoelhasse e rezasse por ela. E você recusou.” (JOYCE, 2005, p. 7). Neste capítulo onde Zaratustra e o “super homem” são invocados, detectamos semanticamente que Joyce está dialogando com o alemão. Temos aqui uma alusão a Nietzsche, pois o termo hiperbóreo remete ao filósofo que o utiliza para descrever o Super Homem. Em *O Anticristo*, uma sentença é iniciada com “Nós, os hiperbóreos...”, o que nos mostra, conhecendo Nietzsche, que se o filósofo se inclui no enunciado, inclusão ativada pelo pronome ‘nós’, quando usa a palavra Hiperbóreo, designa algo majestoso, acima do rebanho, algo como ‘nós os Super Homens’.

No mesmo capítulo, Mulligan ainda diz: “Minha décima segunda costela se foi. Eu sou o Super Homem. Kinch desdentado e eu, os super homens.” (JOYCE, 2005, p. 24) Essa alusão ao mito adâmico, um tanto blasfema se conecta com o que Nietzsche chama de algo livre da doença moral cristã. Ainda no fim de Telêmaco, Mulligan zomba: “Aquele que rouba dos pobres empresta ao Senhor. Assim Falou Zaratustra” (JOYCE, 2005, p. 25).

Joyce ainda citará Nietzsche ao longo de *Ulisses* e mesmo em *Finnegans Wake*. Zaratustra é citado mais uma vez no episódio “Bois do Sol”⁴³ e o autor articula o conceito do “Super Homem” e outras questões nietzschianas em camadas não tão palpáveis e mesmo parodiando-as em outras situações, como a interiorização da raiva de Bloom no episódio do ciclope, neste caso, um avesso à ideia do homem superior e o final afirmativo do SIM dionisíaco de Molly Bloom, uma ‘afirmatividade’ típica do projeto nietzschiano da afirmação

destruição). Sócrates teria sido o ‘culpado’ por ter inserido o racionalismo na cultura helênica, e sendo Platão seu discípulo, ao distinguir o mundo das idéias, o verdadeiro, do mundo sensível, o imperfeito e cópia daquele outro, criara a metafísica. O Cristianismo seria contaminado pela metafísica platônica postulando o além-mundo como um mundo melhor e sagrado em detrimento ao mundo ‘real’ em que vivemos. Este seria pra Nietzsche o início da negação da vida, do niilismo que marcou séculos e séculos da consciência ocidental com a moral do ressentimento característicos do ideário cristão.

⁴³ “Não existia amor, disse ele, do aquele de um homem entregar sua mulher ao seu amigo. Vai e faz o mesmo. Assim, ou com palavras nesse sentido, falou Zaratustra...” (JOYCE, 2005, p. 433).

da vida . Este “Super Homem” que, segundo o filósofo, é avesso ao ideal ascético, ao ressentimento e a qualquer tipo de moralidade social dominante. O Super homem é aquele que cria, que sempre se supera e está acima dos valores cristalizados, ele cria sobre estes valores, operando assim a “transvaloração de todos os valores.” Estas citações à Nietzsche já no primeiro capítulo do *Ulisses* servem para situar-nos, leitores, na atmosfera que os personagens estão inseridos, e seu nível intelectual. Notamos uma atmosfera nietzschiana de transformação e insubmissão ao *stablishment* tão caras à vanguarda moderna e o uso de motivos gregos como alegoria da revolta anticlerical joyceana.

Como o próprio título de nosso trabalho aponta, Zaratustra se faz presente em *Finnegans Wake* na corruptela Also Spucke Zerothruter, uma clara alusão à obra de Nietzsche na mais pura linguagem joyceana.

Nietzsche, embora tenha sido injustamente pintado no início do século como precursor das ideias nazistas, era na verdade um antinacionalista e totalmente contra o antissemitismo. Inclusive, estes foram alguns motivos que o levaram a se distanciar do antigo mestre, Richard Wagner. Na *Genealogia da Moral*, embora deixe claro que a pulsão que o mundo obtém com o triunfo do espírito hebreu sobre o helenismo no mundo ocidental é negativa, ele reconhece esse povo como uma força vitoriosa no painel ocidental. Joyce, que a esta altura já conhecia Nietzsche, e provavelmente já havia lido a *Genealogia da Moral*, escolheu construir seu maior personagem, seu Ulisses e grande herói, Leopold Bloom como um judeu. Bloom, como veremos adiante, carrega alguns traços que Nietzsche aponta como típicos do povo hebreu. Ainda assim, como o alemão, tem desprezo pelos nacionalistas, patriotas e antissemitas, dois dos grandes ‘patifes’ de *Ulisses* também o são: o Sr Deasy e o ‘cidadão’. Ambos tratam desta questão de ódio/pureza/identidade que eclodiria como guerra e desgraça em meados do século XX.

Não seria incomum que os autores modernos tivessem uma postura mais livre em relação à sexualidade, é o caso de Joyce com Molly Bloom. Assim como a filosofia de Nietzsche que é uma filosofia do ‘corpo’ em detrimento da alma, Molly é o corpo, a terra, a devoradora de homens como a própria terra, como geradora da vida e morada do homem. Molly não se culpa por seus desejos, suas fantasias e mesmo sua infidelidade. Mesmo sendo católica de formação, ela não reprime seus impulsos sexuais, o que vai ao encontro das premissas de Nietzsche em relação à sexualidade/prazer/repúdio à moral: ele diz que como os gregos o fizeram, o homem moderno deveria venerar o símbolo sexual com adoração, pois os mistérios da sexualidade além de conter todo o apetite das paixões é também o propiciador da

vida e que somente o cristianismo fundamentado no ressentimento tornou o sexo algo impuro, e ainda comenta que a igreja sempre tentou erradicar do homem a paixão (e a sexualidade por extensão), sendo que atacar as paixões pela raiz é atacar a vida pela raiz. Este trecho é encerrado com uma sentença típica do estilo nietzschiano: áspera, forte e polêmica- “a prática da igreja é hostil à vida...”

No texto “Mundo Suspenso no Vazio”, que saiu como introdução à obra *Exilados* - a única peça teatral que Joyce lançou- o tradutor e crítico Alípio Correio Neto comenta a dificuldade em afirmar a influência de Nietzsche no texto joyceano, pois, segundo o crítico, há poucas referências ao autor-filósofo nos registros de Joyce (o que nós discordamos) e, traça essa influência em ideias partilhada por ambos, principalmente a noção da arte salvadora, do papel do artista, e também a eleição do drama como a maior entre as expressões literárias. Joyce em seu ensaio “Drama e Vida” diz que o drama se ocupa das “leis imutáveis... em toda sua nudez e divina severidade” enquanto a literatura é definida por convenções ao passo das mudanças comuns ao tempo. E Nietzsche elenca a tragédia, a tragédia grega, um subgênero do drama, como a mais representativa forma artística que representa o conflito entre o princípio de individuação (apolíneo) e o Uno Primordial (dionisíaco).

Nietzsche e Joyce também apontam a necessidade da objetividade na arte em detrimento ao subjetivo e pessoal:

...só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a libertação das malhas do “eu” e o ‘emudecimento’ de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais poderemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística (NIETZSCHE, 2007, p. 40).

E lemos em Joyce no ensaio “Drama e Vida”: “o artista renuncia à sua própria personalidade como um mediador na verdade terrível diante do rosto velado de Deus” (ELLMANN, 1959, p. 42). A ideia das leis imutáveis de Joyce no drama em detrimento às expressões individuais vai de encontro ao que Nietzsche diz sobre a subjetividade no *Nascimento da Tragédia*, de que a subjetividade do artista é uma ilusão, uma vez que o “eu” do lírico soa a partir do abismo do ser.⁴⁴

⁴⁴ Neste ensaio de Joyce, “Drama e Vida”, podemos aproximá-lo, além de Nietzsche, de um conterrâneo seu, Oscar Wilde. No prefácio do *Retrato de Dorina Gray* Wilde escreve sobre a finalidade da arte, e seu afastamento da moral, do bem e da ética. Joyce vai mais longe ainda a dizer que a arte não tem nem a beleza como foco e diz:

Sobre a detecção da influência nietzschiana nos monólogos finais dos três romances de Joyce, além da afirmação e da brava postura de cada um dos personagens em relação a seu destino, que é o que iremos esclarecer melhor à frente, notamos que como Nietzsche, Joyce privilegia o presente, e nunca o passado. No Joyce dos romances nunca há um fim, mas sim aberturas para novos ciclos. Uma evidenciação da vitória do presente sobre os ossos do caminho histórico. Nas palavras de Kevin McCorry em *Exploring the Nietzschean Impulse in the presentism James Joyce*:

As narrativas de Joyce retratam a compreensão de que tempo e história travam uma batalha sem fim... Como o tempo e a história, a ficção de Joyce é fluida, um *continuum*. Não aponta um fim determinante. É especulativa antes de ser fixa; é móvel e aberta... Essas narrativas compreendem a impossibilidade da completude de uma coisa acabada (McCORRY, 2010, p. 1).

Seja em *Dublinenses*, *Um Retrato do Artista quando Jovem*, *Ulisses* e mesmo em *Finnegans Wake*, é possível fazer uma leitura nietzschiana, mesmo que por categorias analíticas diversas, em toda a prosa de Joyce. E se Nietzsche não figura como um dos grandes pilares influencias do irlandês em grande parte da fortuna crítica, nosso objetivo é identificar, comparar e colocar num plano coerente a forte presença da obra do filósofo nos textos do revolucionário prosador irlandês.⁴⁵

1.4. Friedrich Nietzsche – A (trans)valorização a marteladas

Há uma coisa, em mim, à qual chamo coragem; e ela, até agora, sempre matou em mim todo desânimo (...)
A coragem mata, também, a vertigem ante os abismos; e onde o homem não estaria ante abismos? O próprio ver – não é ver abismos?
A coragem é o melhor matador: a coragem mata, ainda, a compaixão. Mas a compaixão é o abismo mais profundo: quando mais fundo olha o homem dentro da vida, tanto mais fundo olha, também, dentro do sofrimento.
Mas a coragem é o melhor matador, a coragem que acomete; mata, ainda, a morte, porque diz: “Era *isso*, a vida? Pois muito bem! Outra vez!”

(Nietzsche)

“A Arte é arruinada pela insistência equivocada em suas tendências religiosas, morais, relativas à beleza e à idealização.” (ELLMANN, 1959, p.44).

⁴⁵ Há sim, estudiosos que pesquisam a relação entre Joyce e Nietzsche, como Benilde Montgomery, Gregory Castle e Andrew John Mitchell. Mas como estes pesquisadores recortam aspectos diferentes desse dialogismo, acreditamos que esse trabalho tem um objetivo singular em qualificar a conceituação filosófica de Nietzsche como grande fonte de leitura e apropriação para Joyce.

Friedrich Nietzsche dizia que filosofava com um martelo. O martelo pode ser um símbolo de destruição, de força, algo que derruba ídolos, deuses, a verdade. Ele também evoca o martelo com que se forja o aço da espada, que cria e mesmo o martelo que ao bater nas estátuas dos ídolos ressona um ruído perturbador. Este pensador, além de revolucionar a filosofia moderna com seu pensamento transgressor e poderoso, inovou e enriqueceu este campo do saber ao filosofar com requintes artísticos usando o aforismo, a canção e o poema. O filósofo, de formação filológica, era um grande admirador dos clássicos gregos, de Goethe, Dostoiévski e ainda, um profundo conhecedor de música⁴⁶.

Entre os filósofos, Nietzsche é o que mais se aproxima de um poeta, seja pelo tratamento de sua escrita ou pela musicalidade de alguns de seus textos. Esta riqueza textual e estilística é inclusive motivo para alguns críticos o tratarem como um literato ou poeta, e não um filósofo realmente. Como anota Scarlett Marton, Nietzsche usa recursos lingüísticos diferentes e uma estilística peculiar para quase todas suas obras em separado, se tornando então uma exceção na escrita filosófica assim:

No *Nascimento da tragédia* e na *Genealogia da moral*, ele opta pelo discurso contínuo; nas *Considerações extemporâneas*, escolhe o tom polêmico; no *Ecce homo*, assume a forma autobiográfica; nos *Ditirambos de Dioniso*, adota o recurso poético; em outros textos, apresenta máximas vigorosas e veementes; e na maior parte de sua obra talvez, privilegia o aforismo como modo de expressão. (MARTON, 1997, p. 8)

De seus textos *Assim falou Zaratustra* é o que mais se aproxima de um canto. Com tom bíblico e figurativo, “o leitor é atraído por uma sucessão de parábolas que evidenciam o talento estilístico do autor”. A obra de Nietzsche é uma narrativa que conta os infortúnios, aventuras e aprendizado/iluminação do personagem, o que o aproximaria de um “romance de formação”, como *David Copperfield*, de Dickens, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe e, em nosso caso, *Um Retrato do Artista como Jovem*⁴⁷. Formalmente,

⁴⁶ Este é outro paralelo com Joyce, a admiração suprema pela música. Segundo biógrafos como Ellmann, Joyce, que era um tenor frustrado, primava pela musicalidade de seus textos e aludiu e referenciou várias canções tradicionais (a maioria irlandesa, mas também inglesas), hinos, e mesmo óperas em sua obra, algumas parodiando ou detratando. Só como exemplo, *Finnegans Wake*, além de ter como homônimo uma canção tradicional, foi escrito, segundo o próprio autor, para ser recitado e não apenas lido. A riqueza fonética e musical do livro que o tornavam tão especial a Joyce.

⁴⁷ Sabemos das implicações em categorizar uma obra como ‘romance de formação’, esse importante gênero da teoria romanesca. Segundo Cristina Bailey, *Bildungsroman* “significa ‘romance de aprendizado’; este aprendizado refere-se ao processo de formação psicológica, espiritual e social da personagem central da obra, geralmente narrado a partir de sua infância até o início da idade madura, quando a personagem se encontraria ‘formada’, tendo terminado seu aprendizado de vida. *Um Retrato do Artista quando Jovem* se encaixa melhor

podemos dizer que a linguagem é um pastiche da linguagem bíblica, o que confere à obra uma aura satírica em torno de uma ‘nova escritura sagrada’ que é repleta de metáforas e alusões paródicas ao Novo Testamento e aos dramas musicais Wagnerianos. Nietzsche “agencia conteúdo filosófico com forma literária de forma indissociáveis”.⁴⁸

A obra de Nietzsche compreende os livros lançados em vida - *O Nascimento da Tragédia, Humano demais Humano, Aurora, A Gaia Ciência, Assim falou Zaratustra, Além do Bem e do Mal, Genealogia da Moral, Crepúsculo dos Ídolos, O Anticristo e Ecce Homo*- além de outros trabalhos reunidos e lançados postumamente ou após seu ‘colapso mental’ como *Vontade de Potência, O Livro do Filósofo*, que contém um dos mais estudados e importantes textos do filósofo chamado *Sobre a Verdade e Mentira no sentido Extra-Moral; Nietzsche contra Wagner, e O caso Wagner*; além de alguns artigos lançados sob o título *Considerações Extemporâneas*, onde encontramos o escrito *Da utilidade e desvantagem da História para a Vida*.

Mesmo tendo legado esta vasta obra à humanidade e tendo ‘digressado’ sobre questões e horizontes vários, Nietzsche trouxe a lume alguns conceitos que se immortalizaram na cultura ocidental como os impulsos apolíneo e dionisíaco, a “Vontade de Potência”, o “Eterno Retorno”, e o “Super Homem”. Acreditamos, no entanto, que o Super Homem é o grande projeto Nietzscheano, pois quase todo *corpus* crítico do filósofo - leia-se, a moral, a metafísica e o cristianismo- podem ser suplantados pelo “Super Homem” em uma verdadeira “transvaloração de todos os valores” e ademais, apenas o Super Homem é capaz de ‘operar’ as categorias do “Eterno Retorno” e da “Vontade de Potência”.

No *Nascimento da Tragédia* (1872), sua primeira obra, um tratado de estética inspirado pela música de Wagner e pela filosofia de Schopenhauer, o filósofo distingue os dois impulsos contrários complementares necessários para a criação artística e, por extensão, à vida - os impulsos *apolíneo* e *dionisíaco*. Dionísio e Apolo simbolizam duas forças vitais antagônicas ou os dois princípios artísticos: um racional, moral e idealista; o outro, irracional, amoral e realista. Dionísio é o deus do impulso vital primordial, o deus da música, enquanto Apolo é a claridade, a plasticidade, aquele impõe forma ao caos da natureza. Enquanto Apolo traz a lucidez, Dionísio é a embriaguês.

no subgênero *Künstlerroman*, que seria o romance de formação do artista, ou alguém que desenvolve alguma atividade artística.

⁴⁸ Nietzsche usa muito do recurso da paródia, seja na (re) utilização do personagem Zaratustra, seja no título de *Crepúsculo dos ídolos* onde dialoga com a obra de Wagner, o *Crepúsculo dos Deuses*,

Para compreender o ponto culminante do pensamento nietzscheano que é a operação da “transvaloração de todos os valores”, devemos nos ambientar ao terreno onde o filósofo plantou e cultivou seus pensamentos. Transvalorar pode ser pensado como tornar móvel, fluido, e não estático, porém, ao contrário disso, os juízos e avaliações que o homem produziu tanto na era moderna quanto na clássica são fixos, cristalizações, sustentados na crença na identidade, na essência e na verdade. Nietzsche entende que estes edifícios conceituais são produtos da ficção que sustentam que exista algo imutável, idêntico a si, em essência, único, que vem a ser o *ser*, a verdade. Para o filósofo, essa crença é efeito da vontade metafísica de duração do homem. Segundo Viviane Mosé, “essa vontade de duração insurgirá como tensão negativa quando deparar com a mudança, própria da vida e do tempo”. Se com o tempo as ‘coisas’ mudam, os seres mudam e a vida também, como algum juízo ou mesmo um conceito pode ser determinante, acabado e fixo? Como podem existir determinações, verdades absolutas? Estes valores cristalizados, estas verdades arbitrárias criadas há tempos e ainda modeladoras da história, significam para Nietzsche um sintoma metafísico que assombra a civilização: a substituição da vida pela ideia. Transvalorar seria tornar móvel este pensar da negação do corpo, do mundo, da vida como agora e como única, por fim a este platonismo que sedimentou o cristianismo e incutiu na cultura ocidental a ideia do servilismo e do ressentimento. Seria fazer da vida do indivíduo um exercício único e criativo, a verdadeira maneira de tornar-se a si mesmo.

Um de seus primeiros textos a demonstrar já uma denúncia à decadência da sociedade moderna é a segunda de suas *Considerações Extemporâneas*⁴⁹ (1874), “*Da utilidade e desvantagem da história para a vida*”, trabalho o qual Nietzsche levanta os problemas trazidos pelo que chama de ‘doença histórica’. A doença histórica seria um definhamento que se manifesta em uma civilização que, pelo excesso de conhecimentos e estudos sobre o passado, perde toda a capacidade criativa.

Segundo um grande estudioso da obra de Nietzsche, o italiano Gianni Vattimo “A extrema consciência histórica, de fato, mata no homem a vontade de criar algo novo, provocando-lhe uma espécie de **paralisia** (grifo nosso) que nasce da perda absoluta da confiança em si mesmo e na própria obra” (VATTIMO, 2010, p.14). A ordem aqui é ‘fazer história’, a capacidade de se elevar, se colocar acima do processo, decidindo e acreditando na própria decisão, não reproduzindo mecanicamente o que nos legaram. Nietzsche vai contra os

⁴⁹ No próprio título, Nietzsche já pontua seu propósito com o termo ‘extemporâneo’ que determina algo que não se encaixa no tempo linear, está fora do tempo. Justamente pra se marcar como alguém que não sofre dessa doença histórica.

idealistas e pensadores que sustentavam que o homem está imerso em um fluxo de passado e futuro, e que é uma etapa de um processo encaminhado para um fim que transcende o indivíduo. Ele diz que isso não passa de uma tentativa de encontrar significado na realidade das coisas, e frisa que, “o único significado possível é aquele que o homem se atribui com sua criatividade.” A ‘criação’, o ato de criar, no sentido de insurgir com algo novo, é algo de suma importância no pensamento nietzschiano que preconiza a sublimação daquele que é capaz de criar, pois aquele que cria, que concebe, está fora da marcha do rebanho.

A “doença histórica” leva o homem a se ver perfeitamente inserido num processo universal como expressão de seu tempo, justificado no horizonte geral e constituído pelas condições que seu habitat legam para ele, o que para Nietzsche seria um grande ‘pecado’ pois a vida para ele é o contrário: criatividade, novidade e transformação. “A verdadeira história é a história dessas novidades, a história dos homens superiores que souberam criar e justificar-se por si sós”. Essa criatividade dos indivíduos floresce em uma atmosfera não histórica, no esquecimento do devir. A arte aparece como uma força eternizante, que coloca o homem acima da história e do tempo, o “sinônimo da criatividade na vida, que se opõe ao reflexo mecânico do passado ou do mundo natural”. O termo ‘arte’ aqui não deve ser entendido apenas como fazer artístico, ou algo relacionado às Belas Artes, mas também como a antiga acepção da palavra requeria: um meio termo entre a ciência e a técnica, que por meio da experiência e da ousadia consegue alternativas inovadoras diante dos obstáculos de um caminho.

Contidas no trajeto histórico da humanidade, por conseguinte, elementos constitutivos da doença histórica, a moral e a igreja são duas outras forças modeladoras que reprimem e impedem o homem de realizar-se como indivíduo e de experimentar a verdadeira vida. Nietzsche em sua dissertação da *Genealogia da Moral*, “Bem e Mal”-“Bom e Mau”, diz que o homem só experimentou a maldade quando feito sacerdote, pois este é hostil aos sentidos e ainda, desprovido de poder- “os inimigos mais malignos”. Esta classe sacerdotal é definida pela impotência e, como não cultivavam as virtudes do corpo como a classe guerreira, inventaram o ‘espírito’ para poder ultrajar e amaldiçoar tudo que vinha do impulso e do instinto. Sendo estas duas classes rivais, duas morais diferentes são criadas: a moral dos senhores e a dos escravos, e uma vez que esta casta sacerdotal mobiliza os escravos e os enfermos, estes se viram contra os senhores guerreiros. “É essa impotência que faz crescer neles um ódio monstruoso, inquietante, até torná-lo supremamente espiritual e supremamente venenoso.” (NIETZSCHE, 2009, p. 36). Ele afirma que os juízos de ‘Bom’ e ‘Mau’ foram

subvertidos; que os fracos de espírito tornaram-se os bons e os fortes tornaram-se os maus, os tiranos, sendo que isso não passa de uma deturpação conceitual, uma inversão datada de muito tempo.

Neste mesmo texto Nietzsche diz que a ‘moral dos escravos’, dos homens de ressentimento se sustenta em uma vingança imaginária contra os homens ativos e aristocráticos. Essa vingança imaginária teve seu início com os judeus que, sendo um “povo de sacerdotes, não soube tomar satisfação de seus inimigos e dominadores senão por uma radical inversão dos valores morais, isto é, por meio de uma vingança supremamente espiritual” (NIETZSCHE, 2009, p. 36), uma reviravolta que inverteu o campo axiológico (bom = nobre = poderoso = belo = feliz = amado por deus) para a premissa que só os miseráveis são bons, os pobres, os impotentes, os enfermos, os abandonados por deus nesta terra- enquanto os nobres e poderosos são sempre os maus, os condenáveis, os impiedosos e malditos. O Cristianismo, herdeiro do platonismo metafísico, infestou o ocidente com seus ideais de redenção à vida, da culpa, do pecado original e da crença no além- mundo em detrimento a este onde o fiel deve se curvar ante as adversidades e negar seus instintos primários como o desejo sexual, a negação do corpo e por extensão da vida. Nietzsche ainda é um dos grandes detratores da igreja cristã.

A “Vontade de Potência” segundo Nietzsche é o antídoto para transcender essa negação dos instintos primários da vida, a força criativa capaz de criar e transformar e ainda, a bravura necessária para pisar sobre os edifícios conceituais da moral e da igreja.

A Vontade de Potência é a afirmação máxima perante a vida, é um sempre dizer sim, é um querer transbordar, seu mote é a superação, o sempre superar-se, é uma doutrina de afirmação de si mesmo perante a vida e também da vida perante a ideia e a ‘doença histórica’, “Eu, Zaratustra, o afirmador da vida, o afirmador da dor, o afirmador do círculo, chamo-te a ti...” (NIETZSCHE, 1999, p. 165). A vida é identificada como força, impulso criador, energia e princípio dinâmico de unidade de todas as funções orgânicas fundamentais, uma força que tem em si mesma o ponto de aplicação, ou seja, viver é mais viver, viver é continuar a viver, viver é mais do que viver de alguma maneira, e a vontade é essa pura afirmação de si.

Apenas um homem extemporâneo, que ame a vida mesmo com suas sendas e adversidades é capaz de operar essa Vontade de Potência e suplantando os edifícios morais e toda a doença histórica que acomete o rebanho, este é o “Super Homem”. O Super Homem é a superação do dualismo “bem x mal”, a superação da “moral do escravo”, a superação do asceticismo — representaria o fim da negação da vida e o começo da reafirmação desta

através de seus impulsos primordiais e instintos básicos. O Super Homem aceita a vida como ela é: incerta, conflituosa e sem ilusões. Porém, não podemos confundir este aceitar a vida e seus dissabores e fatalidades com um ato de conformidade e omissão, pois assim não trataria de um ser elevado que estaria além-do-homem. Ele aceita as forças cósmicas incertas e contraditórias que os outros negam e temem, dizendo sim a vida. Ele tem a força e coragem necessárias para criar suas soluções e se posicionar como bem queira frente a suas adversidades. Seu impulso é o dionisíaco. Ele está acima das convenções morais e é seu próprio deus, é a força, é o que se supera e triunfa, um indivíduo forte que cria suas próprias leis e não segue as do rebanho. Como diz Zaratustra “Aquilo que chamastes mundo, deveis primeiro criá-lo para vós”. O Super Homem institui com o mundo uma relação que não é o simples reconhecimento da realidade como ela é, e sim uma recriação do próprio mundo. Observamos aqui como existe uma rede intrínseca nestes pensamentos nietzscheanos que analisamos até agora: doença histórica-transvaloração- vontade de potência-super-homem.

Outro termo/conceito que nos interesse e se coloca como parte integrante dessa cadeia conceitual nietzscheana é o de “Amor Fati”, que o próprio Nietzsche na *Gaia Ciência* (aforismo 276) define como:

Amor fati: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar*! E, em uma palavra, portanto: não quero, a partir de hoje, ser outra coisa senão alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2004, p.143).

A afirmação da vida do Super Homem se veste desse Amor Fati, que é uma das condições necessárias para a transvaloração, que se coloca também como uma das máximas do pensamento do filósofo alemão que em *Ecce Hommo* define o conceito assim:

Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda a eternidade. Não apenas suportar o necessário, menos ainda ocultá-lo (...) mas *amá-lo*. (NIETZSCHE, 2000, p.66).

Entendemos que essa afirmação dionisíaca do dizer sim à totalidade, mesmo ao sofrimento é a forma suprema de afirmação. Pois na vida, o crescer, a conquista implica dor sofrimento, logo afirmar a vida é afirmar o sofrimento inerente que esta carrega consigo. A dor é declarada santa: “as dores da parturiente santificam a dor em geral-todo vir a ser e crescer, tudo o que garante futuro condiciona a dor”. E ainda diz, também em seu *Crepúsculo*

dos *Ídolos* “Para que haja o eterno prazer de criar, para que a vontade de vida afirme eternamente a si mesma, é preciso também que haja eternamente o ‘tormento da parturiente’”.

De todas essas ideias e teias conceituais, talvez possamos dizer que o projeto nietzscheano atinja seu ápice com a doutrina do “Eterno Retorno”. Este pensamento, tido pelo próprio filósofo como o ‘mais pesado dos pesos’ foi-lhe revelado numa caminhada por Sils-Maria em 1881 e, tornou a figurar em sua obra em diversos momentos, seja na *Gaia Ciência*, em *Para além do Bem e do Mal*, *Assim falou Zaratustra* e outros escritos póstumos como a *Vontade de Potência*.

Muito já se escreveu sobre o *Eterno Retorno*: Heidegger, Deleuze, Klossowski entre outros e, mesmo o próprio Nietzsche, num dado momento mostra-se receoso com sua própria ideia e diz que este é um pensamento “que não deve ser dito”.⁵⁰

Não foi Nietzsche quem criou o conceito. Esta ideia já era discutida por pensadores antigos, como Heráclito de Éfeso⁵¹, alcunhado ‘pai da dialética’, e depois pelos filósofos estoicos. Mas é com Nietzsche que este pensamento ganha um vulto grandioso e com ares afirmativos, o que nos interessa, o dizer-SIM.

Em um momento, num fragmento póstumo, escrito em 1881, o filósofo diz que se o universo tivesse um objetivo, já o teria alcançado, pois a medida de força total possível, por mais que “praticamente imensurável”, é finita. As situações, alterações, combinações e desenvolvimento dessa força também o são. Já o tempo, que é onde o todo exerce sua força, é infinito. Logo, “é necessário que todos os desenvolvimentos possíveis já tenham estado aí (...) Se um equilíbrio de força tivesse sido alcançado alguma vez, duraria ainda: portanto, nunca ocorreu”. Um número de possibilidades finitas em um decurso infinito há de se repetir. Está é uma definição do *Eterno Retorno*.

Na *Gaia Ciência*, aforismo 341, intitulado *O mais pesado dos pesos*, temos outra abordagem do Eterno Retorno, esta ligada à vontade afirmativa da vida, ao homem e seu arbítrio diante de seu fado :

⁵⁰ Zaratustra, nas primeiras partes da obra sente medo e repulsa pelo pensamento do Eterno Retorno, pois ele implicaria o retorno mesmo do ‘homem pequeno’, do anão e de toda a doença e baixeza. Ele diz: Demasiado pequeno, o maior! – era este o fastio que eu sentia do homem. E eterno retorno também do menor! – era este o fastio que eu sentia de toda a existência!

⁵¹ Heráclito, um dos maiores pensadores da antiguidade, foi um filósofo pré-socrático, que tinha como premissa que ‘tudo flui’, “tudo se transforma” exceto o próprio movimento. O *devir*, que é a mudança fatal que acontece em todas as esferas é uma alternância de contrários: coisas quentes esfriam, coisas úmidas secam, logo, tudo acontece na mudança, na guerra desses opostos, não em uma das alternativas. Neste mesmo nível ele ainda considera que harmoniosamente os opostos se coincidem como um início e fim num círculo, ou a subida e a descida num mesmo caminho. “Tudo flui como um rio” é a máxima de Heráclito.

E se, durante o dia ou à noite, um demônio te seguisse à mais solitária de tuas solidões e te dissesse: - Esta vida, tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário! - É preciso que cada dor e cada alegria, cada pensamento e cada suspiro, todo o infinitamente grande e infinitamente pequeno da tua vida te aconteça novamente, tudo na mesma sequência e mesma ordem - esta aranha e esta lua entre o arvoredo e também este instante e eu mesmo; a eterna ampulheta da existência será invertida sem detença e tu com ela, poeira das poeiras! Não te lançarás à terra rangendo os dentes e amaldiçoando o demônio que assim te tivesse falado? Ou então terás vivido um instante prodigioso em que lhe responderias: "És um deus e jamais ouvi coisa mais divina". Se este pensamento tomasse força sobre ti, tal qual tu és, ele te transformaria talvez, mas talvez te destruísse também; a questão: "queres ainda e uma quantidade inumerável de vezes", esta questão, em tudo e por tudo, pesaria todas as tuas acções com peso formidando! Ou então quanto te seria necessário amar a vida e a ti mesmo para não desejar outra coisa além dessa suprema e eterna confirmação? (NIETZSCHE, 1999, p. 193).

Aqui, Nietzsche utiliza uma imagem convencional, a 'eterna ampulheta da existência' que será novamente girada, e instaura neste aforismo a ideia de como o homem deve ser um afirmador da vida, fazendo de sua existência uma sagração ao presente em busca de um futuro elogioso que se repetirá para toda a eternidade. Este homem não foge à vida como um pessimista, mas como "alegres convivas de um banquete que desejam suas taças novamente cheias, dirão à vida : uma vez mais".

Em *Além do Bem e do Mal*, detratando o pessimismo e falando do eterno retorno ele diz:

...do homem que não somente aprendeu a se contentar com aquilo que foi e com aquilo que é, mas que quer que o mesmo estado de coisas continue, tal como foi e tal como é, e isto por toda a eternidade, incessantemente gritando "bis" [da capo], não somente para si, mas para a peça inteira, para todo o espetáculo, e não somente para um espetáculo como esse, mas no fundo para aquele que precisa desse espetáculo, pois que tem sempre necessidade de si mesmo e que se torna necessário. - Como? Não seria isto - circulus vitiosus deus? (NIETZSCHE, 1999, p.315).

Neste último texto, o filósofo utiliza como signo o círculo, que não tem início nem fim, é eterno, e por isso fluido, um continuum. O anão em *Assim falou Zaratustra* diz ao profeta "Tudo que é reto mente (...) Toda verdade é curva, o próprio tempo é um círculo". Essa circularidade é capital para a simbologia cósmica do *Finnegans Wake* de Joyce.

Em *Assim Falou Zaratustra*, o personagem apresenta o Eterno Retorno como seu principal ensinamento. Na verdade, a missão de Zaratustra é anunciar o Eterno Retorno. No episódio *O Convalescente*, quando o profeta após ter adormecido e sofrido uma crise angustiante, em jejum e desespero, ele se anuncia o "afirmador do círculo" para os animais e

estes, a quem ‘prega’, dizem que para entender o que Zaratustra diz é preciso uma nova lira. Estes dizem:

Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente...Tudo morre, tudo torna a ser; correm eternamente as estações da existência....A todos os momentos a existência principia; em torno de cada aqui, gira a bola acolá. O centro está em toda a parte. Curva é a senda da Eternidade. (NIETZSCHE, 1999, p.169-170).

nós sabemos o que ensinas: que todas as coisas tornam eternamente e nós com elas; que nós temos já existido uma infinidade de vezes, e todas as coisas conosco.Ensinas que há um grande ano do acontecer (do sobre-vir), um ano monstruoso que, à semelhança de um relógio de areia, tem sempre que se voltar novamente para correr e se esvaziar outra vez. (NIETZSCHE, 1999, p.169-170).

Agora, diz a voz do profeta do Super Homem, no mesmo trecho, *O Convalescente*: “eternamente retornarei para esta mesma e idêntica vida, nas coisas maiores como nas menores, para que eu volte a ensinar o eterno retorno de todas as coisas”.

Ainda em Zaratustra, no episódio O Canto Ébrio, temos uma outra colocação que encerra as ideias de Amor Fati e Eterno Retorno:

“Dissestes alguma vez “sim” a uma alegria? Ó! meu amigos! Então dissestes também “sim” a *todas* as dores! Todas as coisas estão encadeadas, forçadas; se algum dia quisestes que uma vez se repetisse, se algum dia dissestes: “Agradas-me, felicidade!”Então quisestes que *tudo* tornasse.(...)Tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, forçado: assim *amastes* o mundo;vós outros, os eternos, amai-lo eternamente e sempre, e dizeis também à dor: “Passa, mas torna! Porque toda a alegria quer eternidade!” (NIETZSCHE, 1999.p, 249).

Para finalizar as citações do filósofo, em um escrito póstumo, lançado na *Vontade de Potência*, ele escreve, no aforismo 1067, O Eterno criar-se e destruir-se:

“E sabeis sequer o que é para mim o "mundo"? Devo mostrá-lo a vós em meu espelho? Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim; uma firme, brônzea grandeza de força, que não se torna maior, nem menor, que não se consome, mas apenas se transmuda, inalteravelmente grande em seu todo; uma economia sem despesas e perdas, mas também sem acréscimo, ou rendimentos, cercada de "nada" como de seu limite, nada de evanescente, de desperdiçado; nada de infinitamente extenso, mas como força determinada posta em um determinado espaço, e não em um espaço que em alguma parte estivesse "vazio", mas antes como força por toda parte; como jogo de forças e ondas de força, ao mesmo tempo um e múltiplo, aqui acumulando-se e ao mesmo tempo ali minguando; um mar de forças

tempestuando e ondulando em *si* próprias, eternamente mudando, eternamente recorrentes; com descomunais anos de retorno, com uma vazante e enchente de suas configurações, partindo das mais simples às mais múltiplas, do mais quieto, mais rígido, mais frio, ao mais ardente, mais selvagem, mais contraditório consigo mesmo; e depois outra vez voltando da plenitude ao simples, do jogo de contradições de volta ao prazer da consonância, afirmando ainda a *si* próprio, nessa igualdade de suas trilhas e anos; abençoando a *si* próprio como Aquilo que eternamente tem de retornar, como um vir-a-ser que não conhece nenhuma saciedade, nenhum fastio, nenhum cansaço -: esse meu *mundo dionisíaco* do eternamente-criar-a-si-próprio, do eternamente-destruir-a-si-próprio, esse mundo secreto da dupla volúpia, esse meu "para além de bem e mal", sem alvo, se na felicidade do círculo não está um alvo, sem vontade, se um anel não tem boa vontade consigo mesmo -, quereis *um nome* para esse mundo? Uma solução para todos os seus enigmas? Uma *luz* também para vós, vós, os mais escondidos, os mais fortes, os mais intrépidos, os mais da meia-noite? - *Esse mundo é a vontade de potência - e nada além disso!* E também vós próprios sois essa vontade de potência - e nada além *disso!*" (NIETZSCHE, 1999.p, 449-450)

Como já apontado, o Eterno Retorno é o pensamento crucial de Friedrich Nietzsche, e é por trás deste conceito que grande parte do projeto nietzschiano se estrutura. Heidegger o pintou como um retorno de Nietzsche ao que ele sempre combateu, a metafísica; Deleuze propõe uma abordagem seletiva do retorno: só o que é positivo retorna, o negativo é negado pelo próprio princípio do eterno retorno e, Klossowski, aponta que o ‘circulus vitiosus deus’, o deus do círculo vicioso, signo do Eterno Retorno, abraça uma nova maneira de pensar, um pensamento móvel, sem início nem fim, que é a própria transvaloração, uma vez que o deus do círculo suplanta o deus das identidades fixas, do eu e da essência. Estas são algumas das muitas discussões já levantadas sobre o ‘mais pesado dos pesos’ de Nietzsche, o qual abordaremos neste trabalho.

Sempre a favor da autenticidade em detrimento à tradição que torna a mentira em verdade e derrubar ídolos com o ‘martelo’, Nietzsche propõe a tranvaloração ao homem anêmico. Talvez possamos dizer que a expressão máxima da filosofia nietzscheana se encontra no aforismo *A escola bélica da vida*- “O que não me mata me fortalece”, pois preconiza o tipo de homem saudável física e espiritualmente que faz do combate, da dificuldade e do imprevisto, sua expressão de potencialidade e marca de sua superação.

1.5. Entretexo - A Dublin de Joyce

Comum a toda produção joyceana, é o cenário onde a ação se desenrola, o lócus que o artista abandonara, de onde emigrou e que, mesmo assim, sempre escreveu sobre: Dublin. Em

Joyce temos uma radiografia da capital irlandesa. Nunca uma cidade foi tão topograficamente representada e presentificada pelos seus habitantes, modos e peculiaridades por autor algum. Em Joyce, o espaço é personagem, Dublin é uma personagem importante, e uma força ativa, dinâmica. Em carta a seu irmão, Stanislaus, datada de setembro de 1905, escreveu: “Quando você se lembra que Dublin tem sido uma capital por séculos, que é a segunda cidade do império britânico, que é quase três vezes maior que Veneza é estranho que nenhum artista tenha-a dado ao mundo.”

Realmente o fez, a primeira seleção de contos, *Dublinenses*, fazia um retrato realista e negativo da capital, denunciando suas falhas, seus estabelecimentos, seu uso do idioma herdado do colonizador inglês e principalmente, o clima repressor, frustrante e paralisado da cidade; em *Ulisses*, ao retratar as perambulações e idas e vindas dos personagens, usando mapas da cidade e mesmo trechos de jornais que ativam a memória de Dublin, Joyce fornece detalhes mesmo de esquinas da ‘pólis’ irlandesa, é esta Dublin de *Ulisses* que o mundo celebra nos Bloomsdays realizados anualmente em todo o planeta, com seus vícios, emoções, traquinices e esperanças e, com *Finnegans Wake*, o autor, após ter inserido sua capital no mapa do mundo com *Ulisses*, aloca o mapa do mundo em Dublin, uma vez que como tudo na obra tem um caráter arquetípico e de contenção. Todos e tudo são um mesmo num tempo outro.

Joyce diria mais tarde que com *Ulisses* um de seus intentos era que caso a cidade fosse destruída, pudesse ser reconstruída a partir de sua obra. Mesmo quando morava no continente, o autor pedia a seus familiares que lhe escrevessem contado as novas construções de Dublin, o que acontecia com as pessoas, com os estabelecimentos etc.

Essa cidade, chamada ‘poço negro’, do gaélico ‘Dubh Linn’, construída em uma ilha celta por invasores vikings, tomada por normandos, então dominada e subjugada por ingleses é um amálgama de beleza, pobreza, perspicácia, fé e vício, e seja pela Martelo Tower, Eccles Street nº 7, ou o transformador e mutante rio Liffey,⁵² uma vez lidas algumas páginas de Joyce, o leitor é convidado e empurrado a adentrar à amada e odiada Dublin, imortalizada por seu filho mais rebelde.

⁵² A Martelo Tower é onde se passa o primeiro episódio de *Ulisses*, Eccles Street nº7 a residência dos Blooms e o Rio Liffey, que corta Dublin, além de ser um personagem importante e capital em *Finnegans Wake*, tanto por seu aspecto fluido e corrente, é uma das metamorfoses de Anna Livia Plurabelle.

2.0 ECOS, CADA QUAL EM SEU CADA ONDE

2.1 Dublinenses - A crítica nietzschiana como suporte composicional da paralisia

Dublinenses é uma coletânea de 15 histórias, escritas entre 1904 e 1914⁵³. Esta é a primeira obra em prosa de Joyce, que antes havia escrito apenas poemas, ensaios e havia iniciado um romance auto-biográfico “Stephen Hero⁵⁴”, que foi logo abandonado.

O livro começou a ser escrito como uma série de 10 contos a serem publicados no jornal *The Irish Homestead*, em 1904, todavia, apenas três contos foram publicados – “As irmãs”, “Após a Corrida” e “Eveline”, devido à recepção do material pelos leitores. Nesta época de Renascimento Celta, do florescimento romântico e mítico de uma Irlanda mágica e próspera, o trato que Joyce deu a seu país nestes contos não satisfez os leitores. Estes, que além do *frisson* propulsionado pelo forte nacionalismo irlandês à época, não estavam preparados para o livro: “o gosto era pelo didatismo, as prosaicas lições morais de uma ficção menos naturalista” como marca Anthony Burgess.

Mesmo o editor reconhecendo o talento e o prenúncio de técnicas modernas no texto do autor, os problemas para a publicação da compilação eram muitos: a abordagem de temas tabus para a censura vitoriana⁵⁵ como profanação, perversão sexual e prostituição; a ousadia em comprometer pessoas vivas e estabelecimentos reais citando seus nomes e a intransigência do autor em retratar as mais sujas e estranhas características de seu povo. Nestas peças, padres morrem, os personagens mais respeitáveis escondem taras, são geralmente bêbados, ignorantes, dissolutos, covardes e de fácil coerção.

Em *Dublinenses*, Joyce desvia o enfoque de si próprio e aborda suas raízes sociais e culturais, ocupa-se das causas de sua rebeldia e não com os efeitos desta. Denuncia a moral de fachada de seus concidadãos, o desinteresse pelos valores mais elevados (como a arte) e sua estreiteza mental e provincianismo. Joyce disse ter escrito “um capítulo da história moral” de seu país e retrata os habitantes da capital irlandesa, os dublinenses, como inválidos, impotentes, destituídos de coragem e dominados pela ideia de paralisia. Paralisia, esta,

⁵³ O livro enfrentou uma série de problemas editoriais para ser lançado, o que causou grande aborrecimento em Joyce e foi um dos motivos que o incitaram a abandonar seu país.

⁵⁴ Obra que Joyce tentou escrever sobre si mesmo sob o nome de Stephen Dedalus pela primeira vez. A obra tratava do artista em desenvolvimento e era dividida em muitas partes, porém por insatisfação do próprio autor foi rejeitada e só lançada postumamente. Joyce aproveitou a inclinação desta e a maturou até chegar a seu primeiro romance “Um Retrato do Artista quando Jovem”

⁵⁵ A Irlanda só obteve sua independência em 1921, logo, na época em questão, ainda era uma colônia administrada pela Inglaterra.

engendrada pelo catolicismo e pelo autoritarismo familiar que fez de Dublin o cenário escolhido para essa obra, nas palavras do próprio autor: "Escolhi Dublin como cenário porque esta cidade parecia ser o *centro da paralisia*"⁵⁶. Paralisia é a palavra chave de "Dublinenses".

Toda noite, ao olhar a janela, eu murmurava comigo a palavra paralisia. Ela sempre soara estranha a meus ouvidos, como a palavra gnômon em Euclides e a simonia no catecismo. Agora, porém, soava como o nome de um ente maléfico e pecaminoso (JOYCE, 1970, p.1)

Jean Paris, em seu livro *Joyce*, diz que a chave de *Dublinenses* se encontra na primeira página, no conto "As Irmãs" nas três palavras que intrigam o narrador: *paralisia*, *gnômon* e *simonia*. Paralisia: perda de movimentos. Gnômon: na geometria euclidiana é quando se tira de uma figura maior uma parte menor que corresponde à sua forma e lhe é proporcional, metaforicamente lemos este gnômon como o todo sugerido pela parte. Simonia: troca de benefícios religiosos por dinheiro, mas em uma leitura generalizada e aberta, o que nos é impelido em Joyce, é também uma troca de dinheiro e favores por sentimentos.

A paralisia como já pontuado antes é a mola propulsora e o tema principal da obra; o gnômon indica que a parte, cada história ou personagem refere-se a toda Dublin, o macro pelo micro, e simonia é uma imagem que Joyce utiliza para denunciar as falhas cometidas sob a batina, em nome da igreja, por agentes religiosos e por 'falsos' crentes numa Irlanda tão moralmente ligada à igreja.

Usando novamente o primeiro conto da obra, "As irmãs", para ilustrar o simbolismo dessa paralisia, encontramos em seu trecho um menino, o narrador, que é informado da morte do Padre Flynn, com quem mantinha uma relação próxima, porém nunca claramente delineada. As pistas que temos sobre a personalidade do padre vêm dos personagens secundários em alguns de seus poucos enunciados sobre o velho morto e, principalmente, sua relação com o menino. Um misto de horror e alívio acomete o narrador que rememora a dificuldade em aceitar a amizade do padre quando se conheceram, pois este debruçava a língua sobre o lábio quando ria. O padre Flynn morrera vítima de paralisia, e uma de suas irmãs marca um incidente, quando Flynn quebrou um cálice da comunhão como o episódio que o deixou diferente, desorientado, sem falar com ninguém: "Aquele cálice que ele quebrou... Foi o começo de tudo" (JOYCE, 1970, p. 8). A paralisia física e mental, o cálice quebrado e um outro cálice inútil é marcado no texto quando já no fim do conto o menino diz

⁵⁶ Carta de Joyce enviada a Grant Richards, editor de *Dubliners*, onde o autor mostrava seu mote para a criação da obra.

que o “velho sacerdote continuava no caixão...solene e truculento na morte, um cálice inútil sobre o peito” (JOYCE, 1970, p. 9). A quebra do cálice, um dos símbolos máximos do cristianismo foi causa da paralisia do padre, que torturado por este pecado accidental se isolou do mundo e acabou por deixá-lo? Ou o cálice é símbolo de outros pecados cometidos pelo velho Flynn, que não sendo mais digno de ordenar a comunhão se torna um exilado dentro de si mesmo? Em ambos os casos temos a paralisia física e mental estruturando a narrativa; nenhuma força propulsora capaz de transformar e criar é tateada aqui. Os antigos valores, símbolos e paradigmas reinam neste cenário, todo praguejado pela “doença histórica”.

O próprio autor dividiu a obra em contos da infância (“As irmãs”, “Um Encontro” e “Arabia”), da adolescência (“Eveline”, “Após a Corrida”, “A Pensão” e “Dois Galantes”), da vida madura (“Argila”, “Um Caso Doloroso”, “Uma Pequena Nuvem” e “Contrapartida”) e contos da vida pública (“Dia de Hera na Lapela”, “Graça” e “Mãe”). Na ocasião não havia escrito ainda seu grande conto, “Os Mortos”. Sendo este, a expressão máxima do conto joyceano, que inclusive lhe rendeu uma produção cinematográfica dirigida pelo grande diretor, John Huston. “The Dead”, no Brasil “Os Vivos e os Mortos”, é com certeza um dos grandes e raros momentos em que o cinema e literatura se fundem sem maiores perdas da obra primeira.

Goldberg, em sua obra *Joyce*, comenta sobre a temática em *Dublinenses*:

E as histórias se tornam imagens do automatismo paralisado da vontade, da mão paralisante do passado, da debilidade moralizante da imaginação moral, de uma disposição simoníaca para comprar e vender a vida do espírito, a timidez, a frustração, a autoproibição, o temor do pecado, a hipocrisia, a vulgaridade, a trivialidade. Cada uma, com notável habilidade, faz a vivisseccção do material para por a nu uma enfermidade moral que distorce até sua forma presente (GOLDBERG, 1962, p.51).

Constatamos que não há espaço para o excepcional, para uma figura ou uma circunstância notável nesse registro. É uma obra que retrata a ‘ralé’, ou o ‘rebanho’, os pobres de espírito sem força para mudar seus destinos. Impelidos por suas fraquezas, sua história e sua moral, essas personagens dublinenses representam o que a Irlanda e os irlandeses significavam para Joyce nessa época, como o próprio disse a seu irmão Stanislaus: “uma paralisia da vontade”⁵⁷ (JOYCE, 2003, p.248).

⁵⁷ O termo ‘vontade’, por mais que nos remeta diretamente a Schopenhauer, refere-se, neste caso, à Nietzsche. Sabemos disso pela época em que ocorreu o fato e as leituras de Joyce de então.

Do ponto de vista técnico e formal a obra era inovadora, e seu realismo e objetividade renunciavam o modernismo. A impessoalidade⁵⁸ do narrador era latente, sua interferência era quase nula no tocante ao preenchimento lacunar operado pelo leitor. Joyce ambienta e seleciona seus símbolos dentro de sua ordem naturalista/realista e deixa que este material selecionado fale por si mesmo. Há também uma redução da importância do enredo, uma vez que há uma redução da ação, favorecendo a atmosfera e as personagens construídas com grandes ‘forças evocativas’. O narrador não diz a seus leitores o que pensar de suas personagens e suas ações. Joyce se impõe ao mundo como um autor realista que, como vimos, inclui em sua produção nomes de habitantes vivos, além de lojas comerciais da cidade, e na omissão do narrador dentro da narrativa que tem como suporte o rico e característico linguajar usado pelos dublinenses. Porém, o nível simbólico de alguns contos é de se espantar, como o uso da imagem do cálice quebrado, o cálice tal qual símbolo, a neve como símbolo entre outros muitos. É este misto de realismo e simbolismo que faz dessa obra um estudo tão rico e complexo. Assim como a obra de Tchecov, a prosa de Joyce, em *Dublinenses*, é uma das marcas do conto moderno, no caráter da escrita do século XX.

É nesta obra que Joyce aplica pela primeira vez suas ‘epifanias’. O termo, uma analogia emprestada por Joyce da anunciação do nascimento de Cristo aos Reis Magos, designa, na acepção joyceana uma súbita manifestação da verdade, uma revelação quase ‘espiritual’ oriunda, “tanto na vulgaridade dos gestos ou da fala, quanto numa fase memorável da mente”. O termo parece irônico e descabido aplicado a “Dublinenses” e sua temática, mas não deixa de ser irônico também o nascimento do filho de Deus num estábulo (a epifania primeira). Às vezes, as epifanias desempenham um grande papel na compreensão nesta obra debutante de Joyce, como já dito acima, no pertinente à falta de amaciamento dos caminhos do leitor. Alguns críticos chegam até a dizer que a coletânea é uma seleção de epifanias, pois se trata de revelações estáticas e impessoais de indivíduos ou situações.

Segundo Benilde Montgomery, “Dublinenses” “pode ser lido sob categorias nietzscheanas. Joyce não só transforma essas categorias em ficção mas também as usa tanto como norteadores ideológicos quanto elementos estruturais na organização de seus contos. Tanto a filosofia de Nietzsche quanto a obra de Joyce intentam examinar os padrões morais vigentes e com isso propiciar a transformação de antigos valores estáticos e incrustados em novas realidades vitais.”

⁵⁸ Sobre a impessoalidade do autor, Joyce, na voz de Stephen Dedalus em “Um Retrato do Artista quando Jovem” diz: “O artista, como deus da criação, permanece dentro, ou atrás ou além, ou acima de sua obra, invisível, refinado a ponto de deixar de existir, indiferente, a aparar as unhas” (JOYCE, 2004, p.227)

Na filosofia de Nietzsche os conceitos parecem cumprir tal papel. Na própria conceituação do filósofo que queria transmutar todos os conceitos e convenções, ele pinta o homem elevado, aquele que enxerga seus contemporâneos do alto, como o transgressor, que não se cala diante das fragilidades humanas, do contingente e do sofrimento. Ele é o Super Homem que opera a transvaloração dos valores. Para Nietzsche, o “Super homem” busca a superação, para Joyce, o meio estéril torna os indivíduos impotentes, sem voz e ação. É o caso de Eveline, personagem do conto que leva seu nome, que vivia insatisfeita com a vida que levava em Dublin, e se sentia esmagada pelos maus tratos do pai beerrão e sovina. Ao enamorar-se de um marinheiro, que está para se mudar para Buenos Aires, de nome Frank, Eveline vislumbra sua nova vida nas Américas ao lado do namorado, de quem realmente gosta, longe do pai violento e intransigente. Com as passagens em mãos e todos os planos feitos, quando da hora de embarcar, ela não tem forças e coragem de subir ao navio. Ela segura as barras de ferro do cais enquanto Frank grita seu nome. Ela, impassível, paralisada, não tem coragem de mudar-se, de ousar uma nova vida, definitivamente uma vida melhor que a que leva. Eveline continua esmagada pela história, pelo medo e covardia, um ‘exemplo de putrefação da alma’, nas palavras de Burgess.

Joyce manipula as categorias nietzschianas não para eleger seus heróis ou ambientar um cenário cuja atmosfera nos remete à mais alta montanha; a apropriação funciona opostamente: estas categorias são usadas para elencar as falhas e fraquezas de seus personagens, o ar de inatividade e de ressentimento do panorama onde as relações se estruturam e se desenvolvem.

Na “Genealogia da Moral” Nietzsche diz que enquanto a moral aristocrática (do homem realizado, pleno, do Super Homem) nasce de uma triunfal afirmação de si mesma, a moral dos escravos instaura um ‘não’ a tudo o que não é seu, um não a ele mesmo; esse ‘não’ é seu ato criador. E sobre o homem de ressentimento, homem cuja força motriz é esta moral dos escravos diz: “Sua alma é turva, seu espírito procura os recantos e as vias tortas, as saídas furtivas, encanta-se com todo esconderijo de seu próprio mundo, aí se sente seguro, aí encontra seu repouso...” (NIETZSCHE, 2009, p. 42).

Os dublinenses são escravos morais da igreja, dos valores sociais, agem de acordo com o ressentimento, são paráliticos mentais incapazes de agir sem os ditos do sacerdócio. Joyce e Nietzsche apontam, cada um à sua maneira, a necessidade de um olhar crítico ao concreto, ao real, em detrimento a um escape metafísico e abstrato. Somente a audácia, a bravura, a morte de deus, e o subir a montanha do Super Homem serão capazes de mudar esse panorama.

Examinaremos esta problemática mais de perto analisando um conto de *Dublinenses*, “Um Caso Doloroso”, com uma aproximação do gnômon, que toma o todo pela parte, método que o próprio Joyce utiliza na concepção da obra mesma.

2.2. O Conto - A Subversão Paródica Do Super Homem

“*Um Caso Doloroso*”⁵⁹ foi reescrito e finalizado em maio de 1905. No conto, o Sr. Duffy é um dublinense de meia idade que vive sozinho no bairro Chapelizold, “porque desejava viver o mais afastado possível da cidade a que pertencia e porque julgava os outros bairros de Dublin muito vulgares, modernos e pretensiosos.” Ainda sobre sua moradia, o narrador a pinta como velha e sombria e diz que “ele próprio escolhera os móveis”. Nietzsche escreve algo semelhante na epígrafe da “Gaia Ciência”: “Moro em minha própria casa. Nada imitei de ninguém. E ainda rio-me de todo mestre Que não riu de si também”.

James Duffy detestava qualquer tipo de desordem, levava uma vida regrada e monótona: era caixa de um banco, e por isso acordava cedo todos os dias e tomava o mesmo bonde ao mesmo horário para ir trabalhar, almoçava no mesmo estabelecimento a mesma refeição, saía do trabalho e jantava no mesmo restaurante. A única “dissipação de sua existência” sistemática era a admiração à música de Mozart que às vezes o levava a algum concerto ou ópera.

Joyce lista algumas leituras de seu personagem. Em um primeiro momento, é citada uma tradução manuscrita da peça *Michael Kramer* de Hauptmann, que o protagonista vem trabalhando e as obras completas do poeta inglês Wordsworth. Numa segunda passagem o personagem tem como livros de cabeceira “Assim Falou Zaratustra” e “A Gaia Ciência” (ambos de Nietzsche).

Duffy ainda “tinha estranha mania autobiográfica que o levava, de quando em quando, a compor mentalmente uma curta sentença a respeito de si mesmo, colocando o verbo no passado e o sujeito na terceira pessoa.” Também é dito que ele nunca dava esmolas. “Não tinha amigos, nem companheiros, nem igreja, nem credo. Vivia espiritualmente isolado de todos, visitando os parentes no Natal e acompanhando-os ao cemitério quando morriam”. Estes eram os únicos deveres sociais que cumpria em respeito às tradições, suas únicas concessões às convenções que regem o mundo dos cidadãos.

⁵⁹ O próprio título do conto já instaura uma dúvida: de quem será o caso doloroso? De Duffy ou da senhora Sinico?

No conto, este Sr. Duffy, num destes concertos, conhece a Sra. Sinico. Esta mulher, mãe de uma adolescente e esposa de um capitão de navio mercante que lhe era distante e vivia em viagens, exerceu um singular fascínio em Duffy. Os dois começam a se encontrar regularmente, primeiro em outros concertos, depois para passeios em bairros afastados. Estes encontros não passavam de colóquios de conversas ingênuas as quais ambos falavam de seus gostos, de música, seus passados etc. Seu marido, Sr. Sínico, pensando que Duffy era um pretendente à mão de sua filha encorajou os encontros, que passaram a ser em sua própria residência. “Tão sumariamente dispensara a esposa da galeria de seus prazeres, que não imaginava pudesse alguém se interessar por ela”.

Pouco a pouco, os pensamentos da dupla começam a se entrelaçar e a companhia da Sra. Sinico era como o “solo tépido para uma planta exótica”, “abrandava as rudes arestas de seu temperamento e inoculava emoção em sua vida espiritual”. Porém, quando num encontro, num gesto de inusitada agitação a Sra. Sínico pegou-lhe a mão e apertou-a apaixonadamente contra o rosto, Duffy espantado resolveu romper as relações com a mulher. Para ele, “todo vínculo é um vínculo para o sofrimento”.

Quatro anos após o rompimento, ele lê no jornal que Emily Sínico morrera vítima de um acidente na estação de trem. Uma morte estúpida para ele! Soube pela circulação da notícia nos jornais que a mulher vinha bebendo e que inclusive se associou a uma liga antialcoolica. Ele, a princípio, ficara desiludido e perguntara a si mesmo como pode ter se enganado a respeito daquela mulher? Era “sem dúvida uma mulher despreparada para a vida, sem a mínima força de vontade, presa fácil dos vícios; uma dessas ruínas sobre as quais tem sido edificada a civilização.” Então, concebeu que estava morta, que “cessara de existir, que se tornara uma recordação”.

Pouco depois, o remorso o acometeu, exasperou-se da retidão de sua conduta e “sentiu-se banido da festa da vida.” Alguém talvez o “tivesse amado e ele lhe negara vida e felicidade: condenara-o a ignomínia, à morte vergonhosa.”

O termo paródia vem do grego e designa canto paralelo ou contra canto. Também significa uma imitação literária satírica e burlesca. É um dos tópicos mais controversos e estudados dos estudos literários, e segundo Massaud Moises é “toda composição literária que imita cômica ou satiricamente o tema ou/e a forma de uma outra obra, e tem por intuito ridicularizar uma tendência ou estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante.”(MOISES, 2004, p. 340-341)

A paródia desenvolve-se por intertextualidade, ou seja, o diálogo entre dois textos, dois discursos, e pressupõe a “ironia como seu mecanismo de eleição”. Há uma inversão irônica em relação ao texto original, uma “repetição com distancia critica que marca a diferença em vez da semelhança”, citando ainda Moises.

Em Joyce nada é gratuito, mesmo a menor partícula de uma palavra-valise⁶⁰ em *Finnegans Wake*, ou uma referência qualquer a uma canção irlandesa em *Ulisses* ou até a nomeação de algum personagem, a intenção do autor em referenciar algo e ‘argamassar’ o cenário é fato. Neutralidade não se encontra no texto joyceano.

Quando o irlandês compõe seu personagem sendo um leitor de Nietzsche e ainda com suas características pontuadas semelhantes ao ideal nietzscheano do homem superior, ele já está construindo um jogo dialógico, mesmo que sob ironia e paródia entre os dois criadores.

As características que ambos compartilham e tateiam no mesmo horizonte são: o isolamento - Duffy e o homem nietzscheano, e mesmo Zaratustra, vivem afastados da comunidade e se sentem superiores a seus contemporâneos; Duffy escolheu seus móveis e decorou sua casa como Nietzsche diz na epígrafe da “Gaia Ciência” em sua “Inscrições sobre minha porta”: “Moro em minha própria casa. Nada imitei de ninguém. E ainda ri de todo mestre Que não riu de si também” e ainda, Duffy “Nunca dava esmolas...”. Nietzsche também ergueu armas contra à piedade e à humildade .

Com a leitura do conto, nós leitores, que nos familiarizamos com o aparato nietzscheano, vamos construindo um personagem forte, certo de suas ideias e que certamente tem suporte no ideário do Super Homem, mesmo com todas suas manias e sistemas repetitivos. Os elementos de ligação entre o personagem joyceano e o nietzscheano se ativam. Porém, o que vemos é que Duffy não se difere dos outros dublinenses, é um paralisado e um homem não pleno que hesita em se entregar a uma nova configuração de vida. Tem-se aí uma subversão do conceito do filósofo alemão.

O apreço à ordem física e mental, de Duffy, o impediu de operar a mudança tão cara à “transvaloração dos valores”, neste caso valores pessoais, incrustados numa performance rotineira e duradoura que o protagonista tinha como vida. Na voz dos animais de Zaratustra, Nietzsche diz:

⁶⁰ Palavra-Valise ou Portmanteaux Word, é uma construção mórfica que consiste em juntar duas palavras distintas, aglutinando-as de forma a criar outra. Lewis Carrol, com seu Humpty-Dumpty, foi uma das grandes influências de Joyce em *Finnegans Wake*. Humpty-Dumpty, que se dizia criador de palavras, e definiu a palavra-valise como “dois significados embrulhados numa palavra só.”

A todos os momentos a existência principia; em torno de cada aqui, gira a bola acolá. O centro está em toda a parte. Curva é a senda da Eternidade. (NIETZSCHE, 1999, p.169-170)

E o anão de Zaratustra: “Tudo o que é reto mente (...) Toda verdade é curva.”

Como vimos, o Super Homem é aquele que se inscreve em força, que com bravura triunfa sobre as convenções sociais e a história, afirmando-se por sua própria vontade sem calar seus instintos perante a moral vigente.

Duffy foi contrário aos seus impulsos em favor de não desestabilizar sua ordem vital quase monástica. Parece-nos que Joyce ironiza o conceito de Zaratustra, fazendo de seu personagem uma caricatura subvertida do Super Homem. Um Super Homem de palha, castrado. Ou talvez esteja mostrando que os ideais de Nietzsche serviam para a Europa e não para o homem Irlanda tamanha era a prisão ao meio que estes personagens viviam.

Optamos por analisar este conto em específico, pois, além de Friedrich Nietzsche ser citado e ser parte da composição do personagem, encontramos elementos mais facilmente identificáveis no jogo dialógico dos textos, o material de análise comparativa é mais evidente. Porém, o mais relevante a nosso intento é a relação do manuseio, por parte de Joyce, nestes contos, das categorias nietzschianas, mesmo que num prisma ideológico negativo e como elementos estruturais e composicionais de sua prosa primeira, o seu retrato espelhado de Dublin, *Dublinenses*.

2.3 - Um Retrato do Artista - Stephen Dedalus - A Rejeição Dos Valores E Glorificação Da Arte

Um Retrato do Artista quando Jovem (1916) é o primeiro romance de Joyce e marca definitivamente o nome do irlandês no cenário dos prosadores modernos. Um romance de formação e como o título sugere, a obra acompanha o desenvolvimento intelectual e artístico do personagem Stephen Dedalus em sua juventude. Ao contrário de *Dublinenses*, sua primeira obra em prosa, no *Retrato*, Joyce escreve sobre si mesmo, e não sobre o ambiente e do sistema que o cerca. Descobriu que poderia se tornar um artista “escrevendo sobre o processo de ser tornar um artista.” O menino-homem em seu crescer espera tornar-se um artista, mas para isso deve vencer as forças castradoras que cercam e reprimem sua imaginação: as convenções da igreja, da escola e da sociedade. É o intento de um jovem, nascido num ambiente onde seus habitantes passivos e conformados com as rédeas que lhes guiam e censuram, que deseja transcender sua história.

Como já aludimos, o nome Stephen Dédalus carrega um simbolismo de tensões confrontantes: Saint Stephen (Santo Estevão), o primeiro santo mártir do cristianismo, morto por apedrejamento em contraponto a Dédalo, o grande artífice da Grécia Clássica. Além da tendência natural de Joyce em fundir símbolos de origens diversas em um só, e mesmo de profanar motivos e *personas* religiosas, a operação simbólica não fica apenas na contraposição das tensões; do santo, a personagem herda o martírio, aqui, o martírio pela arte e pela literatura, uma vez que Stephen acredita ser um paladino a serviço da arte que traz a ‘boa nova’ a seus conterrâneos cegos e enganados. Dada a incompreensão gerada, recorre ao exílio, a fuga para a criação poética, fuga que remete a Dédalo quando foge do Labirinto de Creta, voando com as asas que ele mesmo construiu. É de um lado a realidade, envolta no cristianismo de Santo Estevão, da qual se deve escapar, e do outro a arte, herdada do Dédalo pagão que projeta sua própria fuga. Este é o simbolismo capital do *Retrato* com todas as suas águias, andorinhas, asas, vôos, e rebeldia : uma criatura que tenta escapar de seu cativeiro com asas criadas por si próprio.

Stephen Dédalus é uma espécie de alter ego do escritor. Joyce atribui muitos fatores de sua vida à personagem: a infância e educação nas mesmas escolas jesuíticas, as predileções literárias, o pai falastrão, a morte da mãe e quase tudo relacionado a Stephen. Joyce inclusive assinava alguns de seus textos, mesmos alguns contos de *Dublinenses* como S. Daedalus ou Stephen Dedalus.

A proto gênese de *Um Retrato do Artista quando Jovem* foi a obra lançada postumamente *Stephen Hero*. Em SH, Joyce já trabalhava com a personagem Stephen Daedalus (que teria sua grafia alterada no *Retrato* para Dedalus) e seu intuito era retratar o crescer de um jovem artista num cenário provinciano, atrasado e dominado pelos dogmas cristãos.

Stephen Hero seria abandonado e parcialmente queimado pelo próprio Joyce e sua esposa. O motivo foi a insatisfação do autor com a obra. Joyce acreditava ter chegado a um impasse: construía uma narrativa minuciosa e pessoal, sua personagem era mais insegura e tinha suas atitudes, às vezes, justificadas pelo Autor, o que ia de encontro ao que Joyce estava ansiando alcançar com sua arte: a impessoalidade e objetividade de sua poética.

Em o *Retrato*, Joyce enxugaria os 26 capítulos de SH em cinco apenas. Todas as questões dos problemas e rejeição com a igreja, a descoberta da sexualidade, a admiração pela individualidade orgulhosa que se volta para arte e por hereges e rebeldes como Byron, Parnell, Blake, Ibsen e Giordano Bruno se mantiveram na nova obra, porém numa estilística

mais fluída e original que renderia a Joyce novos admiradores como Ezra Pound, T.S. Eliot, entre outros.

Joyce nos convida a acompanhar o duplo desenvolvimento, físico e psicológico, do jovem Stephen desde a mais tenra infância até o fim de sua adolescência quando resolve partir para o continente munido de uma vontade poderosa de transformar seu talento em uma obra que evocará a “consciência incriada” de sua raça.

A linguagem, assim como o garoto Stephen vai tomando forma e desenvolve-se de acordo com o crescimento da personagem. Assim, de acordo com o mecanismo mental infantil de justaposição, no primeiro capítulo, a sintaxe textual é elementar, quase sempre com orações coordenadas:

Era uma vez e uma vez muito boa mesmo uma vaquinha-mu que vinha andando pela estrada e a vaquinha-mu que vinha andando pela estrada encontrou um garotinho engrachadinho chamado bebê tico-taco (JOYCE, 2006, p.1).

Enquanto no último episódio, nos deparamos com uma linguagem rebuscada e bem ornada, digna de um artista que expõe a seu colega sua própria teoria sobre estética.

O que eu disse se refere à beleza em seu sentido mais amplo da palavra, no sentido que a palavra tem na tradição literária. No mercado ela tem outro sentido. Quando falamos de beleza no segundo sentido do termo nosso julgamento é influenciado em primeiro lugar pela própria arte e pela forma dessa arte. A imagem, é claro, deve ser disposta entre a mente e os sentidos do próprio artista e a mente ou os sentidos dos outros (JOYCE, 2006, p.224).

É nesta obra que Joyce introduzirá em sua literatura o uso do monólogo interior. Desde a primeira sentença do livro “Era uma vez e uma vez muito boa uma vaquinha-mu que vinha andando pela estrada...” somos lançados dentro da mente do jovem Stephen e no fluxo de sua consciência.

Segundo Paulo Vizioli, nesta obra, Joyce “atou todas as personagens e objetos ao universo pessoal de Stephen, de modo que tudo passou a ser visto exclusivamente de seu ângulo” e ainda acentuou o egoísmo do protagonista que “às vezes exhibe uma arrogância insuportável.” Ao contrário de SH, em *Retrato do Artista quando Jovem* o autor é imparcial e pode ser duro com sua criatura, sem ter de justificar suas escorregadas. Está é a impessoalidade que o próprio Stephen busca em sua arte: “O artista, como deus da criação, permanece dentro, ou atrás ou além, ou acima de sua obra, invisível, refinado a ponto de deixar de existir, indiferente, a aparar as unhas” (JOYCE, 2004, p. 227).

Stephen renuncia a tudo para ser fiel à sua integridade artística. Por ser um artista, seu único compromisso é com sua própria arte que deve sobrepor-se a tudo, mesmo a Deus ou às convenções morais. Ainda segundo Vizioli “o livro é, antes de mais nada, uma profissão de fé estética” (p 51).

Ao final de cada um dos cinco capítulos da obra, Joyce demarca momentos de percepção elevada e entendimento da realidade sentidos e vividos por Stephen. É o próprio amadurecimento do menino que Joyce retrata nesses *insights*. No fim do primeiro capítulo, Stephen se vê em comunhão com a natureza e seus colegas após ter ido reclamar ao reitor de sua escola internato; no segundo, a inebriante iniciação sexual com uma prostituta; no terceiro, confissão e arrependimento, “o cibório viera para ele”; no quarto, pouco faltando para se ordenar reata seu vínculo com a arte e anuncia essa ‘iluminação’:

Agora, como nunca antes, seu nome lhe parecia uma profecia. (...) Agora, ao som do nome do fabuloso artífice, ele parecia ouvir o barulho de ondas escuras e ver uma folha alada voando por sobre as ondas e se elevando lentamente no espaço. (...) um homem como um falcão voando acima do mar em direção ao sol (...) um símbolo do artista forjando de novo... (JOYCE, 2006, p.180)

No último capítulo do *Retrato do Artista quando Jovem*, o mais importante para nossa pesquisa, o artista está pronto para alçar seu vôo em busca de se encontrar poética, artística e humanamente. Ele encarna o espírito satânico da rebeldia e da negação (“Non Serviam!”). Stephen a caminho de suas aulas lembra-se de Hauptmann, Ibsen, Guido Cavalcanti e sua mente está cansada de sua “busca da essência da beleza entre as palavras espectrais de Aristóteles e Aquino”. Notamos que o artista só tem olhos para a arte e para o desenvolver de seu fazer poético, um sintoma que acometia o próprio Joyce.

No caminho pensa em Davin, um colega, que lhe conta que certa feita ao andar sozinho por uma estrada, avistou um chalé com luz acesa e, já cansado, resolveu bater à porta e pedir um pouco d’água. Para sua surpresa, uma mulher com seio desnudo o atende e lhe dá uma caneca. Ela insiste para que ele passe a noite no chalé, diz que seu marido está longe e que estariam sozinhos. Davin titubeou e recusou o convite. Stephen passa a pensar na mulher, nas mulheres e em sua relação com estas. Fantasia com a mesma situação que Davin vivera. Lembra-se de seu país. A própria Irlanda é sempre representada como um ser feminino, é sempre ‘ela’. A mulher é a Irlanda para Stephen: “uma alma de morcego despertando para a consciência de si mesma na escuridão e no sigilo e na solidão e, através dos olhos e da voz e

dos gestos de uma mulher sem malícia, convidando o estranho para a sua cama” (JOYCE, 2004, p. 194).

Encontra-se com o decano dos estudos e discute sobre estética e tradição literária. O decano, um padre jesuíta inglês, comenta sobre as artes utilitárias e as artes liberais, ele mesmo pratica no momento, uma arte utilitária, a de acender uma lareira. Eles discorrem sobre a lanterna, Stephen a enxerga metaforicamente, a lanterna de Aristóteles e de Aquino, que ilumina o jovem esteta, o decano, a tem como a lanterna de Epicteto, que fora roubada quando iluminava uma estátua dos deuses gregos. O artista utilitário, o decano, ainda falando da lanterna literal usa a palavra ‘funil’ (funnel), esta que Stephen conhece como ‘gargalo’ (tundish). O decano nunca ouvira tal palavra. Stephen é acometido por um sentimento de ‘não-lugar’, questiona como aquele padre inglês fora chegar à Irlanda, uma vez que a Inglaterra é um país orgulhosamente protestante. Fica meio atordoado “Sentiu com uma pontada de melancolia que o homem com quem estava conversando era conterrâneo de Ben Johnson” (JOYCE, 2004, p. 200), a questão irlandesa latejou em seu espírito colonizado:

O idioma no qual estamos falando é dele antes de ser meu. Como são diferentes as palavras lar, Cristo, cerveja, mestre, nos lábios dele e nos meus! Não posso falar ou escrever estas palavras sem inquietação de espírito. Seu idioma, tão familiar e tão estranho, será sempre para mim uma linguagem adquirida. Eu não fiz nem aceitei suas palavras. Minha voz as mantém acuadas. Minha alma se corrói à sombra de seu idioma. (JOYCE, 2004, p. 200).⁶¹

Mas Stephen sabe também que a solução não seria aprender o gaélico irlandês, como o faz seu amigo nacionalista Davin. Ele diz ao ufanista: “Meus ancestrais se livraram de sua língua e adotaram uma outra. Permitiram que um punhado de estrangeiros os subjugasse...” (JOYCE, 2004, p. 214). Joyce nos mostra que a linguagem nos é sempre algo estranho e adquirido. É algo de um outro a nós imposto, daí o estranhamento.⁶²

Com Davin, ainda tem discussões nacionalistas justificando seu não comprometimento com o projeto patriótico com suas claras impressões sobre o caráter da Irlanda e dos irlandeses:

⁶¹ Não demoraria para que Joyce vingasse do idioma inglês surrupiando-lhe e reduzindo-lhe a uma língua pessoal e criativa em *Finnegans Wake*, que na visão de alguns é a grande vingança de Joyce contra a opressão inglesa na Irlanda.

⁶² Langdon Hammer diz que “o *Retrato* nos mostra que a linguagem é um objeto de percepção em si mesmo, um fato primário, o piso da consciência”. Joyce se concentra nas bases lingüísticas da formação mental, da primeira página em diante, para desnaturalizar isto. Ele nos alude que a língua é sempre algo estranho.

...todo homem honrado e sincero que consagrou a vocês sua vida sua mocidade e suas emoções foi por vocês vendido ao inimigo ou abandonado na necessidade ou injuriado e trocado por um outro. E você me convida a ser um de vocês? Vocês que se danem!...Quando a alma de um homem nasce neste país redes são lançadas para impedi-lo de voar. Você me fala em nacionalidade, língua e religião. Vou tentar escapar dessas redes.(...) Você sabe o que é a Irlanda? É a velha porca que devora sua ninhada! (JOYCE, 2006, p. 215)

E ainda dirá: “Quando a alma de um homem nasce neste país redes lhe são lançadas para impedi-la de voar. Você me fala de nacionalidade, língua e religião. Vou tentar escapar dessas redes”(JOYCE, 2006, p. 215). Impedir, voar, escapar e redes - é neste campo semântico que se desenvolve toda a obra e mais precisamente este último capítulo que circunda essa obra.

Não é uma rebeldia descabida que guia Stephen, mas sim, um senso de querer individual, de superar a cegueira que domina toda a estrutura irlandesa. O jovem artista não nega totalmente a herança que recebe de seus antepassados, porém quer manipular esse espólio a seu modo, sem as contaminações da elite nacionalista irlandesa-“esta raça e este país e esta vida me produziram” e logo após diz: “Eu vou me expressar como sou”.

Neste capítulo de rebelião, quando o artista metaforicamente abre suas asas e levanta voo, ele se mostrará indiferente às questões sociais discutidas com seus colegas e, quando chamado de reacionário por MacCann, satirizará seu camarada ‘socialista’ dizendo “Você acha que me impressiona quando brande seu sabre de madeira?”. E MacCann responde “Metáforas!... Poetas inferiores, suponho, estão acima de questões triviais como a questão da Paz universal”.Este é um dos momentos em que se detecta recepção da figura de Stephen como arrogante e desinteressado de questões que não as suas.

Para Lynch, um outro colega, definirá ‘piedade’: “ A piedade é o sentimento que detém a marcha do espírito na presença de tudo que é sombrio e constante nos sofrimentos humanos e o une ao sofrimento humano” (JOYCE, 2004, p.216) e uma vez mais nos lembrará Nietzsche, já que o alemão é um dos grandes detratores da piedade, da compaixão e da humildade. Ouvimos ecos do alemão no *Anticristo*:

A piedade tem efeito depressivo. Perde-se força quando se compadece... Com a piedade o padecer mesmo se torna contagioso. ... A compaixão conserva o que está maduro para sucumbir, arma-se em favor dos deserdados e condenados da vida e da multidão de malogrados de toda espécie... Este instinto depressivo e contagioso é... multiplicador da miséria... conservador de todo o miserável... instrumento capital para a intensificação da decadência – compaixão persuade ao nada! (NIETZSCHE, 1999, p.393)

Ainda com Lynch, destilará sua teoria estética inspirada em Aquino e explicará sua operação de entendimento do Belo e suas epifanias, além de comentar sobre os gêneros literários, na verdade ele usa o termo forma, sendo as três formas a lírica, a épica e a dramática.

Stephen aponta para a forma dramática como a mais ‘verdadeira’ pois é somente através desta que é possível lograr a impessoalidade que o esteta almeja, pois na forma lírica, o poeta apresenta sua imagem em relação imediata consigo mesmo; na épica o artista apresenta sua imagem em relação consigo mesmo e com os outros e, na forma dramática, o artista apresenta sua imagem em relação imediata com os outros. É neste momento que Joyce fará a famosa comparação do artista como deus da criação aparando as unhas.

Neste capítulo da rebelião, Stephen conta a outro amigo, Cranly, de sua recusa a cumprir seus deveres de páscoa a pedido de sua mãe, expõe a ele suas rugas contra a igreja e a religião e se nega a comungar: “... eu temo a ação química que seria montada em minha alma por uma falsa homenagem a um símbolo atrás do qual estão concentrados vinte séculos de autoridade e veneração”. E finalmente diz :

Não temo estar só ou ser rejeitado por um outro ou abandonar o que quer que eu tenha que abandonar. E não tenho medo de cometer um erro, até mesmo um grande erro, que dure toda a vida e quem sabe tão longo mesmo quanto a eternidade (JOYCE, 2006, p. 260)

Quanto mais próximo do fim da obra, Stephen se aproxima mais do ‘Super Homem’ nietzschiano em seu manifesto. Seus enunciados rebeldes fazem de seu discurso um construto de negação a tudo que vem de fora, a dóxa que cerca o indivíduo como carga histórica, modeladora, moralizante e censora. NON SERVIAM é o que regurgita o Super Homem irlandês que tem de transcender seus conterrâneos :“Não servirei àquilo em que não acredito mais, quer isso se chame minha família, minha terra natal ou minha igreja...”. O caminho do solitário é o que Stephen vai traçar, assim como Zaratustra e o próprio Nietzsche. Zaratustra sobe a montanha e lá permanece por anos para fermentar sua sabedoria, sozinho, longe dos homens que o cercam, inferiores; assim como Stephen que rejeita os valores correntes em nome de sua evolução pessoal e artística e escolhe o exílio para forjar a “consciência incriada” de sua raça.

A instância da solidão, tida como a reclusão necessária para a transvaloração, é de suma importância tanto para o artista Stephen, alter ego de Joyce, quanto para o alter ego de

Nietzsche, Zaratustra. Ambos se veem acima de seus próximos e carecem de estar para-além destes.

Logo no início do *Zaratustra*, depois de usufruir por dez anos de solidão, saturado de sua própria sabedoria, desce da montanha para ter com os homens, pois sua taça estava pra transbordar. Acometido pela “abundância da vida” e enfasiado da sua sabedoria como a “abelha que acumulou bastante mel”, o protagonista nietzschiano se põe como doador. Pede bênção ao Sol e diz que quer “descer às profundidades” onde se encontram os homens a quem quer “dar e repartir”: “Abençoa a taça que quer transbordar, para que dela manem as douradas águas, levando a todos os lábios o reflexo da tua alegria!”.

Stephen, em momentos diferentes do *Retrato*, é visto e se vê como individualista, diferente e arrogante com seus colegas, e ainda, sempre é inquirido de algo ou lhe é perguntada sua opinião ou ponto de vista sobre determinado assunto – prova que representa uma figura respeitável, que detém conhecimento e sabedoria entre seus amigos. Ele, como artista e criador, se vê no direito de experimentar o erro em busca de seus objetivos, o que seus amigos, pessoas comuns, não têm.⁶³ Mais ao final do livro, em conversa com Cranly, diz, como citado acima, que não teme estar só ou ter de abandonar o que quer que seja e, quando perguntado pelo amigo se não sentiria medo de não ter pelo menos um único e nem mesmo “o mais nobre e mais verdadeiro amigo que um homem jamais teve” responde que correrá o risco. Nesta típica atitude de “Super Homem”, Stephen ao renunciar a todos os valores vigentes de seu cenário, já aceita a solidão que esta renúncia, e mais tarde o exílio, o impelirá.

Notamos aqui uma aproximação dos registros de Nietzsche e Joyce quanto à necessidade da solidão, e a coragem necessária para encará-la na construção de um ser individual, forte e pleno. Para Nietzsche, o “Super Homem” e para Joyce o artista, que no texto joyceano é alguém que transbordou a taça dos comuns. Zaratustra, no canto *Do Caminho do Criador*, diz :

Solitário, tu segues o caminho que te conduz a ti mesmo!(...)É mister que queiras consumir-te na própria chama.(...) Solitário, tu segues o caminho do criador...Eu amo o que quer criar qualquer coisa superior a si mesmo e dessa arte sucumbe. (NIETZSCHE, 1999, p. 62)

Enquanto no início de *Assim Falou Zaratustra* seu protagonista retorna do exílio autoimposto e traz a boa nova aos homens; Stephen, no fim do *Retrato*, parte em sua jornada

⁶³ Stephen diz “Um homem de gênio não comete erros.” Seus erros são propositais e são os portais da descoberta.

solitária auto-imposta para empreender sua busca da perfeição artística, da obra que um dia trará a seus contemporâneos contemporâneos como sua boa nova.

Há ainda uma correlação entre o uso de signos que remetem à altura por ambos autores: aves, voo, e montanha. *Assim falou Zaratustra* deve ser a obra onde mais se usou destes termos: “altura”, “elevado”, “cume” e “altura” enquanto Stephen Dedalus é uma personificação de Dédalo, o criador do labirinto de Creta e também o artífice que criou suas próprias asas e levantou voo fugindo de seu lócus. Neste voo do artista criador está o voo de Stephen e sua fuga da Irlanda provinciana, que simboliza a igreja e a moral, é também o voo às alturas em busca de inspiração e de sabedoria. Para Nietzsche, a transvaloração dos valores, o próprio transcender, implica essa verticalidade, a ideia da altura, de estar no alto sobre os homens, o além-do-homem e o voo da águia. Zaratustra tem como um de seus únicos companheiros uma águia. Embora essa ave predadora instaure outras discussões e figure nesta obra de maneiras outras, o eixo deste signo é o caráter altaneiro, o voo nas alturas, o olhar circunspecto e a coragem.

Tem coragem, irmão meu? Tem valentia? Tem coração aquele que conhece o medo, mas tem somente controle sobre o medo aquele que olha para o abismo, mas com orgulho. Que olha para o abismo, mas com olhos de águia— que com garras de águia prende o abismo: isto constitui a coragem. (NIETZSCHE, 1999, p. 273)

Stephen ao sair da biblioteca vê um bando de pássaros voando alto, girando de um lado pro outro. Conta quantos eles são, estariam indo para o sul ou para o norte? Definitivamente eles sabiam para onde iam. Ele ouve seus gritos e cantos, a percepção do artista lhe confere a possibilidade de ouvir os intervalos tonais de seus assobios em terças, quartas até quintas. Sua mente também alça voo e ele se pergunta por que está tão encantado com estes pássaros. Os antigos e supersticiosos celtas associavam o voo dos pássaros ao futuro, o vaticínio através do bater de asas; estaria ele “à espera de um bom augúrio ou mau?”. Lembra que Swedenborg fala sobre a correspondência entre as aves e as ‘coisas do intelecto’ e de “como as criaturas do ar têm seus conhecimentos e como conhecem suas horas e as estações, porque, diversamente do homem, vivem de acordo com a ordem de sua existência sem a ter pervertido pela razão”.

Stephen vê consolo nestas aves e se identifica com elas, percebe que já criou suas próprias asas, pensa que “devia partir”, alçar o grande vôo. O poeta está maduro o bastante para iniciar sua jornada, “Uma alegria líquida e suave jorrou” em seu coração a paz suave de um “céu tênue acima das águas, do silencio oceânico, de andorinhas voando através do

crepúsculo marítimo sobre as águas fluentes”. Partida e solidão vêm à mente de Stephen. Ele sentia que o augúrio que procurava nos pássaros girando céu acima saíra quieta e rapidamente de seu coração. A imagem da corajosa e livre debandada dos pássaros leva o poeta a abrir suas asas.

É importante lembrar que, no capítulo anterior, o quarto, é ao avistar uma mulher, a qual o poeta compara a um pássaro que Stephen declina a vida eclesiástica. O símbolo da ave se associa mais uma vez à subida, ao caminho a ser seguido pelo indivíduo forte. Ele a tem como uma ave estranha e bela. O olhar retribuído da mulher pássaro é o catalisador que o inspira, como lemos nessa imagética passagem poética:

Seus longas pernas esguias e nuas eram delicadas como as de uma garça e puras exceto onde um rastro esmeralda de alga marinha se amoldara como um sinal sobre a carne. Suas coxas, grossas e de uma tonalidade suave como o marfim, estavam despidas quase até os quadris onde as dobras brancas de sua calcinha eram como plumagens de penugem branca e suave. Sua saia cinzento azulada estava pregueada audaciosamente em volta de sua cintura e se juntava atrás por meio de machos como as caudas de uma andorinha. Seu busto, era suave e frágil como o de um pássaro frágil e suave como o peito de uma andorinha de plumagem escura. Mas seus cabelos louros e longos eram de moça; e de moça tocado pelo prodígio da beleza mortal, seu rosto (JOYCE, 2006, p. 182).

O olhar da mulher pássaro lhe dá forças como se nota no trecho a seguir:

Os olhos dela o haviam chamado e sua alma atendera ao chamado. Viver, errar, sucumbir, triunfar, recriar vida da vida! Um anjo selvagem lhe aparecera, o anjo da juventude e da beleza mortal, um momento de êxtase os portões de todos os caminhos do erro e da glória. Mais e mais e mais e mais!(JOYCE, 2006, p. 184).

Stephen assume os caminhos turvos da vida e suas encruzilhadas. Viver e errar, sucumbir e triunfar. Eis o olhar trágico ante as incertezas, à fatalidade do erro, um dizer sim, uma atitude dionisíaca afirmando a vida e a escolha pessoal no ‘destino errância’. Lemos Nietzsche em Stephen uma vez mais "O dionisíaco é o dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; é a vontade de vida, (...)" (NIETZSCHE, 2007).

É no belíssimo e bravo enunciado final do *Retrato*⁶⁴ que Stephen se solta de suas amarras, ele anuncia: “Seja bem vinda, ó vida! Eu vou encontrar pela milionésima vez a

⁶⁴ Para evidenciar a aproximação de Stephen à solidão nietzschiana necessária à geração do homem superior vale destacar que, o narrador deste trecho é o diário da personagem. Stephen chegou a um grau de solidão, que nenhuma pessoa na Irlanda poderia lhe escutar, de igual para igual. Tanto que optou por partir para sua jornada solitária.

realidade da experiência e forjar na forja da minha alma a consciência incriada da minha raça". "Velho pai, velho artífice, valei-me, agora e sempre."

A ousada transgressão, a travessia, se articula com o que os irlandeses nacionalistas teriam como uma traição aos anseios da velha Irlanda. "Para Joyce, está em jogo muito mais o atravessamento desses mesmos ideais" diz Sérgio Laia em *Os escritos fora de si - Joyce, Lacan e a loucura*, e continua "uma tal travessia não se dá sem um confronto com verdades recalçadas, evitadas, tanto pela história oficial, quanto pelo que se pretende ser resistência a essa história e exigência de novas respostas" (LAIA, 2001, p. 62). Com essa verdadeira transvaloração de valores estabelecidos, Stephen, bravamente, como um Super-Homem, afirma sua individualidade e encara seu futuro com otimismo a fim de dar corpo à sua raça.

2.4 - Ulisses – A afirmação extemporânea de Molly Bloom

Sim, duplos sim's. Uma enxurrada de "sims"! Sim para si, sim para o outro, sim para a vida e sim ao gosto. É com esta palavra, com este advérbio de afirmação, com este enunciado-projeção e auto-inscrição positiva, que James Joyce marca a construção de uma de suas mais emblemáticas personagens: Marion Bloom, a Molly Bloom. E com um sim, talvez este mesmo, talvez outro, que Joyce encerra sua obra maior, *Ulisses* (1922).

Não é intenção deste projeto esmiuçar as obras de Joyce, até porque há quase um século, estudiosos de diversas áreas têm pesquisado e lido o irlandês sob diferentes óticas, é o fenômeno conhecido como a indústria Joyce. Temos o Joyce do feminismo, o da psicanálise, o do pós-colonialismo, e vários 'outros' Joyces. Mas, como referente situacional, faremos um panorama de *Ulisses* que serve como suporte de leitura.

Mais que muito já se disse acerca de *Ulisses*. Indubitavelmente, uma das mais importantes obras literárias do século vinte, quiçá de todos os tempos. Um marco único na literatura, e ainda, segundo Augusto de Campos uma obra que "divide a história do romance em antes e depois de Joyce, a.J e d.J ..." isso, se existir romance depois de Joyce. Como diz Harry Levin "um romance para acabar com todos os romances". Se Joyce tivesse parado de escrever com o *Retrato* já garantiria sua figura em listas de autores sem igual e clássicos, porém, nas obras anteriores, seu estilo e tendências ainda são um tanto fieis à tradição e é com *Ulisses*, que o irlandês, *a priori*, conquista seu lugar como gênio de vanguarda e depois como imortal da literatura.

Nesta obra, Joyce além de ter lançado mão de inúmeras experiências linguísticas (neologismos, desvio de sintaxe, mudança do plano narrativo e o uso sistemático e elaborado

do monólogo interior), o autor manipula questões e situações várias, relações e complicações de uma vida inteira em um único dia na vida de três personagens principais: Leopold Bloom, Molly Bloom e, mais uma vez, Stephen Dedalus.

Escrever um romance é para o autor-romancista um devaneio. É quando ele pode brincar de Deus – ele cria um grande painel onde diversas pessoas engendram motivos e sofrem suas conseqüências a seu bel querer, tendo sua vontade e aspiração como causa. Se pensarmos em romances extensos como *Dom Quixote* (Cervantes) e *Guerra e Paz* (Tolstói), só para citar alguns, a sedução “demiúrgica” é amplificada, e Joyce, com sua megalomania e vontade de superação (super-homem?) teria de conceber, também, um volumoso romance. Ainda, Joyce, além de criar um romance moderno que rivalizasse com os clássicos, com seu caráter enciclopédico e monumental, queria contê-los. Escolheu como objeto, seu herói predileto desde a infância, Odisseu (forma grega de Ulisses) da *Odisseia* de Homero, e pelo uso da paródia e correlação referencial arquitetou sua maior empreitada até então.⁶⁵

O paralelo com a *Odisseia* deve ser encarado como estrutura referencial para a leitura da obra, e não como necessário para o desenrolar do projeto joyceano. Este uso “parodiador” do clássico de Homero sustenta a tese de que Joyce buscou traçar uma ‘odisseia’ moderna, que evoca o épico grego, assim detendo sua faceta globalizante e totalizadora; e com o substrato moderno, aponta o caráter da sociedade ocidental no alvorecer do século vinte. Enquanto em Homero a memória heróica se faz presente, em Joyce, a presença é do anti-herói moderno, Bloom.

Sendo assim, o próprio título da obra de Joyce, *Ulisses*, alude ao herói da Odisséia, Odisseu; e se no épico clássico, o grego Ulisses demora 10 anos pra voltar para Ítaca, e tem sua fiel esposa Penélope que recusa a todos os pretendentes, e ainda seu filho, Telêmaco, que sai a sua procura por anos e anos, na odisséia irlandesa há uma subversão: Ulisses é Leopold Bloom, que desde o começo do dia quando sai de casa em um dia comum, de trabalho e rotina, não para de pensar na traição de sua mulher, Molly, que o trairá durante a tarde com seu empresário⁶⁶. E tendo perdido seu filho precocemente com poucos dias de vida, Bloom no decurso do dia, vê em Stephen Dedalus uma espécie de filho consubstancial, e procura

⁶⁵ Joyce sempre preferiu Odisseu aos outros heróis da antiguidade mais pela sua astúcia e engenhosidade que por uma colossal sabedoria. Odisseu não tem a paixão e bravura de Aquiles nem a sobriedade e firmeza de Heitor, mas é sua esperteza, bom senso e traquejo que o asseguram o êxito. Odisseu além de figurar na *Ilíada*, tem um poema inteiro em suas honras, a Odisséia. Joyce sempre repudiou a violência-quase não há violência física em sua obra e, ele sempre lançou mão de outras formas de combate para se opor a seus inimigos: a astúcia, tato e calma.

⁶⁶ Molly Bloom é uma cantora lírica que às vezes fecha uma turnê pela Irlanda fazendo seus números. Blazes Boylan é seu empresário e amante.

aproximar-se e protegê-lo. Na verdade, uma total inversão das relações axiológicas do canto homérico. Em Joyce temos uma jornada de um dia na vida de um homem comum ao invés de dez anos da vida aventureira de um extraordinário Odisseu. Uma mulher adúltera e um ‘filho’ perseguido por um pai que não é seu.

A obra é dividida em 18 capítulos, que correspondem aos capítulos da *Odisséia*. De Telêmaco a Penélope, estes capítulos têm cada qual como regente, um título, uma cor, um órgão, uma técnica, uma hora e um símbolo.⁶⁷ Esta diferenciação temática e regente implica na forma, na(s) voz(es) e no narrador de cada episódio. Assim, em cada capítulo, há um ritmo diferente, um estilo e escrita diferentes quase a cada respiro. Joyce fez da linguagem uma personagem nesta obra.

O ‘interacionismo’ bakhtiniano preconiza que a musicalidade de um romance depende de múltiplas vozes que dialogam na construção do discurso. “O romance como um todo é um fenômeno multiforme em estilo e variado em falas e vozes (...) sob diferentes níveis lingüísticos” (BAKHTIN, 1981, p. 261). Analisando por esse prisma, o *Ulisses* de Joyce potencializa essa ideia da polifonia e a transporta às beiras do absurdo. Um acontecimento literário onde se pode ouvir o som cotidiano da cidade e sua maquinaria em forma onomatopéica; manchetes de jornais como narradores; uma mente notívaga ‘sonambulante’ despindo suas mais memórias e desejos mais carnavais.

A genialidade e a minúcia de Joyce com essa obra fizeram com que o autor, além de marcar cada capítulo com um estilo e tom, conferisse aos monólogos interiores de cada uma das personagens primárias características próprias. Assim, o autor imprime ritmos e sonoridades próprias aos monólogos dos três caracteres principais, apropriados à suas respectivas personalidades. Somos induzidos a perceber o mundo com o pensamento de Bloom, Stephen e Molly, cada um com suas apreensões diferentes, linguagem diferentes, preocupações diferentes, e mesmo suas bagagens culturais e filosóficas diferentes.

Stephen tem um pensamento especulativo, sua linguagem é lenta, arrastada e trabalhada. Esse esmero reflete suas preocupações estéticas, filosóficas e mesmo existências. O de Bloom é um fluxo em stacatto, que sugere o homem prático que procura uma causa lógica em tudo, como ele é. Temos omissões de sujeitos em frases curtas, às vezes monossilábicas e uma postura conciliadora por trás de seus enunciados. Já Molly é fluída, seu discurso não tem pontuação, nem distinção entre os sujeitos, os homens. Eles são sempre tratados por *he* (ele). Além disso, por não ter nenhuma pretensão estilística como Stephen e,

⁶⁷ Este esquema fornecido pelo próprio Joyce ao crítico e amigo Stuart Gilbert serve até hoje como guia e material de apoio para os infindáveis estudos sobre a obra.

por ser a contraparte do marido, e por isso, o aspecto feminino, sua linguagem é corrida e não prática, mutável e dissoluta.

Ulisses começou a ser elaborado para figurar em *Dublinenses*, mas Joyce viu que teria um ótimo material para desenvolver a partir de suas ideias germinais e resolveu segurar este material para o futuro. O texto aproxima-se do conto joyceano um tanto pela natureza estática da trama e também, pelo caráter epifânico da obra; podemos ler em *Ulisses* uma “revelação” objetiva da realidade do Dublin, e por extensão do mundo todo.

Realmente, se analisarmos o trecho de *Ulisses*, veremos que muito pouco acontece neste dia 16 de junho de 1904. Se não contarmos as lembranças de acontecimentos passados e devaneios dos personagens, quase nada acontece neste dia além da infidelidade da mulher, os devaneios e conflitos de Stephen e as andanças de L.Bloom em sua rotina banal de homem comum. Porém, todos os níveis da condição humana são abordados ou pelo menos apontados, sejam diretamente ou por metáforas ou mesmo, as tão caras alusões joyceanas nesse calhamaço gigante que retrata um dia comum na vida de pessoas comuns: amor, traição, nascimento, morte, frustração, alegria, rejeição, masturbação, menstruação, lascívia, ódio, e todas as emoções estão contidas na epopéia de Joyce.

Em *Ulisses*, Stephen Dedalus está de volta à Irlanda após um ano de estudo em Paris. Um telegrama anunciando a morte da mãe o chamou de volta a Dublin. Tendo rejeitado os últimos pedidos desta para ajoelhar-se e rezar por sua alma, o remorso o persegue e ele tem a lembrança de sua mãe como um fantasma que o assombra, uma alusão subversivo-paródica do espírito do pai de Hamlet⁶⁸. Logo de manhã, conversa e discute com seu inquilino, Mulligan, que o provoca com essa lembrança da morte da mãe e o humilha com ares protetores e deboche. Mulligan e um terceiro homem que está em sua casa, o inglês Haines (simbolicamente um invasor, usurpador) formam uma dupla inconveniente a Stephen, que após incomoda conversa sai para trabalhar- é professor. Na escola após a aula, tem uma conversa com seu patrão, o Sr Deasy, velho antissemita e rabugento que o pede para conseguir a publicação de um artigo de sua autoria nos jornais de Dublin. Ao longo do dia, Stephen desloca-se por Dublin, vai a jornais, bibliotecas, maternidades e prostíbulos até se encontrar com Bloom, que o leva para sua casa.

⁶⁸ O diálogo com Hamlet é mais evidente ao longo da obra. Stephen tem uma teoria sobre Hamlet a qual ele defende a ideia que Shakespeare é o fantasma do pai de Hamlet, e não o próprio príncipe. Sendo assim, Anne Hathway, esposa de Shakespeare o teria traído, o que o aproxima de Bloom; e Stephen atormentado pelo fantasma da mãe contrapõe-se à clássica passagem do príncipe Hamlet perseguido pelo espírito de seu pai traído.

Leopold Bloom é um homem de meia idade, um judeu nascido na Irlanda de pai húngaro, um simples vendedor de anúncios para um jornal dublinense. Um estranho numa terra estranha. Tem a mente prática e, embora não tenha a profundidade e consistência intelectual de Stephen, é um homem de conhecimentos razoáveis, sensibilidade e um bom cidadão. Não carrega muitas semelhanças com os homens da mesma baixa classe social que vive. Nas palavras de seu próprio criador é “filho, pai, amante e cidadão”. É um homem de família, que tem o cerne de seu pensamento voltado para a família: o pai que se matou, o filho morto, a filha se tornando mulher e a mulher concupiscível. É casado com a voluptuosa Marion Bloom, com quem tem uma filha, quase mulher, e um filho que morreu aos 11 dias de vida. Com a morte deste menino, Rudy, há mais de dez anos, a virilidade do pai sofreu um choque e Bloom nunca mais conseguiu ter relações com sua esposa desde então.

Bloom nos é apresentado na manhã de 16 de junho comendo miúdos e cumprindo seu papel rotineiro de levar o café para a esposa na cama. Antes de sair de casa pega a correspondência, vê que a filha escreveu e nota também que o empresário de Molly, Blazes Boylan, também escrevera para ela. Consciencioso que ela deveria traí-lo com Boylan, essa ideia não lhe sai da cabeça por todo o dia.

Bloom sai pra comprar rins; defeca; vai aos correios; ao enterro de um amigo; ao trabalho; a um restaurante; à biblioteca; a um bar onde discute com o cidadão⁶⁹ (um irlandês nacionalista e anti-semita) que o humilha e provoca, à praia, onde se masturba ao notar uma jovem que o instigava a prosseguir com o ato, e à maternidade visitar uma amiga que estava em trabalho de parto.

Na maternidade que ele se encontra com Stephen, este embriagado com seus colegas, futuros médicos. Havia o visto na biblioteca, mas é na maternidade que se encontram. Bloom sensibilizado com o nascimento do varão e com a instância da paternidade impossível, vê Stephen, e reconhece-o como filho de um conhecido amigo beberrão, Simon Dedalus, e passa a segui-lo.

Este capítulo que suscita maternidade, intitulado ‘Bois do Sol’ (Oxen of the Sun), tem, segundo o esquema fornecido por Joyce, a arte como medicina, o órgão como ventre e o branco como cor. Como o campo semântico deste episódio é o da geração e concepção, o

⁶⁹ Este personagem sem nome nos é apresentado apenas como cidadão, e é um dos representantes da brutalidade na obra de Joyce. Ele discute com Bloom e o maldiz pelo fato dele ser judeu e meio húngaro, duplamente estranho. Bloom, na verdade, é temido por seus compatriotas por essa ascendência. Este episódio tem como análogo na obra de Homero o ciclope Polifemo. Em Joyce, o cidadão é retratado como cego de um olho, o que o aproxima do ciclope- uma visão unilateral, um único ponto de vista. Como dito anteriormente, Nietzsche tem como seres inferiores os nacionalistas e anti-semitas.

tópico estruturante do capítulo é o desenvolvimento embrionário, e detecta-se, mesmo na forma textual e no plano narrativo, essa preocupação em abordar a gestação e o nascimento. Joyce pasticha e parodia, de forma cronológica, os grandes nomes literários da língua inglesa. Assim, o desenvolvimento embrionário se faz mesmo no texto. Estilos de autores e épocas são trabalhados por Joyce neste capítulo, como Thomas Malory, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Thomas De Quincey e outros.

No próximo capítulo, “Circe”, os personagens estão na zona do meretrício de Dublin, no bordel de Bella Cohen, ambos bêbados. A atmosfera é dionisiaca, pois a embriaguês, o torpor e toda a desordem registrada no episódio evocam o impulso artístico que Nietzsche mais adorava. A linguagem e o estilo narrativo é alucinógeno, inebriante e fluxos de lembranças, flashes dos dois personagens em meio a delírios e viagens várias os assaltam. Stephen novamente vê o fantasma da mãe o chamando, e Bloom vê o pai suicida. Stephen é agredido por dois policiais ingleses e cai no chão, Bloom então é acometido por uma visão de Rudy, seu filho morto e protege Stephen, o levanta e sai em caminho a casa. Aqui dá-se a inversão do modelo grego, Odisseu protege Telêmaco.

A dupla para em um restaurante para se recuperar e chegam à casa de Bloom, onde este oferece a Stephen uma xícara de chocolate quente e o convida a passar a noite, oferta recusada pelo poeta que sai a porta sob “a infinita latiginosa cintilante incondensada via láctea”. Bloom prepara-se para dormir, encontra Molly deitada, sonolenta, mas acordada, e lhe conta sobre o dia. Deita com a cabeça virada para os pés da cama, e estranhamente pede à esposa que lhe sirva o café da manhã na cama na manhã seguinte. Isso causa estranheza à Molly pois, desde a morte do filho há onze anos, é Bloom quem a serve o desjejum na cama todos os dias.

No último capítulo, *Penélope*, entramos no fluxo da consciência de Molly, que sonolenta e intrigada com o pedido do marido, dá seu primeiro sim, revê o passado, pondera sobre sua vida, sobre a natureza, os homens que já teve, seu casamento, seu amante, antigos pretendentes, sua infância e tudo mais, encerrando em repetidas afirmações, repetidos sims.

É o famoso monólogo de Molly Bloom: 25 mil palavras distribuídas em oito longuíssimas frases sem vírgulas e sem pontuação. Uma verdadeira explosão lírica do universo feminino. O verdadeiro *tour de force* de uma obra que já oferece obstáculos linguísticos para o leitor comum.

⁷⁰ Jung numa resenha feita a *Ulisses*, diz sobre o monólogo de Molly que “a avó do diabo talvez saiba tanto da psicologia feminina” como Joyce, pois ele mesmo não sabia.

Sim porque ele nunca fez uma coisa como essa antes como pedir pra ter seu desjejum na cama com um par de ovos desde o Hotel City Arms quando ele costumava fingir que estava de cama com voz doente fazendo fita para se fazer interessante para aquela velha bisca da senhora Riordan que ele pensava que tinha ela no bolso... (JOYCE, 2005, p. 764)

Até este episódio, a Sra. Bloom quase não aparece na sinfonia, que é Ulisses. Ela aparece e dialoga com o marido no episódio IV, quando as primeiras pistas de seu adultério são sugeridas com a chegada da correspondência de Boylan e, durante o correr da obra ela se apresenta mais é no pensamento de Bloom, e como figura de alguns diálogos circunstanciais entre seus amigos. No monólogo nos deparamos com uma enxurrada de pensamentos de Molly e somos seduzidos pela sua ousadia, sua naturalidade e sua clara, embora limitada, percepção do mundo e do homem.

Molly é Marion Tweedy, uma cantora irlandesa, nascida em Gibraltar, filha de um major irlandês, Brian Tweedy com uma espanhola, Lunita Laredo . Ao casar-se com Leopold, torna-se Marion Bloom. Há onze anos não tem mais relações completas com o marido o que fez com que procurasse satisfação fora do casamento.

Joyce inspirou-se em mulheres diferentes para compor sua heroína, mas alguns elementos ele pegou em casa mesmo. De Nora pegou o antintelectualismo e a fala pungente e sem rodeios, e como Nora, Molly era ligada ao marido sem o venerar. Ela sempre se recusou a reconhecer a diferença entre ‘Jim’ e os outros homens, isso incomodava muito a Joyce que fez questão de imprimir em sua personagem essa mesma preponderância: ao longo de seu monólogo, Molly não diferencia os homens, todos são “ele”, salvo uma ou outra indicação eventual de mudança com a pessoa envolvida. Além disso, o autor usou muito da escrita de Nora para conceber a linguagem própria de Molly: uma escrita sem maiúsculas, sem pontuação adequada e mesmo a ruptura das sentenças e mudanças de assuntos repentinamente. Quanto à carreira de cantora e a infidelidade da senhora Bloom, ele buscou na mulher de um judeu dublinense que uma vez o socorreu quando o namorado de uma prostituta o surrou.

Em sua obra, *O Último Leitor* (2006), Ricardo Piglia detecta a incidência de mulheres extraordinárias nos romances nos fins do século XX, e inclui a Molly Bloom de Joyce no rol

⁷¹ Optamos pelo termo sinfonia, ao lugar de narrativa, pois evidencia as diversas vozes que compõe o romance, e os diversos narradores que delineiam a obra.

⁷² Os latinos têm fama de ser passionais, impulsivos e *calientes*. Conferindo uma ascendência espanhola a uma personagem feminina, não é de se estranhar que esta não contenha essas mesmas características.

⁷³ Molly é uma heroína! Um escritor tão meticuloso não presentearia com o último capítulo da obra de sua vida uma personagem qualquer. Muito menos quando, no final, temos a apologia do amor e da afirmação. O último sim de Molly é para o marido, Leopold.

de figuras da grandeza de Ana Karenina (Tolstói) e Madame Bovary (Flaubert). Incluímos nessa lista, nomes talvez mais pertinentes ao universo joyceano, as heroínas de Ibsen: Nora e Hedda Gabler⁷⁴. Molly, porém, como o próprio Piglia pontua, “não é uma dama” como Ana e, mesmo em suas leituras, a presença do ‘erótico’ e do libidinoso é uma estrutura que marca sua identidade.

Molly encarna a mãe terra, é Cibele, a própria Dana deusa irlandesa, ela ama a vida, é toda vida, odeia a guerra e os homens que as fazem, lamenta a destruição dos belos corpos nos campos de batalha. Ela ama a Deus, mas seu deus não é o vingador que como um açougueiro tortura mentalmente Stephen; seu deus é o criador, que dá a vida. Ela mesmo divaga sobre a mulher, sobre amamentar, e o papel materno na concepção de novos seres. Nela o remorso e a noção blasfêmica do pecado carnal é limpo e relevado a uma condição humorada, cheia de luz, “nascida de sol”.

Sobre Molly, Joyce disse a seu amigo, Frank Budgen, que daria a última palavra de seu livro à sua Penélope, e que essa palavra seria “escrita através de seu pensamento e corpo”. Corpo! Este termo é fundamental para nosso enlace nietzschiano. “A última palavra (humana, demasiada humana) é deixada à Penélope.” Ainda a Budgen, em correspondência, falaria mais:

...é a estrela do livro. Inicia-se e termina com a palavra feminina “sim”. (...) Embora provavelmente mais obsceno que qualquer episódio precedente, pra mim é perfeita e sã de espírito, totalmente amoral, fertilizável, inconfiável, cativante, perspicaz, limitada, prudente, indiferente – mulher. Eu sou a carne que sempre afirma! (ELLMANN)

Notamos aqui, mesmo em correspondência, a tendência do autor em subverter figuras canônicas. “Eu sou a carne que sempre afirma” é uma alusão paródica à fala de Mefistófoles, do *Fausto* de Goethe, que diz: “Eu sou o espírito que sempre nega.” A Carne que afirma e o Espírito que nega. Carne é corpo; espírito, alma. Nietzsche, ao acusar o cristianismo como ‘platonismo para o povo’, preconiza uma filosofia do corpo.

A metafísica platônica ecoou no ideário católico. O ideal, o mundo das ideias, o mundo a se alcançar, é oposto ao mundo sensível, que se alcança pelos sentidos, pelo corpo. O mundo ideal veio a ser o além-mundo do cristianismo, o pós vida, onde os fiéis encontrarão a Deus. Este mundo em que vivemos, o único para Nietzsche onde a vida acontece, passou a ser o mundo da expiação, do ressentimento, do fiel conformado com suas limitações e

⁷⁴ Nietzsche, em *Ecce Homo*, compara Ibsen a uma solteirona, pelo fato do dramaturgo norueguês trabalhar com o tema da ‘mulher superior’(palavras do próprio Nietzsche) em suas peças.

frustrações, que suprime e cala suas paixões na crença no além mundo. Uma repaginação do platonismo que amaldiçoa o corpo. Como já asseveramos antes, para o filósofo, foram os sacerdotes que, destituídos das virtudes do corpo e, por isso, hostis aos sentidos, que inventaram o espírito/alma para ultrajar tudo que é instinto, que é humano e passional.

Nietzsche, em um de seus vários ataques ao cristianismo, diz que suas finalidades são: “envenenamento, difamação, negação da vida, desprezo do corpo, rebaixamento e auto-quebraça do homem pelo conceito de pecado.” (NIETZSCHE, 2007, p. 68). O pecado não passa de uma ideia, um estratagema ideológico cristão, por isso faz-se necessário criar uma filosofia do corpo.

O corpo simboliza as paixões, o impulso, o que é verdadeiramente pulsante – é vida. Este corpo, estas paixões, são o que o cristianismo batizou de vício, de imoralidade e pecado. Esta negação da vida, de tudo o que é sensível, corpóreo, dos instintos e das paixões, é vista pelo filósofo como o grande niilismo negativo. A negação da vida. Isto sim, uma grande blasfêmia! O corpo pode ser lido como a vida, o presente e o agora, em oposição ao niilismo, ao mundo ideal ou à benesse num outro mundo cristão.

A embriaguês do Dionísio de Nietzsche é que afirma a vida, dizendo sim ao corpo. Nietzsche oferece Dionísio como uma alternativa ao cristianismo. Na obra *After the Orgy*, Dominic Pettman, diz que o riso de Dionísio “é antes uma auto superação que uma auto preservação” e diz, ainda, que a presença de Dionísio no século XIX tardio é uma “erupção da força pagã, o retorno da libido que por dois milênios tem sido sufocada pelos ensinamentos de ódio ao corpo do mono(tono)teísmo.” (PETTMAN, 2002, p.53). E Nietzsche ainda diria: “... pagãos são todos os que dizem Sim à vida, para os quais “Deus” é a palavra para o grande Sim a todas as coisas”. (NIETZSCHE, 2007, p. 68). Molly tem essa essência pagã, que sublima o desejo carnal, a libido:

...além do mais ele não quer gastá-lo eu vou deixá-lo gozar atrás de mim desde que ele não lambuze todas as minhas calças limpas Ó creio que isso não pode ser evitado (...) eu conheço todos os seus pontos fracos eu vou contrair bem meu traseiro e deixar escapar algumas palavras obscenas cheire-rabo ou lamba minha merda ou a primeira coisa maluca que me vier à cabeça então eu vou sugerir sim... (JOYCE, 2005, p812).

No monólogo, ela lista homens vários desde seus tempos em Gibraltar, de pretendentes e amantes de Galway, Dublin; os homens são muitos: dois padres, um prefeito, um vereador, um ginecologista, um engraxate, um professor, um cantor e outros mais. Mas mesmo com o tom luxuriante e voluptuoso, Molly mais afirma e reconhece suas

potencialidades, exaltando seus atributos, apetite e vontade que rememora atividades passadas. Ela parece criar em seu discurso, uma amostragem da força e coragem que tem para afirmar e impor sua condição de filha, mãe, mas antes de tudo, mulher. Ela afirma, ela diz sim, em todo longo enunciado, seja para o padre, o poeta, o amante, o marido. Essa ‘afirmatividade’ configura seu desdém com a moral vigente e mesmo a moral religiosa, que é um dos fios dessa moral convencional. Molly não tem a degenerescência que Nietzsche aponta em “aqueles fracos de vontade, degenerados demais” que criam a castração e extirpação como armas contra os apetites. Pelo contrário, ela tem o que o filósofo chama de instinto helênico de vontade de vida, que ele caracteriza como:

... a vida eterna, o eterno retorno da vida, um futuro prometido e santificado pelo passado; o triunfante Sim à vida acima da morte e da mudança; a verdadeira vida, como continuação geral mediante a procriação, através dos mistérios da sexualidade (NIETZSCHE, 1971,p.146)

Em *Ecce Hommo*, ao discutir a questão da castidade, e mesmo do amor sexual e sua censura social e ideologicamente imposta pela moral, Nietzsche diz :

Pregar a castidade é um incitamento público a atos contra a natureza. O desprezo da vida sexual, inculcá-lo com o conceito de ‘impureza, é um verdadeiro delito contra a vida, constitui um verdadeiro pecado contra o espírito santo da vida (NIETZSCHE, 2000, p. 74).

No monólogo, ao contrário das escrituras sagradas, onde ‘O verbo se fez carne’, a Carne se faz verbo. Molly, a carne, Molly e a carne. O discurso corpo! O corpo que é carne, que é vida. O dizer sim a este mundo, mesmo ao pecado, às tentações e a seus atos passados, sem ressentimentos, sem culpa. Este é o ser extemporâneo de Nietzsche, o ser que não sofre da ‘doença histórica’, é aquele que diz sim, contemplando um eterno retorno, pois vive o presente com plenitude. Este é o sim dionisíaco, da taça transbordante. Mesmo com toda amoralidade e subversão que vive, Molly afirma todas as suas ações e diz sim como quem quer de novo. Lembremos-nos de Nietzsche e do demônio que suscita a possibilidade do ‘Eterno Retorno’. “Esta vida, tal qual a vives atualmente, é preciso que a revivas ainda uma vez e uma quantidade inumerável de vezes e nada haverá de novo, pelo contrário!” As memórias de Molly Bloom e seus consecutivos ‘sims’ a todas elas caracterizam essa questão nietzschiana do querer viver o presente de uma forma que deseja que este se repita, o desejo do retorno. Este viver sem o peso da moral tornam Molly saudável, não acometida pela

doença histórica, e por isso, extemporânea, um espírito livre capaz de dizer sim a o eterno retorno do mesmo.

O dizer sim à vida mesmo em seus problemas mais duros; uma vontade de vida, que se alegra com o sacrifício em que lhe são imolados aos seus mais lídimos representantes e alegra-se, porque sabe que é inesgotável (NIETZSCHE, 1971, p.147).

O dizer-sim à contradição e à guerra, o devir ... (NIETZSCHE, 2000, p.79).

Antes de adormecer, seu ritmo se transforma e, num misto de deus, beijos, mesmo os do marido que é com quem ela continua, ela afirma a vida num tom jubiloso, num dizer Sim a sua história, a todas suas lembranças, sem culpa, só afirmação. Eis o trecho final de *Ulisses*:

“Oh aquela terrível torrente profundofluente Oh e o mar carmim às vezes como fogo e os poentes gloriosos e as figueiras nos jardins da Alameda sim todas as estranhas vielas e casas rosa e azul e laranja e os rosais e os jasmims e os gerânios e os cáctus e Gibraltar quando eu era jovem uma Flor da montanha sim quando eu pus a rosa em meus cabelos como as moças andaluzas ou de certo uma vermelha sim e como ele me beijou sob o muro mourisco e eu pensei bem tanto faz ele como outro e então convidei-o com os olhos a perguntar-me de novo sim ele perguntou-me se eu queria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro enlacei-o com meus braços sim e puxei-o para mim para que pudesse sentir meus seios só perfume sim e seu coração disparando como louco e sim eu disse sim eu quero Sim. (JOYCE,2005.p 814-815)

O dizer “sim” de Molly Bloom, o sim à vida, à sua história, ao seu passado, e mesmo às suas escolhas ‘imorais’(considerando a moral vigente, principalmente de sua época) a coloca, abordando sob perspectivas nietzschianas, em uma categoria elevada, em uma altura que só alguém que supera a doença histórica e é capaz de dizer o Sim dionisíaco para suas escolhas e posturas pode alcançar.

Em *Ulisses*, Nietzsche é referenciado já em suas primeiras páginas- o ‘Super Homem’, assim como o termo apropriado pelo filósofo alemão, “hiperbóreo”, e a sentença que dá título à obra “Assim falou Zaratustra” emanam da boca de Buck Mulligan no episódio Telêmaco; já no derradeiro capítulo, Penélope, é o caráter afirmador do projeto nietzschiano que Joyce articula para dar voz à sua personagem.

Joyce fecharia uma obra, mais uma vez, com um ‘enunciado afirmação’, uma atitude afirmativa diante da vida. O próprio autor comentou em uma entrevista a Benôist-Méchin que

“O livro tem de terminar com ‘sim’. Tem de terminar com a palavra mais positiva na linguagem humana.”⁷⁵

Podemos ler com lentes nietzschianas essas afirmações, os ‘sims’ de Molly Bloom. O sim lançado a todos esses ‘ele(s)’ (quem?) insurge-se como um ‘mais uma vez’ dos episódios vividos, um desejo de retorno, como lido em vários registros de Nietzsche, como o já apontado: “a vida eterna, o eterno retorno da vida, um futuro prometido e santificado pelo passado”. É o sim do Dionísio que quer o ‘eterno retorno’ que corre no solilóquio de Molly Bloom.

2.5- *Finnegans Wake* - O universo onírico e o Eterno Retorno

É com *Finnegans Wake* que Joyce adentraria no mundo dos sonhos e comporia sua grande sinfonia noturna. Se Ulisses se passava em único dia, *Finnegans Wake* se passava na noite, em uma única noite; na verdade, no sonho de um homem que se transforma no sonho de toda a humanidade de todas as eras e que termina por se metamorfosear no sonho de sua esposa, e que, fiel à lógica da circularidade, torna ao sonho do marido e tudo se inicia uma vez mais. Ascensão, Queda e Retorno.

É, sem dúvida, uma das maiores, senão a maior revolução linguística já empregada em uma obra literária. Mais de 65 idiomas se fundem na linguagem desse corpus que tem como língua ‘oficial’ o inglês. Inversões sintáticas, neologismos e palavras-váslise muitas vezes formadas por radicais ou mesmo palavras inteiras de idiomas diferentes e uma superposição de pastiches de preces, expressões, frases e estilos diversos condensados num arabesco multiforme, polifônico e pan-genérico. Sobre a linguagem, Richard Ellmann nos aponta alguns comentários de Joyce a amigos sobre seu novo trabalho; a Samuel Beckett disse: “Botei a linguagem para dormir”⁷⁶ e a August Suter: “Estou no fundo do inglês” e tentava justificar seu método a Max Eastman:

Escrevendo sobre a noite eu realmente não pude, senti que não podia, usar palavras em suas ligações habituais. Usadas dessa maneira elas não expressam como são as coisas à noite, nos diferentes estágios $\frac{3}{4}$ consciente, depois semiconsciente, depois inconsciente. Achei que isso não pode ser feito com palavras em suas relações e conexões comuns. Quando a manhã chegar naturalmente tudo ficará claro outra vez. [...] Eu lhes devolverei a língua inglesa. Não a estou destruindo em definitivo. (ELMANN, 1989, p.

⁷⁵ Richard Ellmann catalogou essa entrevista em sua já citada biografia *James Joyce*.

⁷⁶ Entrevista a Samuel Beckett. (ELLMANN, 1989, p.673)

673).

Ainda sobre os trocadilhos Ellmann diz:

Joyce apoiou-se nessa técnica radical, de fazer com muitas das palavras em seu livro trocadilhos multilíngües, com sua habitual convicção. Chamava isso “trabalhar em camadas”. “Afim”, disse ele a Frank Budgen, “a Santa Igreja Católica Apostólica Romana foi construída sobre um trocadilho. Isso deveria ser bom para mim também”. À objeção de trivialidade, ele respondeu: “Sim. Alguns dos meios que usei são triviais- e alguns quadriviais. (ELMANN, 1989, p. 673)

O próprio título já carrega em si toda a problemática que a obra sustenta graças ao uso do trocadilho, recurso muito utilizado por Joyce neste livro inesgotável. “Finnegans Wake”, se lido com o apóstrofo (Finnegans’s), comum em língua inglesa para designar o genitivo, seria o velório de Finnegan(morte); enquanto se lido como realmente o autor publicou tendo no (s) o indicativo plural, temos o oposto, o despertar dos Finnegans ou Finnegans despertam, (ressureição). Notamos também que o próprio nome Finnegan associa ideias opostas de fim (do latim finis) e egan/again(outra vez), sendo este o fulcro temático por excelência do romance, queda e retorno, e que graças à genialidade deste irlandês e o uso do trocadilho, faz de seu título uma miniatura da obra, espelhando em seu conteúdo e linguagem.

Essa circularidade, quando o fim se une ao início e as ideias opostas se convergem são herdeiras de dois filósofos italianos que muito influenciaram Joyce: Giordano Bruno e Giambattista Vico. De Bruno, Joyce aproveitou a teoria dos opostos perfeitos, da extração da síntese dos contrários em um ponto de união, como ilustra Beckett, “O máximo e o mínimo de contrários particulares são os mesmos e indiferentes. Calor máximo iguala-se a frio mínimo... as transmutações são circulares” (BECKETT, 1992, p. 325). Logo, a sucessão de transmutações, os mínimos coincidem com os máximos. E em Vico encontrou o conceito da evolução cíclica da história. Vico traçou uma abordagem cíclica da história com suas eras diferentes: a era teocrática; a heróica e a humana, e que, após esta última haveria um período de caos e transição, o *ricorso*, que assinala a volta ao início. Essa estruturação ‘viquiana’ é a espinha dorsal da obra última de Joyce.

Outra obra importante para o desenvolvimento de Finnegans Wake e que serviu de fonte para Joyce é o *Livro de Kells* (The Book of Kells), um manuscrito irlandês produzido por monges na idade média famoso por sua beleza, sua inconfundível arte intrincada e

⁷⁷ O trocadilho a que Joyce se refere é a frase “Tu és Pedro, e sobre esta pedra construirei minha Igreja” atribuída a Jesus Cristo.

hermetismo, graças ao bestiário e os nós célticos e o uso do estilo oriental do mosaico. Joyce estudou muito o livro e sua ornamentação e escreveu a Harriet Weaver que o *Livro de Kells* era a “coisa mais puramente irlandesa” que existia e assim como o manuscrito medieval de estilo único, ele queria que se alguém pegasse qualquer página de seu livro, este alguém saberia de que livro se trata. Essa identificação da obra se daria através da linguagem utilizada; esta, como já afirmado acima, repleta de trocadilhos e palavras valise. Esse estilo Joyce buscou em Lewis Carrol e suas duas Alices, porém, o irlandês amplificou essa técnica de modos nunca experimentados antes.

Finnegans Wake é uma obra arquetípica onde tudo se metamorfoseia e seu caráter evidente é o do *ricorso* (o retorno), pois tudo tem de voltar a ser outra vez. Seu símbolo é o círculo, é o romance circular, sua última linha se junta à primeira, tendo assim seu (re) início, assim para o sempre: "a way a lone a last a loved a long / riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.", e numa tradução(o termo transcrição se adéqua melhor) “a via sozinha amém a mor além do/ riocorrente, depois de Eva e Adão, do desvio da praia à dobra da baía, devolve-nos por um commodius vicus de recirculação devolta a Howth Castle Ecercanias.”

Em seu ensaio “Dante...Bruno...Vico...Joyce”, Samuel Beckett comenta que a dificuldade maior em *Finnegans Wake*, além da natural dificuldade em desvendar as palavras valises e o alto experimentalismo, está no automatismo da leitura tradicional, que dissocia forma e conteúdo. Beckett diz que a leitura tradicional não se satisfaz se a forma não estiver “estritamente divorciada” do conteúdo de uma tal maneira que o leitor possa compreender um sem se incomodar com o outro.

Aqui a forma é conteúdo, e conteúdo é forma..Essa escrita não é sobre alguma coisa; é a coisa em si...Quando o sentido é dormir, as palavras adormecem.(Veja-se o final de Anna Lúvia).Quando o sentido é dança, as palavras dançam. (BECKETT, 1992, p. 332)

Finnegan's Wake é o título de uma canção irlandesa que conta a história de um pedreiro, Tim Finnegan que bêbado num dia de trabalho cai da escada e morre batendo a cabeça. Em seu velório (wake), os amigos numa ma celebração bem irlandesa despejam whiskey na boca do defunto que, subitamente, levanta de seu caixão e começa a festejar com os colegas em sua própria cerimônia fúnebre/cômica. Mas por trás do simples pedreiro está um outro arquetipo irlandês, Finn Mac Cumhail, grande herói da mitologia irlandesa, o

gigante defensor da Irlanda, e que segundo a mitologia irlandesa, jaz adormecido na ilha sendo, que sua cabeça é o rochedo de Howth, nas cercanias de Dublin

Então a queda do pedreiro Tim Finnegan, evoca também a de Finn Mac Cumhail, que é também a queda de Adão, de César, da própria Torre de Babel, do Rei Marc (traído por seu sobrinho Tristão), de Napoleão, de Humpty-Dumpty e de Parnell. Todos estes caídos são evocados ao longo do texto e muitos outros mais por alusões, associações e referências. A queda é a mesma queda de todas as quedas.

Porter é o avatar de todos os homens do mundo, não só dos que caem, mas dos pais, pois ele é Adão, Abraão, e o próprio Tristão às vezes, na verdade ele espelha todos os homens, todos os mitos, simboliza o espaço. No plano onírico seu nome é Humphrey Chimpden Earwicker, às vezes só representado por suas iniciais H.C.E, mas assume outras formas como Howth Castle and Environs (Castelo de Howth e Cercanias, leia-se Dublin), Haveth Childers Everywhere (Tem Filhos por Toda a Parte), Hoc Corpus Est, Here Comes Evreybody (Aí Vem todo Mundo) e uma infinidade de outras variantes.

O Sr. Porter é casado com Anna Livia Plurabelle com quem tem dois filhos Shem e Shaun e uma filha Isabel. Porter está na meia idade, já não com a virilidade de outrora e se sente atraído pela filha, que o lembra da mulher quando jovem. Sua queda se deu quando passeando no Phoenix Park (o jardim edênico da obra) surpreendeu duas meninas a urinar e exibiu seu órgão a elas. Seus filhos gêmeos simbolizam as polaridades binárias, os contrários que se opõem (ecos de Giordano Bruno, na reconciliação dos opostos), e às vezes se divergem até pela atração em torno de sua irmã, Isabel. Esta que encarna de alguma forma a tentação que a beleza e juventude feminina e a conseqüente discórdia que vem consigo. A esposa, eterno espírito feminino, materno, a despeito de toda vergonha, escreve uma carta em sua defesa cujo teor conhecemos apenas no final. O discurso-rio de ALP (abreviação de Anna Livia Plurabelle) é que fecha esta obra. Talvez as linhas mais belas escritas por Joyce.

O nome Anna Livia Plurabelle tem em sua composição intenções várias do autor no plano construtivo semântico e simbólico. Anna, no hebreu quer dizer “graça”, no gaélico irlandês, “riqueza” e no grego, o sentido de “voltar outra vez”. Além de evocar em suas variantes irlandesas Ana, Anú, Dana e Danú, a grande mãe dos deuses. Livia é uma forma latinizada para o rio Liffey, cuja lenda conta provir da palavra ‘life’, o nome da mulher deu seu nome ao rio. E Plurabelle, um nome composto (Pluris+Bella): Plura, que significa plural e diverso e o adjetivo Bella, como para mulher bonita.

Como o caráter da obra é circular e metamórfico, ALP, além de ser a esposa, a mulher, a mãe e a amante, também representa o elemento feminino por excelência, água. Ela é o rio Liffey (uma das formas de Livia), que corta Dublin. Por extensão, é também todos os rios⁷⁸. O rio é o movimento, o rio corre, transforma, sua água nunca é suja o bastante pois ele desemboca no mar. Desde Heráclito, na Grécia, o rio serve de metáfora para a transformação, o *continuum*, a fluidez e tudo que é não estático. Tão cara é simbologia e evocação metafórica do rio, que a primeira palavra da obra contém ‘rio’, riocorrente (riverrun). Como consorte de HCE, que tal o gigante Finn representa o espaço, ALP representa o Tempo, sendo este evocado pelas águas corridas de todos os deltas. Este romance rio, que tem como personagem-rio a mulher não mais tão jovem, que está prestes a partir, como o rio para o sempre – fluir se encerra com a promessa paga do eterno retorno.

ALP se precipita ao velho-pai, o mar, salgado, a água doce do rio encontra a água do mar. Ela já não discerne a figura masculina, o marido ou o pai, o marido se faz filho, ‘filhesposo’ (sonhusband), e uma nova mulher se instaura:

Você está mudando, filhesposo, está se voltando, posso senti-lo, para uma filhesposa das montanhas de novo. Ei-la que vem. Nadando em meu nebulonge... Comadreço-me do teu velho eu a que me usei Eis a mais nova aqui... Ela será tenra para você como eu fui terna ao descender da água materna.

O monólogo de Anna Livia começa de manhã, ela diz: “Doce manhã, cidade. Lsp. Estou folhudamente falhando.”. Um tom amargo rege sua sentença que, apenas no final mostra esperanças, ou pelo menos, conformidade e expectativa no vindouro. Em seu final há uma súplica em trocadilhos “Nós então. Fim, revém.” (Us then. Finn, again)⁷⁹. Há uma rememoração que se colocam como novos objetivos, pois tudo tornará.

Há diferentes níveis de significados neste monólogo fluvial da ‘mulherio’. É o lamento da velha Anna que percebe o afastamento do conjugue, e que este há de encontrar uma outra ‘mulheruma’ mais nova e é também, a elegia do rio Liffey que corre ao encontro

⁷⁸ No capítulo oito do livro I de *Finnegans Wake*, chamado Anna Livia Plurabelle, temos duas lavadeiras incultas que lavam as roupas sujas da família Earwicker na beira do rio Liffley. Claro, que essas roupas sujas são focas sobre a família, principalmente sobre Anna Livia. À medida que a narrativa corre, a linguagem das lavadeiras fica mais intrincada e suas próprias personalidades vão se obscurecendo até que na hora do crepúsculo, elas não se enxergando mais se despedem; uma se transforma em árvore, a outra em pedra. Joyce adaptando forma ao conteúdo compõe um texto repleto de referências à água, rios, correntezas, e ainda elegeu palavras cujo sentido e melodia sugerissem os sons da água. Segundo Richard Ellmann, trezentos e cinquenta nomes de rios incorporados ao texto (neologismos fluviais joyceanos). E segundo Garcia Tortosa são oitocentos ou mil nomes de rios dissolvidos na linguagem do texto- sua detecção depende da perspicácia do leitor. Joyce disse a sua ‘mecenaz’ Harriet Weaver “Centenas de rios percorrem o texto. Creio que se move.” (AMARANTE, 2009, p.90)

⁷⁹ Nota-se a musicalidade do trecho original e a impossibilidade da tradução para o português, levando a uma trans-criação, uma vez que ‘Finn, again’ sonoramente em inglês soa como Finnegan. Mais uma vez temos um exemplo da obra em miniatura, do gnômon. Esse trecho com tradução de Donald Schüller.

do pai-mar levando a sujeira de toda Dublin. Anna Livia sabendo que seu tempo se esgota, que deixará a família e tudo mais tem de se despedir do mundo. Porém, como água que flui, que gera e transforma, sabe que voltará. Ela se entrega ao inexorável, ao fluxo, ao nada, ao tudo. Seu discurso vai ficando fluido, mais lento. Como a regra aqui é a movimento, metamorfose, ela, Anna, como rio, desemboca no mar, que chegada a hora se evapora e faz-se nuvem. Sendo nuvem torna chuva, chuva que cai no rio, e o ciclo se inicia novamente, como visto no trecho final do monólogo d ALP que se liga à primeira sentença da obra;

Mas eu vou-me soltando deste resto que é tudo o que eu detesto. Solunaticamente em mim só. Por todas as suas culpas. Sim, me vou indo. Oh Amargo fim! Eu me escapulirei antes que eles acordem. Eles não hão de ver. Nem saber. Nem sentir minha falta. E é velha e velha é triste e velha é triste e em tédio volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai, até que a pura vista da mera aforma dele, as águas e águas e laguas dele, lamamentando me façam, me façam maremal lamasal e eu me lance, oh único, em teus braços. Ei-los que se levantam. Salva-me de teus terríperos tridentes! Dois mais. Um dois morhomens mais. Assim. Avelaval. Minhas folhas se foram. Todas. Uma resta. Arrasto-a comigo. Para lembrar-me de. Lff! Tão maviosa manhã, a nossa. Sim. Leva-me contigo paizinho, como daquela vez na feira de brinquedos! Se eu o vir desabar sobre mim agora, asas branquiabertas, como se viesse de Arkanjos, eu pênzil que decairei a seus pés, Humil Dumilde, só para lauvá-los. Sim, fim. É lá. Primeiro. Passamos pela grama psst trás do arbusto para. Psquiz! Gaivota, uma. Gaivotas. Longe gritos. Vindo, longe! Fim aqui. Nós após. Finn équém! Toma. Bosculaveati, mememormim! Ati mimlênios fim. Lps. As chaves para. Dadas! A via a uma a uma amém a mor além do ... (JOYCE, 2001, p.)

Da mesma forma que Molly Bloom afirma suas atitudes com seus ‘sims’ a todos os seus atos, em uma aceitação de tudo o que faz e fez, querendo de novo, sem remorso ou culpa, uma típica atitude do super homem que, vive o presente como que o quisesse novamente, dizendo sempre um sim para este retorno; Anna Livia, enquanto murmura e sua voz evanesce na correnteza do rio, sabendo de sua volta, seu ricorso, aceita o retorno de tudo, pois sabe que assim o é.

Finnegans Wake, assim como o deus do círculo de Nietzsche (circulus vitiosus deus) com sua estrutura que indica que tudo voltará a ser como foi um dia, da mesma forma, com os mesmos eventos, repetidas vezes pela eternidade, não é nada mais nada menos que a articulação do “eterno retorno” proposto por Nietzsche na *Gaia Ciência*. E ainda, a aceitação de ALP de seu destino é marca também de uma ‘afirmatividade’, de um sim ante “ao aniquilamento e da destruição” como propõe o próprio filósofo alemão quando comenta de sua dívida com Heráclito, e do infinito repetir-se do ‘eterno retorno’ em *Ecce Homo* (p.79).

A derradeira sentença interminada que se liga à primeira do livro, “riocorrente,,,”. Mais uma vez a sentença da vida nos é infligida, tudo de novo, o círculo, o rio corrente, o eterno retorno do mesmo.

CONCLUSÃO

Sendo Joyce um rebelde entre os rebeldes que articulavam a formação da identidade cultural irlandesa, hospitaleiro à recepção de idéias de outro grande rebelde, de origem germânica, seria deveras fatal. Conceitos do filósofo alemão contaminaram a narrativa do artista irlandês, que os manipulou e subverteu desde os seus textos da juventude à sua obra derradeira.

O artista quando jovem, como cabe à juventude, explora os traços negativos da existência e se ata à conceituação do filósofo alemão como recurso de estruturação e montagem textual. As falhas e fraquezas desse mundo ficcional em sua prosa primeira são vestidas com os farrapos que Nietzsche denuncia ao longo de sua obra: a passividade e conformidade, o ressentimento calado, a covardia em aceitar as mudanças caras ao tempo e à vida, e a submissão à moral regular e à moral cristã. Joyce se serve de categorias nietzschianas para estruturar ideologicamente as narrativas curtas da sua primeira obra em prosa, *Dublinenses*.

Já em seus três romances, todos encerrados com enunciados de coragem e afirmação, Joyce nos oferece personagens autoconfiantes que, ou aceitam o que a vida lhes reserva com a bravura necessária para encarar seu futuro ou afirmam seu presente com o Sim dionisíaco que Nietzsche acreditava ser condição única para a civilização: viver afirmativamente sem o peso da culpa cristã e os valores morais.

Seja no vôo de Stephen de seu labirinto para o exílio, renegando sua religião, seu país e mesmo sua família para poder se tornar o artista máximo e superior, sejam nos ‘sims’ de Molly Bloom afirmando suas atitudes em seu discurso-corpo do eterno presente, como quem deseja o ‘eterno retorno’ de tudo para si, desejo tal articulado pelos ‘sims’, ou como no monólogo rio de Anna Livia Plurabelle, em que a personagem se entrega a seu fim inexorável sabendo de seu retorno, nas três menções constatamos claramente ecos do pensamento de Nietzsche nas narrativas de Joyce.

REFERENCIAS

- JOYCE, James. *Dublinenses*. São Paulo: Editora Record, 1970.
- Um Retrato do Artista quando Jovem*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- Ulisses*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2005.
- Finnegans Wake*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- Pomas, um tostão cada*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Exilados*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- ELLMANN, Richard. *James Joyce*. São Paulo: Globo, 1989.
- Critical Writings of James Joyce*. NY: Viking Press, 1959.
- O'BRIEN, Edna. *James Joyce*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999
- BURGESS, Anthony. *Homem Comum Enfim - Uma Introdução a James Joyce ao Leitor Comum*. São Paulo. Companhia Das Letras, 1994.
- AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para ler Finnegans Wake*. São Paulo. Ed. Iluminuras, 2009.
- CAMPOS. Haroldo e Augusto de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur. *Riverrun: Ensaio sobre James Joyce*. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1992.
- LAIA, Sérgio. *Joyce, Lacan e a Loucura. Os escritos fora de si*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Ed. Martins Claret, 1999.
- O Crepúsculo dos Ídolos*. Lisboa. Editorial Presença, 1971.
- Obras Incompletas*. São Paulo. Nova Cultural, 1999.
- Ecce Homo*. São Paulo: Ed. Martins Claret, 2000.
- A Gaia Ciência*. São Paulo: Ed. Martins Claret, 2004.
- O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- A Genealogia da Moral*. 3.ed. São Paulo: Editora Escala, 2009.
- Para além do Bem e do Mal*. São Paulo. Ed. Martins Claret, 2003.
- O livro do Filósofo*. São Paulo. Editora Centauro, 2001.
- O Anticristo*. Companhia das Letras, 2007.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. ed. rev. e ampl. São Paulo- Cultrix, 2004.
- VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua Obra Literária*. São Paulo: EPU, 1991.
- PARIS, JEAN. *Joyce*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- ANDERSON, Chester G. *James Joyce*. London: Thames & Hudson, 1986.
- KIBERD, Declan. *Inventing Ireland- The literature of the Modern Nation*. London: Vintage, 1996.
- JOYCE, Stanislaus. *My Brother's Keeper*. Cambridge, MA- Da Capo Press, 2003.
- GRAHAM, Colin. *Deconstructing Ireland*. Edinburgh University Press, 2001.
- VATTIMO, Gianni. *Diálogo com Nietzsche*. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2010.
- BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CAHILL, Thomas. *Como os irlandeses salvaram a civilização*. Rio de Janeiro. Editora Objetiva, 1995.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. São Paulo. Editôra Cultrix, 1979.
- VALVERDE, José Maria. *Conhecer James Joyce e sua obra*. Lisboa: Ulisseia, s.d.
- O'FAOLÁIN, Sean. *The Irish: A Character Study*. Old Greenwich, Conn. : Devin-Adair, 1949.
- MOSÈ, Viviane, *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 2005.
- BECKETT, Samuel. *Dante... Bruno... Vico... Joyce*. in Nestrovski

- PETTMAN, Dominic. *After the Orgy. Toward a politics of exhaustion*. New York. SUNY, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- MADDOX, Brenda. *Nora*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Discourse in the Novel. The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. USA: University of Texas Press, 1981.
- GOLDBERG, S.L. *JOYCE*. Tradução de Pe. Francisco de Rocha Guimarães. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1968.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo. Adealdo & Rothschild editores, 2008.
- BORGES, Jorge Luis Borges. *Obras Completas*. São Paulo, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor*. São Paulo; Companhia das Letras, 2006.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- MUECKE, D.C. *Ironia e Irônico*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1982.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- BAILEY, Cristina. *Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser*. In Rev. Estud. Fem. vol. 13 no. 2 Florianópolis May/Aug. 2005.
- Franca Neto, Alípio Correa. *Mundo Suspenso no Vazio*. In : Exilados. São Paulo. Editora Iluminaras, 2003.
- MARTON, Scarlet. *Nietzsche e a Celebração da Vida*. In: Cadernos Nietzsche 2, p. 07-15, 1997
- CAMPBELL, Joseph & ROBINSON, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. Hartcourt Brace & Co. Nova Iorque, 1946.
- JACOBS, Joseph. *Contos de Fadas Celtas*. São Paulo. Landy Editora, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *O Conto de Fadas: Símbolos Mitos e Arquétipos*. 2ª edição. São Paulo, Ática, 1991.
- KUPSTAS Márcia. *Sete faces do conto de fadas*. São Paulo. Moderna, 1993. (Coleção Veredas)
- Montgomery, Benilde, Br., O.S.F. "A Nietzschean Reading of Joyce's *Dubliners*." *Journal of the American Academy of Religion*, 46, i (March 1978): 65. <http://links.jstor.org/sici?sici=0002-7189%28197803%2946%3A1%3C65%3AANROJ%22%3E2.0.CO%3B2-R>**
- DERRIDA, Jacques. *Duas Palavras por Joyce* In: Nestrovski.
- McCORRY, Kevin. [Exploring the Nietzschean Impulse in the Presentist James Joyce](http://blogs.arcadia.edu/thecompass/2010/05/18/exploring-the-nietzschean-impulse-in-the-presentist-james-joyce-2/). <http://blogs.arcadia.edu/thecompass/2010/05/18/exploring-the-nietzschean-impulse-in-the-presentist-james-joyce-2/>

ANEXOS

Letra da canção Finnegan's Wake

Tim Finnegan lived in Walkin Street, a gentle Irishman mighty odd
He had a brogue both rich and sweet, an' to rise in the world he carried a hod
You see he'd a sort of a tipplers way but the love for the liquor poor Tim was born
To help him on his way each day, he'd a drop of the craythur every morn

Whack fol the dah now dance to yer partner around the flure yer trotters shake
Wasn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake

One morning Tim got rather full, his head felt heavy which made him shake
Fell from a ladder and he broke his skull, and they carried him home his corpse to wake
Rolled him up in a nice clean sheet, and laid him out upon the bed
A bottle of whiskey at his feet and a barrel of porter at his head

Whack fol the dah now dance to yer partner around the flure yer trotters shake
Wasn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake

His friends assembled at the wake, and Mrs Finnegan called for lunch
First she brought in tay and cake, then pipes, tobacco and whiskey punch
Biddy O'Brien began to cry, "Such a nice clean corpse, did you ever see,
Tim avourneen, why did you die?", "Will ye hould your gob?" said Paddy McGee

Whack fol the dah now dance to yer partner around the flure yer trotters shake
Wasn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake

Then Maggie O'Connor took up the job, "Biddy" says she "you're wrong, I'm sure"
Biddy gave her a belt in the gob and left her sprawling on the floor
Then the war did soon engage, t'was woman to woman and man to man
Shillelagh law was all the rage and a row and a ruction soon began

Whack fol the dah now dance to yer partner around the flure yer trotters shake
Wasn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake

Mickey Maloney ducked his head when a bucket of whiskey flew at him
It missed, and falling on the bed, the liquor scattered over Tim
Bedad he revives, see how he rises, Timothy rising from the bed
Saying "Whittle your whiskey around like blazes, t'underin' Jaysus, do ye think I'm dead?"

Whack fol the dah now dance to yer partner around the flure yer trotters shake
Wasn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake

Whack fol the dah now dance to yer partner around the flure yer trotters shake
Wasn't it the truth I told you? Lots of fun at Finnegan's Wake

Página do Livro de Kells

